

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

FÁBIO OLIVEIRA PAVÃO

A DANÇA DA IDENTIDADE
Os usos e significados do samba no mundo globalizado

**Niterói
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

FÁBIO OLIVEIRA PAVÃO

A DANÇA DA IDENTIDADE

Os usos e significados do samba no mundo globalizado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.

Vínculo temático

Linha de Pesquisa do orientador: Ritual e simbolismo no mundo moderno

Niterói
2010

Prof. Orientador – Dr. José Sávio Leopoldi
Universidade Federal Fluminense

Banca Examinadora

Prof. Orientador – Dr. José Sávio Leopoldi
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Sylvia França Schiavo
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Isidoro Maria da Silva Alves
Museu de Astronomia

Prof^a. Dr^a. Simoni Lahud Guedes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Felipe Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Aos meus pais, Vanderlei e Glória.

Ao meu sobrinho Davi, com a certeza de que as adversidades existem para serem superadas.

Agradecimentos

Escrever os agradecimentos nunca é uma tarefa fácil. Existe o risco de esquecer alguém importante, que contribuiu de alguma forma para a realização do trabalho e da pesquisa, o que é sempre uma gafe imperdoável. No entanto, como mandam as convenções da academia, esta é uma parte fundamental na realização de qualquer dissertação ou tese. Em primeiro lugar, agradeço ao professor Dr. José Sávio Leopoldi, que, ao longo dos últimos sete anos, acumulou, sempre com muita paciência, as funções de orientador e amigo. Sua contribuição não apenas para os meus trabalhos finais, tanto no mestrado quanto no doutorado, mas, sobretudo, para a minha formação profissional, são impossíveis de serem descritas nestas páginas. Agora, com a conclusão desta tese, sinto-me em condições de caminhar sozinho, mas seu exemplo continuará guiando os meus passos.

Também agradeço ao PPGA da UFF, que, de forma transparente e profissional, sempre acreditou e, principalmente, fez com que eu mesmo acreditasse na minha capacidade. Desde 2003, quando ingressei no mestrado, encontrei um ambiente, acima de tudo, de companheirismo. As crescentes cobranças, necessárias para a boa avaliação do Programa, sempre foram por mim compreendidas como parte de um esforço coletivo em que todos, dentro da sua área, se empenhavam. Ao longo destes sete anos, nunca me vi apenas como um aluno, mas como parte de uma equipe que buscava um objetivo comum: o crescimento e o sucesso de nosso Programa. Fico muito feliz em constatar que, durante o período em que estive vinculado ao PPGA, várias conquistas foram alcançadas. Agradecimentos especiais dedico à professora Dr^a Simoni Lahud Guedes, coordenadora do Programa durante os anos em que cursei o doutorado, e aos professores com quem tive o privilégio de frequentar cursos nos últimos quatro anos: Dr. Sidnei Clemente Peres, Dr. Marco Antonio da Silva Mello, Dr^a Laura Graziela F. F. Gomes e Dr^a Priscila Faulhaber Barbosa. Acho importante também lembrar dos amigos que entraram comigo no processo seletivo de 2005: Pedro Fonseca Leal, Lênin Pires, Rolf de Souza e Andréa Bayerl Mongim.

Em relação ao andamento deste trabalho, de grande valia foram as observações da banca que examinou o pré-projeto aceito pela coordenação do programa, formada pelos professores Dr. Paulo Gabriel H. da Rocha Pinto, Dr. Marco Antonio da

Silva Mello, Dr^a. Simoni Lahud Guedes, Dr^a. Lygia B. P Segala Pauleto e Dr^a. Laura Graziela F. F. Gomes. As muitas críticas construtivas, formuladas quando ainda estruturava este trabalho, foram fundamentais para que encontrasse um rumo definitivo, estabelecendo um norte para o prosseguimento da pesquisa. De grande importância também foi a banca que examinou o projeto durante a qualificação, em maio de 2007, e, posteriormente, o copião da tese, já na fase final. Tenho muito o que agradecer à professora Dr^a. Sylvia França Schiavo e ao professor Dr. Isidoro Maria da Silva Alves, cujas recomendações, críticas e sugestões contribuíram para que minhas idéias fossem aperfeiçoadas e, de fato, se transformassem em um trabalho acadêmico.

Ao longo dos quatro anos que durou a pesquisa para esta tese, foi necessário também aprofundar o conhecimento sobre alguns temas relevantes que surgiam à medida que o trabalho avançava. A participação em debates e reuniões com especialistas, realizadas durante encontros e congressos de Antropologia em várias cidades do Brasil, como Goiânia, Porto Alegre e Porto Seguro, foram imprescindíveis para o meu aprofundamento teórico sobre várias questões. Da mesma forma, igualmente relevante foram as participações em vários encontros realizados nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói, com destaque para as Jornadas de Antropologia do PPGA. Infelizmente, por uma das gafes acima mencionadas, não vou recordar o nome de todos que, de alguma, contribuíram e mereceriam agradecimentos.

Em relação aos dados empíricos, deixo meus agradecimentos aos vários grupos que me receberam e permitiram, além de participar, ampliar os meus conhecimentos sobre o samba e as escolas de samba. Agradeço a Simone, Alice e Elisa Fernandes, responsáveis pelo site Tudo de Samba, que, nos últimos anos, possibilitou que eu tivesse contato com várias personalidades importantes do mundo do samba. As participações nas transmissões das rádios Transamérica e 107 FM, respectivamente nos carnavais de 2008 e 2009, me fizeram compreender que, após tantos anos de estudos, já era, além dos muros da academia, considerado um especialista no tema. Agradeço ao jornalista Marcelo Barros e a toda equipe pela oportunidade.

De fundamental importância também foi a participação no grupo Portelaweb, onde, desde a pesquisa para a dissertação de mestrado, encontrei amigos dispostos a passar a madrugada conversando sobre as escolas de samba e, especialmente, sobre a Portela. Foi

a partir deste grupo que, ampliando meus contatos, conheci a realidade da velha guarda da Portela e estreitei relações com a Associação de Moradores de Oswaldo Cruz e com sambistas importantes, como Marquinhos de Oswaldo Cruz. Agradeço, sobretudo, ao Rogério Rodrigues e ao Vanderson Lopes.

Também não posso deixar de agradecer aos membros das listas de debates e discussões pela internet Planeta Samba e Rio-carnaval, espaços onde aprendi muita coisa sobre a folia carioca. Esta última, criada e mantida pelo Professor Dr. Felipe Ferreira, além das discussões e trocas de informações pela grande rede, organizou também debates sobre a relação entre a internet e o carnaval, em parceria com o mestrado em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tive a oportunidade de mediar dois destes encontros que estreitaram os laços entre intelectuais e sambistas. Também agradeço aos coordenadores da premiação samba-net, grandes amigos que faço questão de citar nominalmente: Luiz Fernando Reis, Paulo Renato Vaz Arranha, Vitor Augusto do Rego Monteiro, Mauro Cortez Samagaio, Jorge Mendes Carneiro, André Bonatte, Tatiana Ribeiro, Marcos Capeluppi, Thiago Saldanha Lacerda, Rafael Marçal, Chico Frota, Márcio Zuma, Fernando Peixoto, Eduardo Campos e Ana Paula Bressanelli.

Agradeço também ao meu amigo jornalista Anderson Baltar, profundo conhecedor de samba e carnaval, que me ensinou muita coisa sobre as escolas de samba da pequena cidade catarinense de Joaçaba. Também considero ter sido importante minha estada na cidade gaúcha de Uruguaiana, na fronteira com a Argentina, para contribuir, como julgador, dos desfiles das agremiações carnavalescas locais. As comparações com as escolas cariocas e porto-alegrenses, que eu conheci em outra oportunidade, se mostraram de grande valia. Agradeço ao jornalista Cláudio Brito, pela oportunidade, e a Vinícius Brito e Gláucio Guterres pelas trocas de informações sobre a folia na capital e na fronteira oeste gaúcha.

Agradeço também aos amigos do mundo do samba paulistano, cujas agremiações eu já conhecia desde o início da década, pelas preciosas informações e troca de idéias sobre o samba na maior metrópole da América do Sul: Rodrigo Prates, Sérgio Salvaia, Vitor Aroli, Fábio Parra e Emerson Braz. Não menos importante foi a contribuição de Marcelo Sudoh, que, com sua paixão carnavalesca e perspicácia intelectual, me ensinou muita coisa sobre as escolas de samba no Japão e o encontro de cultura que elas promovem. Por fim,

deixo meus agradecimentos também ao mestre e diretor de bateria Sinésio Farias, que compartilhou comigo informações importantes sobre os ritmistas de uma escola de samba.

Todos aqui mencionados, sem exceção, bem como os que, por uma gafe que eu reconheço ser imperdoável, deixei de citar, foram fundamentais para que eu pudesse, agora, após quatro anos de estudos teóricos e pesquisas empíricas, compreender um pouco melhor a “dança da identidade”.

Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar
Friedrich Nietzsche

Resumo

Surgido nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, o samba carioca ascende à condição de elemento constitutivo de nossa identidade nacional, percorrendo o caminho de inúmeras outras práticas culturais ao redor do planeta, que, oriundas das camadas populares da sociedade, passaram a significar a unidade da nação, representando não mais uma determinada classe social ou grupo étnico, mas a “comunidade imaginada” que se pretendia agregar. Entretanto, no mundo globalizado de hoje, o aumento dos fluxos migratórios e das influências culturais promovem a chamada “crise das identidades nacionais”, ou da própria idéia de nação. Este trabalho mostra como o samba carioca, reconhecido pelo IPHAN como patrimônio cultural imaterial, ressignifica suas práticas e atualiza sua importância para a sociedade, sendo instrumentalizado e gerenciado como um recurso, conferindo privilégios aos grupos de sambistas em um cenário caracterizado pela diversidade.

Palavras-chaves: identidade, tradição, globalização, cultura popular.

Abstract

The samba of Rio de Janeiro appeared in the slums and suburbs of the former capital of Brazil. In the 1930s, took the condition symbol of national identity, representing the nation-state and forming what the historian Benedict Anderson calls "imagined community". However, in today's globalized world, the increase in immigration and cultural influences promotes the so called "crisis of national identity". This study shows how the samba of Rio de Janeiro, recognized as intangible cultural heritage, renovates their meanings and maintains its importance to society. Managed as a resource, grants privileges for the samba performers in a reality characterized by diversity.

Keywords: identity, tradition, globalization and popular culture

Résumé

Le samba de Rio de Janeiro surgit dans les taudis et des banlieues de l'ancienne capitale du Brésil. Dans les années 1930, il assume le statut de symbole de l'identité nationale, représentant l'Etat-nation, formant ce que l'historien Benedict Anderson appelle la «communauté imaginée». Toutefois, dans le monde globalisé d'aujourd'hui, l'augmentation des flux migratoires et les influences culturelles forment ce que de nombreux spécialistes appellent la «crise de l'identité nationale». Cette étude montre comment le samba de Rio de Janeiro, reconnu comme patrimoine culturel immatériel, renouvelle son sens et conserve son importance pour la société. Géré comme une ressource, il confère des privilèges à des groupes d'artistes interprètes ou exécutants de samba. Dans une situation caractérisée par la diversité.

Mots-clés: Identité, Tradition, mondialisation et culture populaire.

Sumário

Introdução.....pg.15

1º PARTE - Ascensão e crise das práticas culturais do consenso

Cap. 01 – A ascensão do samba como elemento de identidade nacional

1.1 – A cultura popular e os elementos nacionais.....pg.44

1.2 – As identidades nacionais.....pg.54

1.3 – O longo caminho para uma identidade nacional brasileira.....pg.68

1.4 – O samba como componente da identidade nacional brasileira.....pg.93

Cap. 02 – A crise das identidades nacionais

2.1 – As identidades nacionais no mundo globalizado.....pg.113

2.2 – Globalização e resistência local.....pg.126

2.3 – A realidade brasileira e as diferenças culturais.....pg.136

2.4 – A “redescoberta do povo”.....pg.147

2.5 - A valorização dos aspectos regionais.....pg.163

2º PARTE - Os usos das práticas culturais no mundo globalizado

Cap. 03 - A cultura instrumental

3.1 – A cultura como instrumento e recurso.....pg.189

3.2 – Tradição e autenticidade.....pg.201

3.3 – As múltiplas vozes do carnaval carioca.....pg.212

3.4 – Oswaldo Cruz.....pg.224

Cap.04 – O samba como patrimônio

4.1- Patrimônio imaterial: a identidade cultural na tempestade.....pg.246

4.2 -O reconhecimento em dois momentos históricos.....pg.254

4.3 -O samba como patrimônio cultural imaterial.....pg.264

Cap. 05 – O samba como recurso

5.1 – Lazer e trabalho na cidade do samba.....pg.278

5.2 – O samba cidadão.....pg.299

Conclusão.....pg.310

Bibliografia.....pg.328

Introdução

Lançado em 1942, como parte da política norte-americana de boa vizinhança, o desenho animado “aquarela do Brasil”, de Walt Disney, mostra alguns elementos que compõem o imaginário da maioria dos estrangeiros sobre o nosso país. Ao som da música homônima de Ary Barroso, um pincel desliza na tela e faz surgir uma densa floresta. O rio nasce da tinta e corre por entre os coqueiros exaltados pela canção. Flores, frutas e pássaros coloridos enfeitam o quadro exótico que está sendo pintado, ressaltando nossos vínculos com a natureza, condição *sine qua non* de todo colonizado, e ratificando antigos estereótipos que nos remetem ao longínquo período do descobrimento. O tema principal da produção, entretanto, é o encontro entre os personagens Pato Donald e Zé Carioca, representando a visita de um norte-americano ao Brasil, o caráter receptivo do povo brasileiro e, principalmente, simbolizando um encontro entre duas culturas diferentes, mas caracterizadas pela amizade, como a conjuntura política do período exigia ressaltar.

Como se tivesse sido inspirada em uma etnografia antropológica, a produção explora, mesmo em tom jocoso, as diferenças culturais. Ao invés do frio aperto de mão, cumprimento anglo-saxão formal, Zé Carioca ignora a mão estendida do visitante e dá um caloroso e demorado abraço. Juntos, os personagens passeiam pelo calçadão de Copacabana, embora a rigidez apolínea de Pato Donald tenha certa dificuldade para acompanhar a sinuosidade do anfitrião, sentam em um bar para beber cachaça, que, evidentemente, queima a boca do norte-americano, e seguem para o Cassino da Urca, onde o alegre turista dança ao lado da famosa silhueta de Carmem Miranda.

Todavia, o ponto alto deste encontro entre culturas é a musicalidade brasileira, expressa através do samba. Zé Carioca veste um terno bege e uma gravata borboleta, que lembra os antigos malandros sambistas, semelhança que também pode ser percebida pelo gingado que intercala seus passos. Como assessório, um chapéu panamá, também típico dos malandros, e um guarda-chuva que tem múltiplas funções. Natural do Rio de Janeiro, como o nome do personagem, o cenário e um cartão pessoal indicam, o anfitrião convida o visitante para conhecer a cidade e seu gênero musical característico. A dança do nativo encanta o famoso turista. Como num passe de mágica, o guarda-chuva vira uma flauta, que emite uma melodia agradável e envolvente. Nas mãos de Pato Donald, entretanto, o mesmo

guarda-chuva volta a ser apenas um guarda-chuva. As tentativas de extrair som se mostram inúteis, passando a mensagem de que apenas os brasileiros possuem a magia de transformar qualquer elemento em instrumento musical. Momentos depois, após ter experimentado cachaça, ou seja, ter tido um contato mais próximo com os elementos da “brasilidade”, o soluço ritmado do personagem norte-americano se transforma na marcação para o início de um novo samba, acompanhado, como nas melhores rodas em bares ou botequins, pelo toque da caixa de fósforos de Zé Carioca.

O desenho “Aquarela do Brasil” é um exemplo do olhar estrangeiro para as representações culturais sobre o povo brasileiro. Um olhar que, longe de ser imutável, inevitavelmente está associado a um contexto histórico específico. Neste caso em particular, ao período em que os elementos urbanos, sobretudo os oriundos das classes populares do Rio de Janeiro, então capital federal, emergiam à condição de genuínos símbolos nacionais. O samba dava seus primeiros passos, caminhando para o reconhecimento na própria sociedade brasileira. O estereótipo do malandro, antes associado à marginalidade, passa a representar, com o personagem Zé Carioca, a própria imagem do povo brasileiro no exterior.

Hoje, milhares de pessoas refazem, todos os anos, os passos do famoso personagem de Walt Disney. Chegam de avião ou transatlântico, ávidos por conhecerem as exóticas belezas naturais ou os estranhos hábitos e costumes de nosso povo. Seus corpos brancos, avermelhados pelo sol dos trópicos, também são excessivamente apolíneos para apreender o gingado do samba. Também não foram tocados pela magia brasileira, que transforma as mais simples situações quotidianas em notas musicais. Todas as quintas-feiras chegam em grupos à cidade do samba, mistura de parque temático e oficina de produção das escolas de samba, para assistir a um espetáculo chamado “forças da natureza”. Ficam encantados com a beleza das cores e, principalmente, com o requebrado das mulatas. Assim como Pato Donald no citado desenho animado, experimentam o som e os sabores do Brasil, sentindo na pele a criatividade e a musicalidade de nosso povo.

O espetáculo “forças da natureza” também explora os estereótipos reconhecidos do Brasil no exterior. O samba, “gênero musical típico do povo brasileiro”, é mais uma vez protagonista deste encontro entre culturas. Pacientemente, os turistas conhecem a capacidade de uma bateria extrair sons, ouvindo apresentações solo de cada instrumento.

Atentos, observam e movimentam seus corpos no ritmo de sambas antigos, e, como o nome do espetáculo sugere, são apresentados aos elementos da natureza, especialmente em uma exaltação ao sol, outro traço marcante do país. Por fim, seguem em procissão no interior do espaço, como se estivessem em uma escola de samba em desfile, com alegorias e “carro de som”¹, simulando uma animada noite de carnaval.

Apesar de promoverem o mesmo fascínio diante do exótico, as duas situações, entretanto, são bem diferentes, sobretudo por corresponderem a contextos históricos específicos. Em 1942, o samba era a referência para um encontro entre culturas diferentes porém amigas, ajudando a estreitar os laços da América Latina com os Estados Unidos, proposta da política de boa vizinhança no período da segunda grande guerra. Hoje, com o aumento do fluxo de informações e pessoas, que amplia as possibilidades de contatos culturais, o samba é usado na arena turística para representar os elementos “tipicamente brasileiros”, constituindo um conjunto de estereótipos apropriados para aumentar os lucros de setores importantes da economia. São os impactos e conseqüências do que se convencionou chamar de “globalização”.

Muitas vezes, a globalização é simplificada como o avanço de hábitos e costumes, quase sempre de origem norte-americana, rumo a uma suposta homogeneização ao redor do planeta. Vistos como se estivessem fadados ao desaparecimento, os aspectos locais, geralmente de origem popular e reivindicados como expressão de identidade regional ou nacional, seriam não apenas suplantados, como o próprio significado simbólico de suas práticas passaria por um esvaziamento que ameaçaria as próprias “comunidades imaginárias” para a qual forneceriam o reconhecimento coletivo. Um conjunto de novas práticas culturais adquire espaço, conquistando, sobretudo, os mais jovens, a partir da fusão dos elementos do exterior com a realidade local. As antigas identidades nacionais, construídas em outros contextos, têm suas estruturas abaladas e veem a hegemonia de outrora ameaçada. Diante das incertezas do mundo moderno, em suma, passam a ter sua própria existência em risco.

Na realidade brasileira, as novas manifestações culturais que surgem deste processo passaram a rivalizar com o samba, disputando espaço no imaginário sobre o povo

¹ Veículo dotado de potentes auto-falantes, usado pelos cantores das escolas de samba durante o desfile. Assemelha-se aos famosos trio-elétricos soteropolitanos, embora menores e menos potentes, em função do sambódromo possuir um sistema de som em toda a extensão da avenida.

e a nação. É verdade que, mesmo nas décadas de 1930 e 1940, é errôneo pensar no samba como uma prática cultural homogênea. A ascensão do samba como elemento constitutivo da identidade cultural do povo brasileiro e, de certa forma, sua relativa hegemonia no campo das representações, é resultado de um conjunto de fatores e culmina, na década de 1930, no populismo que se alastra na política nacional e latino-americana de uma forma mais abrangente. Stuart Hall já chamou a atenção para os perigos que podem surgir ao pensarmos as formas culturais como algo inteiro e coerente, isto, inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, especialmente quando funcionam no domínio popular (HALL, 2006, p. 239).

Outrossim, a globalização parece desorganizar a rigidez das antigas identidades. Ela varre as certezas e instaura um período de dúvidas e contestações, promovendo a chamada “crise das identidades nacionais” e, de certa forma, da própria idéia de nação. Nesta realidade em constante transformação, o samba permanece vivo no imaginário popular e nas representações sobre a nação, como o interesse dos turistas pelo espetáculo da cidade do samba demonstra. Diante deste quadro, acreditamos ser pertinente fazer a seguinte indagação: como as práticas culturais transformadas em símbolos nacionais, quase sempre de origens populares, conseguem sobreviver na diversidade do mundo atual, bombardeada pela indústria cultural e pelas influências recíprocas da globalização? De fato, apesar de alimentarem o discurso constante de desaparecimento de certos valores tidos como tradicionais, a diversidade e as novas influências, de forma aparentemente paradoxal, justificam os discursos de preservação e revitalização, ajudando a promover o fortalecimento de suas práticas. São “práticas culturais de consenso”, para usarmos uma denominação de George Yúdice (2006), que no contexto atual perdem a hegemonia que, pelo menos no campo das representações, tiveram no passado, mas mantêm status, prestígio e fiéis seguidores na sociedade.

Vale a pena destacar que, ao denominá-las de “práticas culturais do consenso”, Yúdice não está concebendo-as como algo alienante ou acreditando que são sempre cooptáveis enquanto elementos de ligação, ou domesticação, acrescentamos, que favoreçam as elites. Para o autor, esta definição tem como referência o fato de que, desde a década de 1930, práticas culturais como o samba, pagode, capoeira, candomblé e umbanda, que se consolidariam ao longo dos anos como elementos fundamentais para a “identidade

cultural do povo brasileiro”, sobretudo das classes populares, virem sendo mobilizadas por setores importantes da mídia, negócios, turismo, política e outros fatores de mediação para a reprodução simbólica de um Brasil “cordial”, que resulta no abocanhamento de benefícios materiais por parte da elite (YÚDICE, 2006, p. 161). Todavia, no seio das próprias classes populares cariocas, que deram origem às práticas que se pretendiam “homogêneas”, as diferenças culturais minam não apenas o antigo “imaginário nacional”, mas a própria transmissão do saber, normalmente passado de geração para geração.

É importante frisar também que, quando afirmamos que o samba adquiriu certa hegemonia no campo das representações, ascendendo, no imaginário nacional, à condição de símbolo de identidade nacional, acima das demais práticas locais ou regionais, estamos dialogando com a tese de Hermano Vianna (1995), que transforma esta questão em seu “mistério do samba”. Chamamos a atenção também para a questão da hegemonia, de forma mais específica, no campo das representações porque, como Said ressalta em relação ao discurso e ao intercâmbio cultural dentro de uma cultura, aquilo que comumente circula não é a “verdade”, mas uma representação desta. Em sua análise, para a visão ocidental sobre o oriente fazer sentido, dependeria mais do ocidente que do próprio oriente, e este sentido estaria relacionado com as várias técnicas de representação que tornaram o oriente visível nos discursos a seu respeito. Para obter seus efeitos, estas representações se baseiam em instituições, tradições, convenções, códigos consensuais de compreensão, e não em um amorfo oriente (SAID, 2007, p. 52). Assim, no caso brasileiro, o estereótipo do samba como comportamento típico de uma identidade cultural brasileira se intensifica no exterior, nas imagens idealizadas e vendidas para os turistas, por exemplo, embora a realidade empírica demonstre a existência de outros ritmos e gêneros musicais mais populares e atrativos, sobretudo para as novas gerações, assim como a inegável diversidade regional do país. A constituição destas representações será discutida no momento oportuno.

O suposto “risco de desaparecimento”, de fato, estimula a instituição dos patrimônios culturais imateriais, ou seja, um reconhecimento oficial de sua importância cultural que estabelece salvaguardas capazes de contribuir para sua preservação. Mais uma vez, o contexto da globalização, com o conseqüente aumento dos fluxos de informação e pessoas, oferece o cenário que apavora os fiéis defensores das “tradições herdadas dos ancestrais”. Em outras palavras, o risco de desaparecimento pode ser associado ao que José

Reginaldo Santos Gonçalves denominou de “retórica da perda”, isto é, uma prática discursiva que recria a distância e a ausência nas narrativas nacionais, que coexistiria com o esforço de preservação (GONÇALVES, 1996, p. 23). Isso nos leva a uma segunda indagação: Qual o papel destas “práticas culturais consensuais”, elevadas à condição de patrimônios imaterial, na realidade de hoje, caracterizada pela diversidade e diferenças culturais?

Ressaltamos aqui a distinção entre “diversidade cultural” e “diferença cultural”, seguindo os passos de Bhabha. A “diversidade cultural” seria um objeto epistemológico, ou seja, a cultura como objeto empírico, a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus lugares históricos, protegidas na utopia de uma “memória mítica de uma identidade coletiva única”. Por sua vez, a “diferença cultural” é o processo de enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. É um processo de significação através da qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A “diferença cultural” concentra-se no problema da ambivalência da autoridade: “a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação”. O processo enunciativo da diferença, novamente acompanhando Bhabha, introduz uma ruptura no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema instável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação e resistência (BHABHA, 2007, p. 63 e 64).

Por fim, neste processo de revitalização das antigas “práticas culturais do consenso”, vale a pena também indagarmos, dialogando com as várias teorias elaboradas pela antropologia e pelas ciências sociais de uma forma geral, como estes discursos que remetem ao passado e a uma suposta origem, associados à tradição, se mantêm atual, a despeito de seu conteúdo saudosista e romântico. Qual o papel que a tradição possui hoje, num mundo em constante transformação e caracterizado pela “lógica mercantil” que valoriza a novidade?

Em nossa visão, as práticas culturais elevadas à condição de símbolos nacionais em um contexto histórico específico, entre as quais o samba carioca é um bom exemplo, passariam por uma ressignificação de seus conteúdos simbólicos. A globalização, ao intensificar os fluxos culturais, impõe novos desafios para sociedades um dia vistas como culturalmente homogêneas. Na prática, o bombardeio de informações potencializa a enunciação das diferenças culturais, transformando os papéis que a cultura possui para o corpo social. Ela se torna um campo de lutas e reivindicações para o reconhecimento de importantes setores sociais antes discriminados, ou, no sentido inverso, de atores sociais que almejam manter o status e o prestígio diferenciado de outrora, agora ameaçados.

A antiga homogeneidade cultural, na verdade, trata-se mais da representação de uma cultura homogênea do que, de fato, uma realidade que exclui a diferença. Em outras palavras, as antigas “práticas culturais do consenso” mantinham a hegemonia no campo das representações por uma série de motivos que veremos adiante, como, por exemplo, permitir a leitura dos mitos que compõe o imaginário de formação do povo e da nação. Assim, a cultura é apropriada e usada pelos atores sociais na luta pelo reconhecimento, de acordo com o contexto das interações sociais e dos interesses em jogo, mesmo no fragmentado contexto urbano do início do século XXI.

Utilizamos como referência inicial a obra de George Yúdice, que explora os “usos da cultura” no contexto atual, sobretudo como um recurso. Segundo o autor, a cultura como recurso desviaria a atenção da premissa gramsciana segundo a qual a cultura é um terreno de luta para a adoção de uma estratégia orientada pelos processos de gestão. Esta forma de uso da cultura, compatível com as reconversões neoliberais da sociedade civil, é considerada uma maneira de prover assistência social e qualidade de vida dentro do contexto de uma redução progressiva dos recursos públicos e da retirada do Estado como garantia de uma vida digna (YÚDICE, 2006, p. 373).

Na incorporação da cultura como recurso, as antigas “práticas culturais do consenso” gozam de uma situação privilegiada. A velha hegemonia no campo das representações é convertida em legitimidade, alimentando o prestígio e, conseqüentemente, ampliando a possibilidade de investimentos privados. No caso específico do samba, as agremiações carnavalescas, legítimas representantes de uma localidade no imaginário popular, se tornam um importante veículo para a promoção da cidadania, obtendo, graças à

credibilidade e ao reconhecido papel de liderança, investimentos externos que buscam suprir as carências do grupo social. O resultado deste processo é a apropriação do samba, prática cultural tradicionalmente vinculada às inúmeras comunidades pobres do Rio de Janeiro, como um recurso capaz de ser usado para preencher a lacuna deixada pelo Estado neoliberal. Diversas escolas de samba desenvolvem projetos sociais, muitas delas possuindo centros específicos com esta finalidade, ampliando sua atuação junto às suas “comunidades tradicionais”. Assim, se antes o samba era um importante elemento definidor da identidade, sobretudo associado ao lazer das classes populares, hoje é também usado como um recurso, gerenciado para a promoção da inclusão social.

Na arena turística, a força do samba como elemento constituinte de identidade cultural também é um recurso usado pelos atores, que tiram proveito do antigo imaginário nacional para obter lucro. Durante todos os meses do ano, os turistas chegam ao Rio de Janeiro e, além das reconhecidas belezas naturais, refazem os passos de Pato Donald em contato com as exóticas expressões culturais brasileiras. Diante do requebrado de uma mulata ou do trabalho minucioso dos artistas carnavalescos, o encanto em seus rostos demonstra a fascinação por estarem conhecendo o que, em seu imaginário, seria o “verdadeiro Brasil”. As escolas de samba aproveitam este status privilegiado como representantes da identidade nacional, extraindo importante fonte de receita e lucro. A criação da cidade do samba, como “parque temático” sobre o samba carioca, é outro exemplo significativo dos usos do samba como um recurso e da apropriação das antigas “práticas culturais do consenso” de acordo com os interesses dos atores sociais.

Entretanto, acreditamos que a premissa gramsciana da cultura como um campo de lutas não está em contradição com sua utilização como um recurso. Pelo contrário, o cenário da globalização exige que ambos os processos estejam imbricados. Os atores, de acordo com o contexto em que ocorrem as interações, podem articular suas práticas culturais pelos interesses em jogo. Em outras palavras, o gerenciamento da cultura como recurso não exclui os conflitos, ou as disputas pela hegemonia no campo das representações diante da enunciação das diferenças. Se, como citamos acima, as antigas “práticas culturais de consenso” gozam de situação privilegiada graças à primazia obtida nas representações sobre a identidade nacional, as práticas culturais mais recentes, popularizadas graças à indústria cultural, buscam a afirmação no cenário atual, motivando a

disputa. Hoje, a cultura pode ser apropriada pelos mais diversos grupos sociais e usada, com certa flexibilidade, de acordo com os contextos e interesses envolvidos, especialmente a chamada cultura popular.

Segundo Stuart Hall, a cultura popular é também um campo em que é travada a luta pela hegemonia cultural. Hegemonia que, em sua visão, nunca é uma questão de vitória ou dominação pura, mas está associada à mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura. Em outras palavras, trata-se de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele (HALL, 2006, p. 320 e 321). O bairro de Oswaldo Cruz, na Zona Norte do Rio de Janeiro, parece ser um bom exemplo deste processo. Para usar sua prática cultural como um recurso, gerenciado-a para o “bem estar” e “autoestima da população”, como nos projetos sociais e culturais desenvolvidos no bairro, os grupos produtores de samba, incorporando a memória histórica dos fundadores, precisam, antes, ratificar a hegemonia do samba frente à realidade heterogênea do bairro no presente. Assim, as antigas identidades nacionais não desaparecem, mas, acreditamos, assumem novos significados de acordo com a realidade atual. A idéia de que o samba é usado pelos atores sociais, como recurso ou instrumento de luta pela hegemonia, de forma imbricada, como destacamos, é reforçado pelos dois outros temas que nos propomos a discutir.

Apesar das políticas de valorização da diversidade, a instituição dos patrimônios culturais imateriais estabelece uma hierarquia nesta realidade. O poder público, por intermédio de seus órgãos competentes, concede uma chancela oficial de sua importância cultural, atestando sua legitimidade e conferindo o status e o prestígio diferenciado, ampliando as possibilidades de investimentos e incentivos privados. No contexto atual, a política neoliberal, que estendeu seus tentáculos particularmente sobre a América Latina, limitou a capacidade de investimentos do Estado, transformando a cultura em um campo de atuação da sociedade civil e dependente dos investimentos da iniciativa privada. O reconhecimento do poder público, entretanto, é dotado de uma grande importância simbólica e, de forma pragmática, legitima a atuação do capital privado. Mais uma vez o samba carioca pode ser citado como referência, pois o longo processo que culminou com o reconhecimento deste gênero musical como patrimônio, em três vertentes distintas, incluindo o samba-enredo, comprova sua importância e oferece a possibilidade de analisar o tão propagado “desaparecimento das práticas tradicionais”.

A instituição dos patrimônios culturais imateriais, assim, não busca forjar os antigos discursos homogêneos. Pelo contrário, ela reconhece a diversidade e as diferenças culturais, mas, ao reconhecer a importância de determinadas práticas em detrimento de outras, ela impõe uma hierarquia nesta diversidade. Na utilização da cultura como um instrumento de luta simbólica, o reconhecimento pelo poder público é um importante aliado, facilitando, posteriormente, os investimentos que permitem sua utilização como recurso.

O discurso da tradição, por sua vez, orienta o próprio reconhecimento das práticas culturais como patrimônio imaterial. Independente das inúmeras interpretações teóricas sobre o tema, destacamos o fato da tradição ser utilizada como um discurso não apenas para reviver um passado romantizado, mas como um importante elemento nas lutas simbólicas do presente. É esta tradição, convertida em “capital simbólico” para seus portadores, que é usada como “argumento” reivindicatório de ancestralidade, no que denominamos de a “retórica da tradição”. Mais uma vez, o “mundo do samba” carioca constitui o cenário ideal para demonstrarmos os impactos da globalização e o papel que os discursos da tradição desempenha nos dias de hoje. A realidade que chamamos de “múltiplas vozes do carnaval carioca”, caracterizada pelo encontro de visões de mundo e dos diversos interesses envolvidos no espetáculo carnavalesco, reflete as transformações da própria sociedade carioca, canalizando alguns de seus principais dramas e conflitos.

Em relação ao citado conceito de “capital simbólico”, estamos utilizando uma definição inspirada em Bourdieu (1996), compreendendo-o como um recurso disponível para alguns indivíduos ou instituições com base na honra, prestígio ou reconhecimento, permitindo aos seus portadores posição de destaque em relação aos que não o possuem. Como pretendemos demonstrar, sambistas importantes, como os membros da velha guarda da Portela, gozam de “capital simbólico” diferenciado por serem considerados os “legítimos herdeiros da tradição do samba”, da mesma forma que algumas agremiações, por estarem associadas à defesa da tradição ou terem contribuído no passado para o engrandecimento da prática cultural, possuem prestígio igualmente diferenciado.

Como o termo “samba” é muito abrangente, possuindo várias vertentes e até definições distintas de acordo com as regiões do Brasil, é importante destacar que nosso objeto está limitado ao chamado “samba carioca”. Mais especificamente, ao que Sandroni

(2001) definiu como “paradigma da Estácio”, ou seja, o samba produzido pelos morros e subúrbios cariocas a partir da década de 1920, que tinha como característica principal possibilitar o cortejo carnavalesco aliado ao canto e à dança. É este samba que será incorporado e difundido pelas escolas de samba, antes mesmo da invenção do sambarenredo. Consideramos importante a referência às escolas de samba porque, além de um gênero musical, o ritual de desfile incorporará uma prática cultural rica em expressões performáticas, ampliando a identidade rítmica para um conjunto de manifestações visuais e valores performativos incorporado à imagem de seus adeptos. Os sambistas, em suma, não são mais apenas quem compõem ou cantam samba, mas também aqueles que dominam os passos da dança, rodam com suas saias rodadas ou portando a bandeira do grupo, produzem o ritmo tocando instrumentos ou exercem uma das inúmeras atividades de uma agremiação carnavalesca.

Priorizar as escolas de samba também permite focar as observações sobre um grupo social específico, que se forma a partir de suas atividades e cuja culminância é o desfile carnavalesco. É o chamado “mundo do samba”, que, na definição de José Sávio Leopoldi, é uma expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica. Ele seria formado por uma rede de relações consubstanciadas pelo significado que esta expressão musical assume enquanto categoria valorizada coletivamente e como elemento estratégico para a definição de seu universo social. Para este grupo, ainda segundo o autor, as escolas de samba desempenhariam a função de instituições, constituindo um fenômeno importante para a experiência social de um grupo significativo de pessoas e, sobretudo, definindo um local onde se expressam padrões institucionalizados (LEOPOLDI, 1978, p. 34, 41 e 43).

Como demonstramos em outra oportunidade, estes padrões são o conjunto de regras, ritos e performances que permitem um entendimento/ tácito a qualquer sambista desconhecido, orientando as interações no interior do mundo do samba (PAVÃO, 2005, p. 19). É o domínio destes valores que fará muitos indivíduos se investirem da condição de portadores da tradição, que será, assim como o próprio samba, ameaçada de extinção frente ao avanço das forças impessoais e mercadológicas da globalização. Foram estes mesmos sambistas detentores da tradição que protagonizaram o longo processo de reconhecimento

do samba como patrimônio cultural imaterial, como veremos no capítulo quatro. Diante disso, ao invés de um minucioso estudo realizado sobre uma agremiação específica, este trabalho enfoca principalmente o mundo do samba e, naturalmente, o conjunto de indivíduos que compartilham os valores acima citados, participando de forma atuante do calendário de atividades das escolas de samba, sejam profissionais ou simplesmente aqueles que se dedicam por amor e realização pessoal. A vivência nas atividades do mundo samba, desta forma, foi fundamental para a compreensão do que vem a ser a “identidade de sambista”.

O ponto de partida para esta pesquisa foram algumas dúvidas que permaneceram sem respostas durante o desenvolvimento da minha dissertação de mestrado. A mais importante foi a percepção de uma referência constante a uma suposta tradição, cujo discurso estava presente nos mais diversos contextos, inclusive entre aqueles que seriam os maiores defensores da “modernização”. A leitura atenta do caderno de campo revelava que a dicotomia “tradição” x “modernidade”, motivo de inúmeros conflitos no interior do mundo do samba, constantemente atualizados ao sabor das mudanças sociais, das influências culturais e das inovações tecnológicas, era bem menos rigorosa do que de fato aparecia para os sambistas. Dependendo do contexto em que ocorrem as interações, dos interlocutores e, sobretudo, dos interesses dos atores envolvidos, o mais ardoroso entusiasta da modernização poderia se tornar o mais fiel defensor da tradição.

A análise destas questões permitiu chegar a duas idéias iniciais: em primeiro lugar, a noção de que, entre a rígida dicotomia dos sambistas e, de uma forma geral, do senso comum, que entende a tradição como a sobrevivência de traços imutáveis do passado, e as diversas concepções teóricas das ciências sociais que, geralmente, concebem a tradição pelo seu caráter criativo e regenerador, a tradição existe como um discurso, independente de seu conteúdo e interpretações. Foi isso que, neste trabalho, denominamos de “tradição como retórica”, ou seja, o discurso da tradição usado como um instrumento em determinados contextos, especialmente, como vamos ver, em disputas simbólicas pela autoridade ou para fazer valer a primazia de uma “visão de mundo” específica, no interior das “múltiplas vozes do carnaval carioca”.

Em segundo lugar, nos chamou a atenção o fato do reconhecimento à tradição agregar valor, podendo ser gerenciada e usada como um recurso. A inauguração da cidade

do samba, durante esta pesquisa, mostrou como as constantes referências à tradição podiam ser utilizadas para gerar lucro não apenas por remeter a um passado original, mas por sua importância como elemento constituinte da “identidade brasileira”. O processo para o reconhecimento do samba carioca como patrimônio cultural imaterial era o amálgama que faltava para unir a “tradição” e a “identidade”, pois ambos eram constantemente articulados pelos organizadores do chamado “dossiê das matrizes do samba carioca”, exigido pelo IPHAN.

A Portela, como uma das agremiações carnavalescas mais antigas do Rio de Janeiro, tem a “tradição” como um tema constante de seus dramas internos, o que já havia percebido durante o meu trabalho de campo para o mestrado. A tensão e os conflitos constantes, entretanto, escondem a apropriação deste discurso tradicional pelos atores, em uma das formas como a prática cultural do samba é usada nos dias de hoje. Retornamos à Portela, ou, mais precisamente, para o bairro de Oswaldo Cruz, núcleo do que chamamos de “comunidade tradicional” da escola, para mostrar como os sambistas locais, na realidade caracterizada pela diversidade, usam o samba e se apropriam do passado como instrumento em uma disputa pela hegemonia das representações sobre o bairro.

Vagando pelas ruas de Oswaldo Cruz, participando de suas atividades e vivendo suas festas na plenitude, é possível sentir nas ruas que o samba é algo além de um gênero musical, mas uma prática cultural que ressoa na memória histórica da coletividade, incorporada não apenas em seus discursos sobre o passado, mas em suas ações no presente e seus projetos para o futuro. Assim, os projetos sociais desenvolvidos pela agremiação carnavalesca, seguindo o exemplo de outras escolas, fazem da cultura do samba um excelente campo para a atuação da sociedade civil, em parceria com a Portela, legítima representante da comunidade.

Os demais temas discutidos ao longo da tese, entretanto, exigiam que o estudo se expandisse para além da Portela. Foi necessário compreender outras relações existentes no “mundo do samba”, seguindo seu calendário de atividades e conhecendo a realidade de diversas agremiações. A cidade do samba, por exemplo, assim como as próprias atividades pré-carnavalescas realizadas no sambódromo, tornaram-se referências constantes para a compreensão deste universo, especialmente na utilização desta prática cultural pela indústria turística. Os passeios e shows na cidade do samba evidenciam a importância desta

prática cultural como elemento constituinte de uma identidade brasileira e o papel da tradição em suas apresentações.

No primeiro capítulo, vamos discutir a relação entre a cultura popular e as identidades nacionais, que remontam à formação dos estados nacionais europeus e à idealização do povo proposta pelos românticos. O samba carioca, oriundo das classes populares e alçado à condição de elemento da “brasilidade”, séculos mais tarde, é resultado de um processo semelhante de “descoberta do povo”. Para abordar a realidade de nosso país, percorremos o caminho que denominamos “o longo caminho para a formação de uma identidade nacional brasileira”, que culmina no contexto histórico do populismo da década de 1930, em que as classes populares urbanas passaram a ser atores relevantes para a política e para a cultura nacional, como consequência do acelerado processo de urbanização. Para fechar este primeiro capítulo, vamos focar diretamente o samba, que, de um gênero musical associado à marginalidade, se torna, como já vimos, a representação do próprio brasileiro no exterior. É neste período de poucos anos, mas marcadas por intensas transformações, que os discursos atuais sobre a tradição, a origem do samba e, muitas vezes, da identidade nacional, encontram respaldo histórico para suas reivindicações.

A seguir, enfocaremos o contexto atual, caracterizado pelo surgimento das novas tecnologias e o avanço da globalização, que gera a já citada crise das identidades nacionais e, em muitos casos, da própria idéia de nação. Vamos ver que, além de uma suposta “americanização” das práticas culturais ao redor do planeta, a intensificação dos fluxos culturais também promove os movimentos de resistência e de preservação das antigas “práticas culturais do consenso”, muitas delas, como o caso do samba carioca, elevadas à condição de elemento constituinte da identidade nacional. Inspirados em autores como Stuart Hall, vamos abordar as formas como as diferenças culturais se apresentam hoje na sociedade brasileira, ameaçando a relativa hegemonia que estas “práticas consensuais” possuíam na década de 1930. Em primeiro lugar, vamos demonstrar como esta diferença se manifesta no interior das próprias classes populares. É o que chamamos de “a redescoberta do povo”, que, a despeito de seus vínculos históricos, hoje também se identifica com outros gêneros musicais mais atrativos e populares, como o *funk*, por exemplo. Em segundo lugar, vamos mostrar como as diferenças culturais se manifestam a partir da valorização dos

aspectos regionais, em voga no presente, que contraria as antigas políticas centralizadoras do Estado Novo, período em que o samba passa a representar toda a nação.

No capítulo três, vamos fazer uma discussão teórica sobre a “instrumentalização” da cultura e seus usos no contexto atual como parte de uma luta pela hegemonia ou gerenciada como um recurso, seguindo os passos de George Yúdice. Discutiremos também como a “tradição”, independente de seu conteúdo, é evocada pelos seus portadores não como uma saudosa reminiscência de um passado romântico idealizado, mas como importante “capital simbólico” para reivindicar autoridade no fragmentado contexto atual. É o que chamamos de “a tradição como retórica”, isto é, sua utilização como prática discursiva. Para fundamentar nossa exposição, apresentaremos o cenário que denominamos de “as múltiplas vozes do carnaval carioca”, ou seja, os muitos interesses conflitantes que coexistem no mundo do samba e na organização do carnaval, que geram disputas pela afirmação de uma visão hegemônica sobre o samba e o espetáculo. Em seguida, vamos discutir as formas como o samba é usado como instrumento de luta simbólica no presente, tendo como foco principal de nossa análise o bairro de Oswaldo Cruz, cuja memória coletiva remete aos vínculos históricos com o samba. Veremos como esta memória é acionada para manter, no cenário fragmentado atual, a hegemonia dos sambistas nos discursos sobre o bairro e a comunidade, permitindo sua apropriação como recurso.

No capítulo quatro, vamos analisar o processo que resultou, por parte do IPHAN, no reconhecimento do samba carioca, em três diferentes vertentes, como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Discutiremos as propostas dos organizadores do documento, intitulado “dossiê das matrizes do samba carioca”, e como este reconhecimento atual se diferencia de outro, de grande importância simbólica para os sambistas, que foi o início do pagamento de subvenção para as escolas de samba ainda na década de 1930, que será visto no primeiro capítulo. Veremos que a titulação como patrimônio pode ser uma forma do poder público estabelecer uma hierarquia na realidade caracterizada pela diversidade.

No último capítulo, vamos discutir as formas como o samba, entendido não apenas como um gênero musical, mas como prática cultural importante para alguns segmentos da sociedade carioca, pode ser gerenciado como um recurso, de acordo com os interesses e necessidades de seus produtores. Primeiro, veremos como o samba é usado na arena turística, explorando os antigos estereótipos de identidade nacional que atraem a

atenção de uma infinidade de turistas estrangeiros. Por fim, como o samba, no contexto atual, em que a cultura também passa a ser um campo de atuação da sociedade civil, suprimindo a ausência do Estado neoliberal, é usado em projetos de valorização da cidadania e inclusão social.

A aventura antropológica urbana

O “trabalho de campo” é uma característica marcante da antropologia. Em sua concepção tradicional, pressupõe uma relação de alteridade construída no contato direto com o “outro”, perpassada por relações de poder que diferenciam “antropólogos” e “nativos” numa dicotomia bem demarcada. Cabe ao antropólogo, em sua definição clássica, procurar traduzir hábitos e costumes “exóticos”, percebidos pelo “estranhamento”, em padrões e valores “familiares”, buscando, apesar das origens distintas, a noção de que, mesmos diferentes, somos parte de uma só humanidade.

A experiência de Malinowski nas ilhas Trobriand, marco inicial da antropologia moderna, permite a observação direta do pesquisador, facilitando a compreensão do contexto em que as ações são desenvolvidas. Esta particularidade diferenciava seu estudo de outras obras clássicas, como os trabalhos de James Frazer, cujas interpretações eram provenientes de fontes secundárias. Assim, além de todas as inovações metodológicas para a disciplina, a ascensão do trabalho de campo contribuiu decisivamente para a fusão dos papéis de etnógrafo e teórico, até então atividades distintas nos estudos culturais.

Ao analisar a função do mito nas “sociedades primitivas”, o contato direto com o nativo permitiu, para Malinowski, a compreensão de que o mito não é simplesmente uma história contada, mas uma realidade vivida que contribui diretamente para as ações dos indivíduos. A fusão das funções de etnógrafo e teórico possibilitou que as interpretações pudessem contemplar, como o próprio autor definiu, a atmosfera das ações, permitindo uma compreensão mais efetiva da realidade: “as histórias vivem-se junto dos nativos e não no papel, e quando um humanista toma rapidamente nota delas, sem conseguir recordar a atmosfera em que se desenvolvem, só nos deu uma parte da realidade” (MALINOWSKI, 1984, p. 107).

A vivência de Malinowski em campo, atividade inaugural de toda uma metodologia, centrada na importância do trabalho de campo sistemático, distinguindo o

etnógrafo profissional dos antigos viajantes e missionários, inaugura também, na concepção de Clifford, uma nova “subjetividade etnográfica”. Esta particularidade, ainda segundo Clifford, tem como paradigma a obra de outro polonês, o escritor Joseph Conrad, assim como Malinowski, radicado na Inglaterra, que “encena uma estrutura de sentimento continuamente envolvida na tradução entre línguas, uma consciência profundamente ciente da arbitrariedade das convenções” (CLIFFORD, 2002, p. 105).

Perpassada por relações de poder, construída principalmente em situações de colonialismo, as etnografias clássicas eram demarcadas por rígidas dicotomias que separavam os papéis de antropólogo e nativo: “civilizados” e “primitivo”, “familiar” e “exótico” e etc. Estas dicotomias permitiam o “estranhamento”, fundamental para as interpretações antropológicas, e o caráter de grande aventura que os estudos clássicos incorporaram. As monografias tradicionais são como uma grande saga, em que o antropólogo, geralmente na introdução, aparece como um “super-herói”, vencendo adversidades intransponíveis para “simples mortais”. Enfrentando o fato de estar isolado, distante da civilização ocidental, sem os confortos de sua sociedade, o antropólogo supera muitas vezes suas próprias fraquezas e faz da etnografia uma conquista, decifrando hábitos estranhos, idiomas diferentes, costumes exóticos e rituais muitas vezes considerados “bárbaros”. As aventuras do “herói-cientista” são o paradigma da disciplina, exercendo influência nos profissionais que viriam a seguir, mesmo quando seu próprio objeto de estudo se transforma, não mais necessariamente sendo encontrado numa distante ilha do pacífico, mas, muitas vezes, em alguma esquina de sua própria cidade.

Em contexto urbano, é William Foote Whyte, com sua obra “*Street Corner Society*”, traduzido para o português como “Sociedade de Esquina²”, quem procura fazer uma etnografia completa de um grupo social. O texto, sem citações ou referências teóricas de outrem, foge dos padrões acadêmicos tradicionais. Embora sua titulação tenha sido obtida pela Universidade de Chicago, conseguindo superar a desconfiança em um estilo pouco ortodoxo, Whyte não estava familiarizado, como o próprio autor teve oportunidade de esclarecer, com os estudos empíricos que esta instituição desenvolvia. A inspiração do autor, explicitamente, está na antropologia social, especialmente na etnografia de Malinowski, adaptando suas técnicas de pesquisa ao contexto urbano:

² Jorge Zahar, 2005.

Passei o primeiro verão depois do início do estudo lendo algumas das obras de Durkheim e “The Mind and Society”, de Pareto. Tinha a sensação de que estes textos eram úteis, mas, ainda uma vez, apenas de modo genérico. Então comecei a ler a literatura de antropologia social, começando por Malinowski, e isso pareceu mais próximo daquilo que eu queria fazer, embora os pesquisadores estudassem tribos primitivas – e eu estivesse no meio de um distrito de uma grande cidade (WHYTE, 2005, p. 289).

A etnografia de Foote Whyte, que, ao longo dos anos, se consolidou como um estudo clássico, trazia duas particularidades interessantes que a aproximava das obras antropológicas. Em primeiro lugar, como vimos, buscava, através da etnografia sistemática, compreender as formas de organização, assim como hábitos e costumes, de um grupo social. Embora o autor não estivesse estudando uma tribo distante do pacífico, mas um grupo urbano, o método de análise antropológica é transportado para este novo contexto. O autor também trabalha diretamente com os dados empíricos coletados, diferenciando sua obra dos estudos sociológicos predominantes na Europa e buscando suas respostas na sociedade real, concreta. Estas duas particularidades justificavam sua opção pelo “trabalho de campo” sistemático, realizado em “Corneville”³, afirmando que a leitura de dados estatísticos não seria capaz de revelar o lado humano das pessoas que lá convivem. A experiência junto aos moradores, no desenrolar de suas atividades diárias, seria capaz de elucidar o que as frias estatísticas mantinham ocultas:

A única maneira de obter esse tipo de conhecimento é viver em Corneville e participar das atividades de sua gente. Para quem faz isso, a área se revela sob uma luz totalmente diferente. Prédios, ruas e becos que antes representavam destruição e aglomeração física passam a formar um panorama familiar para os atores da cena cornevilliana (WHYTE, 2005, p.20).

Se a experiência em campo do antropólogo clássico é uma grande aventura, marcada pelo contato com o “exótico” e pelas adversidades enfrentadas, a etnografia urbana, ao tomar os estudos pioneiros como inspiração, herdaria não apenas os mesmos métodos, mas procurava reproduzir nas cidades a alteridade vivida nos estudos tradicionais. A experiência de Foote Whyte, relatada num texto anexo, é também marcada por dúvidas e incertezas, dificuldades que foram vivenciadas e superadas, começando pela moradia com

³ Nome fictício dado por Foote Whyte à cidade em que foi realizado seu estudo.

uma das famílias locais e o aprendizado da língua italiana, comum aos membros da comunidade de imigrantes com que o pesquisador estava trabalhando.

Tendo a sociedade americana como referência, Foote Whyte tentava buscar o estranhamento, guiando-se pelas mesmas dicotomias da antropologia tradicional. O “outro” estava bem definido, bem como o que era “exótico” ou “familiar” para o autor. O pesquisador e o grupo por ele estudado eram socialmente diferentes, da mesma forma que hábitos e costumes importados da pátria original dos imigrantes poderiam ser classificados como “exóticos”. A própria linguagem estabelecia uma barreira que, mesmo transposta pelo etnógrafo, ajudava a perpetuar as dicotomias clássicas.

Contudo, em contexto urbano, as etnografias antropológicas, embora continuem orientadas pelos métodos tradicionais, são produzidas a partir de situações em que, diferente das obras clássicas, os limites entre as rígidas dicotomias tornam-se flexíveis e maleáveis. Na cidade, muitas vezes o etnógrafo já tem contato – ou mesmo uma vivência efetiva - com o grupo que será estudado. Ele não é totalmente exótico, mas, também, está longe de ser familiar, pois continua instigando a curiosidade do pesquisador. Neste contexto, a tarefa do etnógrafo urbano está distante da que foi realizada pelos “aventureiros” antropólogos tradicionais, que mergulhavam no “desconhecido” para realizarem sua etnografia.

A figura do pesquisador que já possui uma vivência no grupo, que transforma um conhecimento já adquirido por uma experiência anterior em elaborações antropológicas, encontra precedentes, no período de formação da disciplina, na obra de Maurice Leenhardt, que exercia entre os Malinésios, grupo por ele estudado, a função de missionário protestante. A formação peculiar de Leenhardt, especialmente em se tratando de um membro da escola sociológica francesa, ratifica, em primeiro lugar, a importância da etnografia e do conceito de “participação”, criado por Levi-Bruhl e refinado pelo próprio autor⁴, que valoriza a observação direta dos fatos para a compreensão do contexto que permitiria interpretar as ações. Muitas das observações de Leenhardt haviam sido feitas ainda como missionário, ou seja, antes de sua formação como etnógrafo profissional.

Isso faz com que Clifford (2002) use Leenhardt como exemplo, em sua crítica à antropologia clássica, de como as fronteiras entre os antropólogos profissionais e os

⁴ Leenhardt (1949).

missionários não seriam tão rígidas como a comunidade antropológica acreditava. Para nós, ajuda a mostrar que o trabalho antropológico é possível no estudo de um grupo em que já se tem uma vivência prévia, facilitada pela própria proximidade geográfica do meio urbano. Fazer antropologia onde antes se participava por lazer ou outra atividade profissional, reinterpretando, inclusive, observações anteriores pelo referencial teórico da antropologia, não está tão distante das etnografias tradicionais, embora seja um recurso mais disponível para os antropólogos urbanos. Também as fronteiras entre “antropólogo” e “nativo” parecem não ser tão rígidas quanto pareciam.

Estudar um grupo social localizado muitas vezes próximo à residência do próprio pesquisador, certamente, não possui o mesmo *glamour* que as etnografias realizadas em lugares distantes e com povos exóticos possuem. Tendo o antropólogo vivência e participação anterior à pesquisa, então, o resultado geralmente são dúvidas e incertezas metodológicas, como o autoquestionamento aguçado e a busca pelos limites entre “a vida e o trabalho de campo”. No entanto, a procura sistemática por respostas revela dificuldades e adversidades no dia-a-dia. Os problemas em campo, se não são exatamente os mesmos enfrentados pelos pioneiros da antropologia clássica, estão presentes sob novos contornos, o que muda é o posicionamento do pesquisador.

Como já tivemos oportunidade de mostrar, para um pesquisador “vindo de fora”, ou seja, sem qualquer relação com o grupo estudado, sua posição em relação aos dados é, se não de total falta de comprometimento, sem dúvida de maior independência. Um antropólogo que “faz parte do grupo”, por exemplo, pode conseguir informações importantes e comprometedoras em conversas informais que seriam vetadas a qualquer pessoa “estranha”, mas como expressar estas informações em seu trabalho? Se esta condição possibilita maiores facilidades para a obtenção dos dados ambicionados, impõe dificuldades como o controle mais rígido e apurado pelos membros do grupo (PAVAO, 2005, p. 08).

Os textos de antropologia urbana, mesmo em situações nas quais as figuras de pesquisador e nativo se confundem, continuam sendo interpretações de segunda mão, pois, mesmo nestes casos, é indispensável a participação do “outro”, seja na forma de entrevistas formais ou conversas informais dentro dos limites éticos. Mesmo que, para o pesquisador, aquela também seja a “sua cultura”, sua obra nunca é uma autobiografia, ou mesmo sua

visão individual dos fatos. Estranha situação vive um “etnógrafo nativo”. Seu objeto de estudo não é “nem totalmente exótico, nem totalmente familiar”. O etnógrafo transita entre dois mundos e, ao mesmo tempo, não está totalmente vinculado a nenhum deles, tendo que balizar no campo e na academia duas identidades, acionando a mais conveniente de acordo com o contexto.

Em ambiente urbano, estudando sua própria sociedade, ou segmentos sociais específicos, a coincidência de linguagem pode ocultar as diferenças. Se a tarefa do tradutor, conforme demonstra Benjamin (2001), é encontrar a “traduzibilidade” que é inerente a todas as obras, o antropólogo urbano depara-se com a obrigação de promover a “tradução cultural” dentro do mesmo idioma. Distintas classes sociais, gerações e segmentos culturais específicos, entre outros, elaboram seus próprios estoques simbólicos, que podem ser ocultados pela linguagem comum, gerando visões de mundo dissonantes que são expressas pelas mesmas palavras. O conhecimento do local, nos casos em que o trabalho de campo é realizado no núcleo urbano em que o próprio pesquisador reside, ajuda a escamotear diferentes sentidos e intenções nas ações, desencontros que iludem o etnógrafo induzindo-o ao erro. Encoberto pelo manto da falsa familiaridade, tudo isso constitui o que chamamos de “diferenças camufladas”.

Nos termos de Gilberto Velho (2002), o etnógrafo urbano precisaria promover esforço inverso aos dos antropólogos clássicos. Enquanto estes teriam como tarefa tornar o “exótico em familiar”, aqueles deveriam procurar transformar o “familiar em exótico”, promovendo o estranhamento necessário para a análise social. Neste contexto, o método antropológico, tradicionalmente ligado ao estudo de outras culturas e sociedades, pode ser aplicado aos grandes núcleos urbanos, especialmente ao grupo social do pesquisador. Temos, assim, a construção do “outro”, que surge como objeto da análise sem estar confinado às ilhas do pacífico, sem falar um idioma com suas próprias estruturas, mas que apresenta hábitos e costumes que, livres das pré-noções concebidas pelo próprio etnógrafo, torna-se objeto de estudo antropológico.

Todavia, nem tudo o que não é exótico é familiar, assim como, no sentido inverso, nem tudo que não é familiar é exótico. Entre os dois existe o apenas “desconhecido”, que precisa ser desvendado pelo antropólogo. Em nosso fragmentado ambiente urbano das grandes cidades, por exemplo, nem todos os valores dos muitos subgrupos sociais são

familiares, mas nem por isso podem ser considerados exóticos. O universo das escolas de samba, por exemplo, não é exótico para os moradores do Rio de Janeiro, ou mesmo do Brasil. Contudo, as particularidades de seu ritual e o conjunto de valores do mundo do samba não são familiares para todos os membros de nossa sociedade. Eles não são, em suma, nem exótico e nem familiar, são simplesmente desconhecidos, e são estes elementos que os antropólogos urbanos buscam compreender.

A observação das análises sobre uma “comunidade de escola de samba”, por exemplo, nos revela algumas considerações interessantes. Em primeiro lugar, o termo “comunidade”, e suas várias definições no senso comum, é um bom exemplo de “diferença camuflada”, pois esconde por trás de uma mesma palavra diferentes visões de mundo e referências simbólicas. Embora seja poucas vezes problematizado, o termo “comunidade” não possui sentido semelhante em toda sociedade, como nas próprias “comunidades de escola de samba” é motivo de tensões e conflitos. Certamente, a reprodução da categoria “comunidade” pelos antropólogos tem como referência a noção de consenso presente tanto no senso comum quanto em suas próprias teorias clássicas. Todavia, por trás do aparente consenso, estão camufladas as diferentes definições do termo.

Em segundo lugar, a análise revela a importância do trabalho de campo em ambiente urbano. As diferenças camufladas podem aflorar com a pesquisa empírica sistemática, em que o pesquisador acompanha e participa das atividades do grupo, compreendendo o contexto em que as ações são desenvolvidas. Retomando Malinowski, visto no início, a distinção entre o trabalho do etnógrafo polonês e Sir James Frazer está, como vimos, no exercício do trabalho de campo para a obtenção dos dados empíricos. Esta continua sendo uma das marcas da disciplina antropológica que, conforme nos referimos acima, também faz parte da metodologia dos etnógrafos urbanos. Assim, ao estudar sua própria sociedade, a antropologia, se encontra alguns problemas comuns às demais ciências sociais, tem no trabalho de campo a possibilidade de adquirir um conhecimento próprio, mais detalhado e refinado que outras ciências, sobre segmentos importantes da sociedade ou subculturas.

Um outro aspecto importante existe em relação aos receptores das etnografias antropológicas. Nas etnografias clássicas, ele está perfeitamente identificável: os habitantes dos grandes centros ocidentais, especialmente Europa e Estados Unidos. Mais que as

grandes distâncias, as diferenças culturais separavam rigidamente estes centros, que formavam e consumiam o trabalho dos antropólogos, e as tribos ou regiões inóspitas habitadas pelos grupos estudados.

De certa forma, o antropólogo poderia sentir-se como um cientista natural, pois a possibilidade de ser questionado pelo próprio objeto de estudo era praticamente inexistente. Quem nas distantes ilhas Trobriandesas, por exemplo, poderia interpelar Malinowski por alguma interpretação errada ou leviana, pela ótica nativa, sobre a preparação do ritual do Kula? Contudo, o encurtamento das distâncias planetárias, além de redefinir os objetos antropológicos, trouxe alterações significativas na relação entre o antropólogo e seu objeto de estudo e, por que não, na recepção de suas obras. Geertz analisa este processo e chamou a atenção para o fato de que, nas etnografias tradicionais, os antropólogos tinham a convicção de que o público e o objeto de estudo de suas obras eram, além de separáveis, moralmente desvinculados. Essa rígida separação, entretanto, é desestruturada pelo próprio avanço da modernidade, que facilita a integração de povos até então isolados à “comunidade global”. O mundo ainda teria seus compartimentos, mas a passagem entre eles são muito mais numerosas e bem menos protegidas (GEERTZ, 2002, p. 173).

Nos dias de hoje, a antropologia deixou de ser uma ciência exclusiva dos ricos países ocidentais, curiosos por conhecerem a forma de viver de exóticos povos distantes, muitos deles subjugados pela força do imperialismo colonial. Também não é mais uma ciência ditada pelos homens, encontrando exceção nas poucas mulheres que conseguiam espaço nas universidades. Se antes eram os brancos americanos que escreviam a história de sua sociedade, não é possível mais negar que os negros há muito não estão reclusos aos guetos, e que a ciência também está acessível para eles. Todo este processo de transformação da antropologia afeta, também, as etnografias realizadas nos grupos urbanos das grandes regiões metropolitanas. Nelas as fronteiras entre os compartimentos são ainda mais fluídas, caracterizadas pelos constantes fluxos e contra-fluxos de bens culturais, pelo cruzamento de referências simbólicas entre classes sociais. A cidade tem seus “compartimentos”, mas os indivíduos não estão a eles confinados, pois seus limites invisíveis são atravessados, se não pelos indivíduos fisicamente, pelo inevitável vai-e-vem de informações.

Contudo, ao transportarem seus métodos aplicados às sociedades distantes para o estudo de sua própria sociedade, e seus “compartimentos” específicos, algumas heranças dos pioneiros permaneceram. Uma delas é a manutenção do termo “nativo” no vocabulário da disciplina. Conforme demonstra Apadurai, o termo “nativo” se refere aos indivíduos próprios do local focado pelo pesquisador, imóveis e confinados aos seus conhecimentos particulares, às suas formas de pensar (APADURAI, 1988). Nos dias de hoje, são criaturas da ficção etnográfica, sobretudo, como estamos vendo, nos grandes centros urbanos, onde é ainda mais improvável a existência de grupos autônomos e completamente isolados.

Ao se estudar grupos urbanos de uma grande cidade, não é possível ignorar que os “nativos”, caso o pesquisador insista em se ater ao termo, estão em constante interação com os mais diversos grupos sociais, e não confinados ao ambiente pesquisado pelo antropólogo. Também não é possível desprezar as influências exercidas pelas diversas relações sociais, estabelecidas ao longo de suas vidas, sobre os indivíduos que são transformados em “objetos de estudo”. Em suma, se, de uma forma geral, as relações entre os antropólogos e seus grupos estudados ganharam novos contornos, são nos grandes centros urbanos, onde os contatos são mais constantes, que a antropologia encontra novas condições para ser realizada, embora ainda esteja atrelada aos métodos e heranças dos primórdios da disciplina.

Outro exemplo desta herança parece estar no público receptor dos trabalhos etnográficos. Embora muitas vezes próximos geograficamente, os grupos estudados pelo etnógrafo urbano também não são (ou eram) vistos como leitores em potencial das pesquisas realizadas sobre eles próprios. Em sua grande maioria enfocando as camadas mais baixas da sociedade, a antropologia reproduz na cidade suas tradicionais formas de poder. Não mais, como nos estudos clássicos, a dicotomia “pesquisador oriundo do ocidente civilizado” e “povos primitivos distantes”, mas uma relação de poder ancorada na hierarquia de sua própria sociedade, tendo em vista que, se os grupos estudados geralmente compõem as camadas populares da sociedade, os antropólogos são recrutados tradicionalmente no extremo social oposto.

Em outras palavras, usando a geografia do Rio de Janeiro como exemplo, a antiga relação “civilizado” e “primitivo” é reproduzida na relação “Zona Sul” e “Zona Norte”, este último incluindo subúrbios, Baixada Fluminense, morros e favelas da grande região

metropolitana. O antropólogo, neste sentido, interpreta hábitos e costumes das classes populares para os “setores dominantes”, por excelência o público consumidor de livros e artigos antropológicos. Neste contexto, o antropólogo torna-se um mediador em sua própria sociedade, estabelecendo pontes que ligam mundos social e culturalmente distantes, embora muitas vezes próximos geograficamente. A exemplo das etnografias clássicas, normalmente o pesquisador busca elementos similares para promover a “tradução”. O comportamento estranho é retratado, usando as palavras de Clifford, como significativo dentro de uma rede comum de símbolos. Uma base comum de atividade compreensível válida para o observador e observado, e por implicação para todos os grupos humanos. Desta forma, a narrativa etnográfica de diferenças específicas pressupõe e sempre se refere a um plano abstrato de similaridade (CLIFFORD, 2002, p. 68).

No entanto, os padrões culturais da Zona Sul são usados muitas vezes como referência, criando os parâmetros para a dicotomia “familiar” e “exótico”. É o receptor ideal das etnografias influenciando no trabalho de campo e na própria escrita do antropólogo. Porém, assim como os países periféricos, foco dos estudos clássicos, as “regiões discriminadas” da cidade também passaram a formar seus próprios etnógrafos, criando algo que podemos denominar de “antropologia urbana na primeira pessoa”. No caso específico das grandes cidades brasileiras, a maior oferta de cursos universitários, que cresce acompanhando a melhoria dos indicadores educacionais, expande a tradicional limitação de mercado que sempre acompanhou a antropologia brasileira, refletindo no aumento dos cursos de pós-graduação da disciplina. Isso permite mudanças também no recrutamento dos antropólogos, uma vez que a oportunidade de formação está acessível a indivíduos de todos os setores da sociedade. Nesta situação, cresce, cada vez mais, a mistura de papéis entre o antropólogo e o “nativo”, e os hábitos e costumes das classes altas, referências para a tradução dos “hábitos exóticos”, assim como a língua nativa, que é referência para o tradutor, perde seu caráter referencial. O estranhamento, neste caso, pode estar no que tradicionalmente era visto como “familiar”, não apenas para o etnógrafo durante a pesquisa, mas também para os próprios consumidores de livros e artigos especializados.

Ao eleger as escolas de samba, antes um espaço de lazer sem compromisso, como objeto de estudo antropológico, eu estava cruzando a tênue fronteira que separa as emoções

peçoais do trabalho profissional. Não estava me propondo a falar de costumes exóticos de povos distantes, mas de uma prática cultural intrinsecamente ligada ao cotidiano da minha cidade, profundamente enraizada em minhas reminiscências de infância. Nascido e criado no subúrbio carioca, sentia pulsar pelas ruas a memória daqueles que, décadas atrás, ajudaram a construir o samba e o ritual das escolas de samba. Sentia-me como parte da história que escrevia, personagem e autor de meus próprios artigos. Sentia minha presença em cada linha do caderno de campo, revelando as fraquezas do “antropólogo nativo”. Como certeza, a consciência de que deveria filtrar a correnteza de sentimentos que corria pelo meu corpo e desaguava em meus textos.

A experiência vivida na quadra do GRES Portela, durante os preparativos para o carnaval de 2004, me ensinou a represar as emoções, demonstrando uma série de obstáculos que foram necessários superar durante a pesquisa para o mestrado. Muitos deles, anos depois, retornavam para me assombrar novamente, junto com alguns novos fantasmas que apareciam para embalar meus pesadelos. A necessidade de observar as ações no contexto em que elas se desenvolvem, tão característico da antropologia, exigia que o objeto de estudo fosse expandido. A Portela continuava sendo a principal referência, sobretudo pela representatividade que possui para a história do samba e a constante referência às suas tradições, mas suas idiossincrasias, ao mesmo tempo em que revelavam aspectos importantes da tensão entre “modernidade” e “tradição”, limitavam algumas observações. Já havia ensaiado esta expansão antes, quando, para falar sobre a relativa influência do tráfico de drogas sobre as escolas de samba, fui obrigado a buscar referência em alguma agremiação carnavalesca localizada próximo aos morros ou favelas, o que não é o caso da Portela.

A participação mais efetiva nas atividades do mundo do samba permitia estar em contato com pessoas de outras agremiações. Permitia também conhecer a cidade do samba e observar a fascinação que o samba desperta nos muitos turistas que ainda escolhem a “cidade maravilhosa” como destino. O trabalho em um site carnavalesco, o Tudo de Samba⁵, facilitava a incursão entre os sambistas, sobretudo entre os formadores de opinião e personalidades importantes. A experiência adquirida em assuntos carnavalescos também rendeu um convite para trabalhar como comentarista em uma rádio e como jurado do

⁵ www.tudodesamba.com.br

carnaval de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul. Tudo isso facilitava os caminhos e os contatos, permitindo conhecer as várias formas como os sambistas usam sua prática cultural para seu próprio benefício, como projetos sociais, festas, espetáculos e projetos turísticos. Por outro lado, exigia disciplina constante, pois o foco do trabalho precisava ser mantido.

O mundo do samba é um subgrupo da sociedade carioca, com um conjunto de regras e valores próprios, seguindo um calendário particular de eventos e atividades que culmina no carnaval. Ao expandir a observação participante da Portela para as atividades do mundo do samba, quase sempre reunindo sambistas das mais variadas filiações, que mantinham sempre um clima de amizade e camaradagem, percebia que o controle e as exigências do grupo eram bem menos rígidas. Isso contrastava com as dificuldades normalmente encontradas por um antropólogo para se estabelecer em campo e conseguir despertar confiança. O mundo do samba está sempre de portas abertas, desde que se respeite clima de amizade e as próprias agremiações carnavalescas.

Enquanto meus sentidos captavam o som do samba e a beleza das cores carnavalescas, minha mente tentava traduzi-las pelas velhas categorias. O que era exótico? O que era familiar? Quando entrei pela primeira vez na quadra da Portela para começar o trabalho de campo, ainda no mestrado, passei a olhar gestos e movimentos, antes vistos com naturalidade, pela “lupa antropológica”. Era como se estivesse vendo tudo pela primeira vez, encontrando respostas para as minhas dúvidas e, ao mesmo tempo, formulando novas perguntas. Agora, enfrentava o desafio de observar e procurar entender, por exemplo, o fascínio dos turistas pelo samba carioca. Quem está diante dos elementos exóticos? O turista, que está sendo observado, ou o antropólogo, que busca compreender? Inevitavelmente, ao fugir da rigorosa metodologia aprendida nas cadeiras acadêmicas, minha mente confusa se perdia nas incertezas. Como buscar o estranhamento? O samba, pra mim, não era exótico e nem totalmente familiar, era apenas desconhecido.

Com o tempo, fui percebendo que esta dificuldade era comum a todos aqueles que se dedicam à antropologia urbana, especialmente quando o objeto de estudo escolhido está em nossa própria cidade, remetendo às nossas lembranças e desejos. Não estamos diante de línguas estranhas e exóticas, mas hábitos e costumes que, mesmo que saibamos de sua existência, em algum lugar além de nossos círculos de relações sociais, não nos são

totalmente familiares. Em muitos casos, este desconhecimento está nos limites que separam o lazer e a atividade profissional. Compreendê-lo é parte da “aventura antropológica urbana”.

1º PARTE

Ascensão e crise das "práticas culturais do consenso"

Cap.01 – A ascensão do samba como elemento de identidade nacional

1.1 – A cultura popular e os elementos nacionais

Bakhtin afirma que, pelo menos desde a Idade Média, é possível verificarmos a existência de duas visões distintas sobre o homem, o mundo e as relações humanas. De um lado, a seriedade dos cultos e cerimônias oficiais. De outro, o caráter cômico que aflorava nos momentos festivos, em que os indivíduos, livres das grades impostas pelas “instituições oficiais”, poderiam viver uma espécie de “segunda vida”. Estamos diante do que o lingüista russo define como “dualidade do mundo”, que, naquele momento da história, distinguia-se das épocas anteriores pelo caráter não-oficial, ou seja, por correr em paralelo a uma rigorosa ordem estabelecida. Nas épocas anteriores, o caráter cômico também teria existido atrelado aos ritos dos mais variados tipos, mas, diferentemente da Idade Média, eles também faziam parte do chamado ritual oficial, isto é, não existiria a distinção entre um universo oficial e um não-oficial, que exigiria que os indivíduos agissem de acordo com as particularidades de cada situação. São estes aspectos culturais não-oficiais, entre os quais Bakhtin destaca o caráter cômico, que se tornarão as formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, isto é, da cultura popular (BAKHTIN, 2002, p. 04 e 05).

É desta mesma cultura popular que, séculos mais tarde, sob as bênçãos românticas, quando os estados nacionais europeus se consolidavam e buscavam unidade, algumas práticas e elementos culturais ascenderam à condição de símbolos nacionais, capazes de forjar uma identidade coletiva hegemônica no campo das representações. Ao fornecerem algumas de suas expressões culturais para constituição do imaginário nacional que se formava, o povo abdicava de parte importante de suas diferenças culturais, impedindo, como demonstrou Wisnik & Squeff (1982), a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. É o manto mágico da nacionalidade que passa a envolver toda a sociedade, fazendo do nacional-popular uma intercessão entre os intelectuais e as classes populares.

Este processo, entretanto, não ocorre de forma semelhante nas várias regiões do velho continente. Na Itália, por exemplo, Gramsci demonstra que a intelectualidade não conseguiu promover esta aproximação com os setores populares, mantendo sua literatura

elitista. Desta forma, os folhetins, que exerceram um importante papel de mediação neste encontro entre intelectuais e povo, não puderam se estabelecer na cultura popular italiana, que teria, desde o início, privilegiado a música ao invés do romance (GRAMSCI, 1974, p. 371). Segundo Stuart Hall, Gramsci conseguiu compreender a importância estratégica dos elementos que se constituem como “nacional-popular”, pois é no terreno do senso comum que a hegemonia cultural é produzida, perdida e se torna objeto de luta. É este popular, como veremos mais adiante, que fixaria o “autêntico”, enraizado nas experiências das comunidades (HALL, 2006, p. 323).

Estes elementos “autênticos”, ao serem encontrados nas produções culturais do povo, privilegiaram uma visão do popular como comunitário e orgânico, fornecendo as bases para o pensamento romântico. Um paradigma desta visão, segundo a filósofa Marilena Chauí, pode ser visto nas estórias dos irmãos Grimm, que incorporaram elementos oriundos da memória popular, como antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas pela tradição oral⁶. Este movimento de incorporação do popular, especialmente na literatura, ocorre em um contexto histórico alemão de resistência às conquistas napoleônicas. A tradição romântica alemã, que surge deste processo, politicamente seria também uma reação contra o império napoleônico, afirmando a identidade nacional contra um invasor estrangeiro (CHAUI, 1994, p.18 e 19). Também é na Alemanha, segundo Peter Burke, que os primeiros termos aplicados às produções populares vão se desenvolver. É o caso, por exemplo, de volkslied (canção popular) e volksmärchen (conto popular), que passam a atrair cada vez mais a atenção das camadas superiores da sociedade, em um movimento que o historiador inglês define como “descoberta do povo” (BURKE, 1989, p. 32).

Ao “descobrirem”, ou se apropriarem, das tradições do povo, o que se buscava era a unidade nacional alemã a partir da cultura popular, evidenciando desde então sua capacidade de gerar um sentimento de coesão social, sobretudo na situação específica de uma iminente invasão estrangeira. Neste sentido, o romantismo faz o popular ascender das

⁶ Entre os contos mais conhecidos dos irmãos Grimm, estão “chapeuzinho vermelho”, “João e Maria”, “Cinderela” e “Bela Adormecida”, destaques de um acervo que direcionou pela primeira vez a tradição oral para o público infantil, graças à sua temática mágica e maravilhosa. Além de fazer a fusão entre o “popular” e o “infantil”, a obra dos irmãos Grimm fixou textos do folclore literário germânico, que foram tomados com “expressão autêntica do espírito da raça”. Em 2005, a UNESCO reconheceu a obra de Jacob e Wilhelm Grimm como patrimônio da humanidade.

bases da pirâmide social e, talvez pela primeira vez na história, mostrar que “o socialmente periférico pode ser simbolicamente central”, confirmando a afirmação de Stuart Hall. Assim, ao longo deste processo, os traços principais do que se tornou a cultura popular são, como observou Chauí, oriundos do romantismo, como o primitivismo (retorno e preservação da tradição que sem o povo teria se perdido), o comunitarismo (a produção nunca é individual, mas coletiva e anônima) e o purismo (o povo por excelência é pré-capitalista, não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana). A vasta abrangência destas características estende seu alcance para muito além da Europa e do século XIX, tornando a concepção romântica fonte inesgotável para o populismo, apropriando-se como referência para as classes populares, sempre “pura” e “autêntica”, os camponeses europeus, indígenas latino-americanos e as mais variadas minorias ao redor do planeta (CHAUI, 1994, p. 20 e 21).

Segundo Martin-Barbero, os românticos “descobrem o povo” a partir de três perspectivas: a da exaltação revolucionária, destacando uma coletividade que unida ganha força; o surgimento do nacionalismo, que encontra sua alma no povo; e uma reação contra a ilustração, a partir da política e da estética. De acordo com esta última perspectiva, o romantismo pode ser visto como uma reação política contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês que, sob a justificativa do progresso, desorganizaria a sociedade e promoveria uma situação caótica, justificando a idealização do passado e a revalorização do primitivo e do irracional. No campo da estética, teríamos uma rebelião contra a arte real e o classicista princípio de autoridade, revalorizando o sentimento e a experiência do espontâneo como espaço de emergência da subjetividade. Tudo isso possibilita ao romantismo construir um novo imaginário no qual, pela primeira vez na história, o que vem do povo adquire status de cultura (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 38 e 39).

Esta tradição romântica, de acordo com Chauí, supõe a autonomia da cultura popular, de forma que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra “autêntica”, sem contaminação ou contato com a cultura oficial, suscetível de ser resgatada por um Estado Novo. Ao contrário, a perspectiva ilustrada entenderia a cultura popular como um resíduo morto, como algo “tradicional” que seria superado pela “modernidade”, sem condições de interferir no próprio processo de modernização. Românticos e ilustrados, entretanto, pensariam a cultura popular como uma totalidade orgânica, fechadas em si

mesmo, ignorando as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes (CHAUI, 1994, p. 23).

Os românticos, para Martin-Barbero, demonstram a ambigüidade de sua visão sobre a cultura popular quando, além de resgatarem a atividade do povo na cultura, submetem este reconhecimento a uma “originalidade” que residiria na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica. Neste processo, estaria sendo negado não apenas a circulação cultural, mas também o processo histórico de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais, o que privilegia uma cultura que olha apenas para o passado, uma “cultura-patrimônio”, folclore que conserva uma suposta pureza original. Neste movimento, conclui Martin-Barbero, os românticos acabam encontrando os próprios ilustrados na idéia de que o povo, culturalmente falando, é o passado (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 42).

Esta rígida oposição entre as realizações do “povo” e da “elite dominante” constitui, para Stuart Hall, uma das principais dificuldades para a definição da cultura popular. Ela estrutura os domínios do “popular” e do “não-popular”, que, apesar de sua simplicidade, ignora, por exemplo, as mudanças no conteúdo das categorias, ou seja, quando o valor cultural das formas populares é promovido e ascende na escala cultural. No sentido oposto, outros elementos deixam de ter um alto valor cultural para se popularizarem, também se transformando neste processo. Assim, para o autor, o princípio estruturador da cultura popular não é o conteúdo destas categorias, mas as forças e relações que sustentam a distinção e a diferença. Sempre existirão, em qualquer época, atividades ou formas culturais utilizadas ou não pela elite, de forma que, apesar das mudanças no conteúdo, as categorias permanecem (HALL, 2006, p. 240).

Depois de “desconstruir⁷” muitas das definições sobre o popular, Stuart Hall opta por uma nova perspectiva, considerando, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes estão situadas nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas definições e práticas populares. Assim, o autor destaca que, o essencial em uma definição de cultura popular, são as relações que as colocam em tensão contínua com a cultura dominante. Em outras palavras, trata-se de uma concepção de cultura popular

⁷ Grande parte das análises de Stuart Hall sobre cultura popular e identidade estão no artigo intitulado “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, publicado pela Editora UFMG, na coletânea “Da Diáspora: Identidade e mediações culturais (HALL, 2006).

polarizada em torno de uma dialética cultural, considerando o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável, de forma que, nas culturas populares, seria intrínseco um processo pelo qual algumas coisas são preferidas para que outras possam ser destronadas (Idem, p. 241).

Também para Nestor Garcia Canclini, a noção de popular não poderia estar associada a um conjunto de objetos pré-determinados, mas pela posição por eles ocupados e suas práticas. A definição não estaria fixada em um tipo particular de produto e mensagem, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Em outras palavras, é o uso, e não a origem, que caracterizaria um objeto como popular. Observando o artesanato, por exemplo, Canclini prefere falar de “cultura”, ao invés de “arte popular”, pois não está preocupado com a sua beleza, criatividade ou autenticidade, mas pelo que Cirese chama de “representatividade sócio-cultural” (CANCLINI, 1983, p.135 e 137).

Esta visão de Canclini sobre cultura popular, assim, é explicitamente inspirada em Cirese, que, ao invés de estar preocupado com sua essência, a define de acordo com seus usos, privilegiando, ao invés da busca inútil pela “autenticidade” e “pureza”, sua representatividade sócio-cultural. Cirese também chama a atenção para o fato das classes populares, como qualquer grupo humano, ressignificar, filtrar e reorganizar o que vem da cultura hegemônica, mesclando-a com sua memória histórica (CIRESE, 1980, p. 51).

Doravante, é a esta definição de Cirese e Canclini que nos reportamos ao evocarmos a cultura popular, sobretudo porque, em nossa concepção, ela possibilita a compreensão das ações das classes populares nos grandes centros urbanos, que ressignificam o acervo cultural disponível, inclusive as tradições apropriadas como expressão de identidade coletiva. Suas práticas culturais não ficam imunes às transformações que ocorrem ao seu redor. As influências culturais, especialmente num contexto em que as trocas são intensificadas, também não se impõe de forma incontestada, ocupando o lugar de práticas pré-existentes. Um conceito de cultura popular, portanto, que entenda as classes populares não como indivíduos passivos, manipulados pelas elites, nem como focos de resistência de valores supostamente autênticos, mas que compreenda a complexidade das trocas culturais modernas e a participação ativa destas classes populares,

respeitando suas idiossincrasias, e reconhecendo-as como importantes atores nas metrópoles do século XXI.

Marilena Chauí compreende esta transformação da cultura popular, afirmando que o campo comunicativo se reestrutura segundo a prática, o desejo e o pensamento dos participantes, de forma que seria difícil estabelecer um ponto de partida para as manifestações atuais. As tradicionais Marujadas, por exemplo, embora tenham origem nos Marujos portugueses do século XVI, são representadas por oficiais da marinha brasileira, com estandartes também brasileiros, mas sem esquecer as armas e os mouros. Da mesma forma, ainda segundo a autora, romances comuns na Europa medieval, como Carlos Magno e os doze pares de França, permanecem vivos no imaginário do sertanejo nordestino, mas se transformam ao serem incorporados pela literatura de cordel, com a utilização de personagens do sertão e do cangaço, mas mantendo inalterados valores como a honra, fidalguia e valentia (CHAUI, 1994, p. 73).

Estamos diante, pois, de outra característica importante da cultura popular, que é a capacidade de incluir em suas narrativas o passado e o presente, fornecendo ao seu conteúdo uma coerência que, embora incompreensível para os intelectuais mais rigorosos, encontra ressonância no poder de criação das classes populares, que promovem a *bricolagem* do acervo cultural disponível e fornecem sentido para suas narrativas. Evidentemente, esta coerência e o sentido não seguem os modelos definidos pelo manual político das classes dominantes, de forma que, mesmo os intelectuais que buscaram fugir dos velhos modelos dicotômicos, como Marilena Chauí, têm destacado a ambigüidade dos discursos populares, em virtude da união de elementos aparentemente antagônicos, como “atraso” e “desejo de emancipação”, ou, em seu par favorito, “conformismo” e “resistência” em suas atitudes diárias (CHAUI, 1994, p. 124).

A referência para esta afirmação sobre a cultura popular está, por exemplo, em autores como José Guilherme Cantor Magnani, que estudou as classes populares em contexto urbano, especificamente a periferia da cidade de São Paulo. Segundo este autor, o universo simbólico e a visão de mundo das classes populares não estão estruturadas com a rígida dicotomia entre a “ordem” e a “desordem” que alguns estudos tradicionais insistem em buscar interpretando gestos e ações. Ao contrário, muitas destas ações possuem coerência na coexistência de discursos que ao mesmo tempo negam e afirmam, valorizam e

desqualificam, respeitam e ridicularizam, o que seria uma característica comum no universo simbólico desta parcela da população (MAGNANI, 1998).

Alguns estudos sobre a religiosidade popular, nos intensos debates que tentam classificar os elementos de devoção em “sagrados” ou “profano”, buscaram a coerência dos discursos do povo no sincretismo, mostrando que as fronteiras entre os dois pares dicotômicos são bem mais fluídas, com frequência se misturando no imaginário dos fiéis. Superando as aparentes contradições, o povo constrói sua religiosidade no dia-a-dia, apropriando-se livremente dos símbolos religiosos disponíveis e costurando os sentidos de uma coerência própria. Autores como Steil chamaram a atenção para o fato das festas e romarias serem espaços privilegiados para se observar este sincretismo religioso, pois podem apresentar uma sobreposição de símbolos e significados que são acionados pelos mesmos autores de acordo com os seus interlocutores ou a ação estratégica ao qual seu discurso se articula (STEIL, 2001, p. 30). Em outra oportunidade, demonstramos como a “comunidade de sambistas” do Império Serrano, livre das grades impostas pela religiosidade oficial, apropria-se dos símbolos disponíveis e cria suas próprias referências, de acordo com o contexto. As contradições do sincretismo, em suma, existe apenas na visão dos sacerdotes oficiais ou mesmo de pesquisadores que, insistindo em separar a realidade em compartimentos demarcados, ignoram os constantes fluxos de referências culturais que perpassam a vida urbana (PAVÃO, 2007b).

Outrossim, retornando mais uma vez a Bakhtin, vemos que uma das características fundamentais da cultura popular é o fato de que, ao mesmo tempo em que nega a cultura oficial, ela a ressuscita e renova. Isto nos leva a compreender a ambivalência do riso, especialmente em momentos de festa, que não é uma reação individual, mas um patrimônio do povo. Ele, ao mesmo tempo, nega e afirma, armotalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2002, p. 10).

Estamos, em suma, não diante de elementos ambíguos, que oscilam entre as velhas dicotomias que tentam classificar a cultura popular, como atitudes de “conformidade” e “resistência” à cultura dominante, como afirmou Chauí, mas de elementos coerentes dentro de uma lógica cultural, muitas vezes ambivalente, que desconhece as fronteiras entre as categorias impostas pelos intelectuais. Entre as classes populares, seus referenciais culturais, gravados na memória coletiva e no que é

popularmente conhecido como “tradição”, se fundem às novas influências culturais disponíveis, promovendo a re-elaboração de seus significados e a coerência a partir da “bricolagem”. As mudanças sociais, econômicas e culturais promovidas pelo avanço do capitalismo e, mais recentemente, da globalização, compõem o quadro que orienta a complexidade da cultura popular em nossos grandes centros urbanos, com formações híbridas e aparentemente contraditórias, mas que, como destacou Stuart Hall, apesar das mudanças do conteúdo, permanece como importante categoria relacional, em oposição à cultura da elite, apesar da maior fluidez das fronteiras que as separam.

A força da economia capitalista, como argumenta Canclini, tenta absorver as culturas populares, para integrá-las, ressemantizar suas mensagens e refuncionalizar seus objetos. As representações e práticas subalternas são reestruturadas com a finalidade de se tornarem compatíveis com as pretensões econômicas, colaborando com o desenvolvimento do sistema hegemônico (CANCLINI, 1983, p.134). As mais diversas produções populares, como as festas, as manifestações culturais ou mesmo o artesanato, deixam de ter apenas valor comunitário, remetendo às origens culturais de um grupo social específico, para adquirir valor comercial, transformada em mercadoria comercializável, criando uma massa anônima de consumidores. Neste contexto, a cultura popular não pode ser pensada sem considerar a idéia de uma sociedade e uma cultura de massa.

Segundo Jesus Martin-Barbero, a idéia de povo gerada pelo romantismo vai sofrer uma dissolução completa de acordo com as interpretações políticas que se desenvolviam ao longo do século XIX. As tendências de “direita” vão, a partir da concepção original, desenvolver a noção de “massa”, enquanto as tendências de “esquerda”, tendo como referência a mesma noção, mas incorporando elementos da própria racionalidade ilustrada, vai trabalhar o conceito de “classe social” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 43). Estamos diante da formação de conceitos sociológicos relevantes para a compreensão das camadas populares da sociedade, que, cada vez mais, se faziam presente no cenário político, à medida que representavam, sob o pavor do espectro revolucionário, um perigo em potencial para a ordem constituída.

Martin-Barbero destaca este risco iminente, demonstrando que o conceito de massa, surgido com Tocqueville, racionalizava o desencanto da burguesia, assustada com o risco que rondava uma ordem social por ela e para ela organizada. Este é um movimento

que afeta a estrutura da sociedade, ao mesmo tempo em que esta denominação “massa” ajuda também a mistificar a existência conflitiva da classe que ameaça esta ordem. Após a comuna de Paris, as análises sobre esta massa teriam tomado um rumo bastante conservador, enfatizando principalmente o exercício do controle, deixando para um segundo plano uma efetiva compreensão (Idem, p. 58 e 59).

Chauí compreende a distinção entre os dois conceitos, ressaltando que a expressão cultura popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois se referir a uma prática cultural como popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas diferentes de manifestação cultural numa mesma sociedade. A noção de massa, ao contrário, tende a ocultar diferenças sociais, conflitos e contradições. Exprime a visão veiculada pela ideologia dominante, em que a sociedade se reduz a uma imensa organização funcional, na qual tanto a realidade quanto a idéia das classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças à substituição dos sujeitos sociais pelos objetos sócio-econômicos definidos pelas exigências da organização. A “massa”, afirma a filósofa, tornaria real o sonho da democracia liberal, onde as divisões sociais podem ser reduzidas a divergências de interesses entre grupos e indivíduos, capazes de chegar ao consenso político à maneira do mercado que se auto-regula, regulando também os interesses particulares. Junto com a “sociedade de massa”, se desenvolve a idéia de “cultura de massa” (CHAUI, 1994, p. 26, 28 e 29).

Apesar das diferenças entre a “cultura popular” e a “cultura de massa” no campo político, autores como Martin-Barbero destacam a relação entre ambas, com o massivo sendo gerado a partir do popular, como podemos ver no parágrafo abaixo:

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar esta relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 181).

Esta visão de Martin-Barbero contraria duas concepções bastante comuns sobre a cultura de massas. Em primeiro lugar, temos uma visão elitista, que não concebe a produção cultural das classes como cultura e, conseqüentemente, capaz de forjar uma

cultura de massa, exatamente naquilo que o texto acima considera como um “estrabismo histórico”. Em segundo lugar, temos o ponto de vista romântico dos folcloristas, que compreendem a transformação do popular em massivo como uma “degradação dos valores autênticos”. Uma breve análise de dois autores sobre o melodrama talvez ajude a compreender melhor este processo.

Na concepção de Martin-Barbero, o melodrama está situado “no vértice do processo que leva do popular ao massivo”. Ele representaria o lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa, isto é, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras que culmina na constituição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular. Escrito “para quem não sabe ler”, o melodrama não procuraria palavras na cena, mas amores e grandes paixões. É este forte apelo emocional que faz o melodrama popular, pois, no período de sua consolidação entre as classes populares, a educação burguesa pregaria exatamente o oposto, ou seja, o controle dos sentimentos, que se interiorizam e se distanciam dos espaços públicos. Assim, o popular gênero melodrama faz a efetiva mediação entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, massivo (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 170 e 178).

O outro autor que merece ser mencionado é Magnani, que observa o sucesso dos espetáculos circenses na periferia da cidade de São Paulo. A linguagem do melodrama, diga-se de passagem, também explorada pelas bem sucedidas telenovelas, que nas últimas décadas se consolidaram como verdadeiras instituições na sociedade brasileira, possibilita que os artistas de circo explorem elementos comuns ao cotidiano das classes populares, que constituem o público preferencial dos espetáculos. A facilidade encontrada na compreensão da linguagem, com artistas e público compartilhando o mesmo universo social, permite a verossimilhança e, pelo menos na época estudada pelo autor, que os circos se mantivessem em atividade como importante opção de lazer na periferia paulistana (MAGNANI, 1998).

A obra de Magnani, citada por Martin-Barbero, mostra que a imposição de práticas culturais não ocorre sem que simbolicamente seja compreendida pelo universo cultural das classes populares. Esta consideração será importante em observações futuras, quando enfocarmos, ao longo deste trabalho, as transformações simbólicas do samba. Destacamos, pois, a constituição do massivo a partir da cultura popular, num processo

evocado não apenas pela formação de uma sociedade capitalista que necessitava ampliar seu mercado, igualando, no tocante ao consumo, as diferenças sociais para construir uma massa anônima, mas também pelas transformações das próprias classes populares, submetidas ao acelerado processo de transformação dos grandes centros urbanos, sobretudo nas últimas décadas. Isto nos faz pensar que a cultura popular, além de seu dinamismo ressaltado anteriormente, recebe influência da mídia, das novas tecnologias, dos novos fluxos e contatos culturais proporcionados pela globalização. Neste novo contexto, o popular, longe de desaparecer, ratifica o caráter híbrido das práticas culturais contemporâneas, fundindo, como veremos, o local e o global. O geógrafo Milton Santos compreendeu bem este processo, chamando a atenção para o fato desta cultura popular, agora como manifestação mista e sincrética, poder utilizar os instrumentos do próprio massivo que buscava a hegemonia para a sua difusão. Neste cenário de “revanche” do popular, temos a “cultura popular domesticada” transformada em espetáculo (SANTOS, 2007, p. 143).

É esta “cultura popular domesticada” que, no processo que veremos mais adiante, se consolidará como “prática cultural do consenso”, das quais, na sociedade brasileira, o samba se destaca pelo alcance conseguido ao longo do século XX. São estes elementos culturais, surgidos do vasto repertório popular e privilegiados por um leque de motivos políticos, econômicos, sociais, históricos e geográficos, que, pelo menos no campo das representações, se destacarão com símbolos nacionais, na melhor tradição romântica. No entanto, além dos estereótipos engessados no tempo, eles estão submetidos às reinterpretações e ressignificações das classes populares, que se modificam ao ritmo das transformações urbanas que ocorrem ao seu redor.

1.2 – As identidades nacionais

Imbuído do que afirma ser um “espírito antropológico”, Benedict Anderson propõe definir a nação como “Uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” Ela é limitada porque, restrita ao traçado de suas fronteiras, exerce soberania sobre um espaço definido do território e mantém, sob seus domínios, um número limitado de indivíduos. Entretanto, esta quantidade de habitantes, embora limitada, adquire, mesmo nas formações menores,

proporções que impedem a totalidade de seus membros se conhecerem, ou mesmo saberem da existência de seus conterrâneos. Ainda assim, a nação consegue manter vivo o sentimento de comunhão entre estes “membros desconhecidos”, estabelecendo traços comuns que os unem e fazem compartilhar histórias e características semelhantes (ANDERSON, 2008, p. 32).

Todavia, Anderson percebe também que este mesmo raciocínio poderia ser estendido para quaisquer aldeias cujas dimensões fossem maiores que o contato face a face, que da mesma forma poderiam ser classificadas como formações imaginadas. O que distinguiria a nação, pois, não seria a falsidade ou a autenticidade de sua formação, mas o estilo em que são imaginadas. Apesar das diferenças internas, a nação seria sempre concebida a partir de uma profunda “camaradagem horizontal”, o que permitiria pensá-la como uma comunidade (Idem, p. 33 e 34). Vale a pena retornarmos brevemente à matriz weberiana para compreendermos o que autor está propondo.

Aprofundando os conceitos originais de “Gemeinschaft” e “Gesellschaft”, formulados por Ferdinand Tönnies, traduzidos para a língua portuguesa como “Comunidade” e “Sociedade”, Weber apresenta a distinção entre “relações comunitárias” e “relações associativas”. A primeira existiria quando e na medida em que a atitude na ação social repousaria no sentimento subjetivo dos participantes pertencerem, afetiva ou tradicionalmente, ao mesmo grupo. A segunda, estaria pautada em uma união de interesses racionalmente motivados (WEBER, 1994, p.25). Assim, podemos perceber que, para o sociólogo alemão, a relação comunitária é resultado do sentimento subjetivo de pertencimento a um grupo, uma “camaradagem horizontal”, como definiu Anderson, cujos limites não precisariam estar restritos ao contato face a face, bastando a existência de meios capazes de promover o sentimento compartilhado.

Estes meios seriam, na visão de Anderson, possibilitados pelo “capitalismo editorial”, que teria feito as pessoas, em número cada vez maiores, pensarem sobre si mesmas e se relacionarem com as demais de maneira radicalmente nova. O romance e o jornal forneceram, sem quaisquer precedentes em outras épocas históricas, uma idéia de simultaneidade de ações entre os membros da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 55 e 70). Retornamos, desta forma, ao papel da literatura para a consolidação do sentimento e da unidade nacional, como os contos dos irmãos Grimm ao incorporarem a

tradição oral germânica, e o folhetim, este último na interpretação de Gramsci, de acordo com o que vimos anteriormente. Assim, completando o que vimos na discussão sobre a cultura popular, percebemos que a aproximação entre intelectuais e povo, mediada pelo romance e pelo folhetim, permitiu não apenas a ascensão de elementos usados para forjar um nacional-popular, mas a criação de uma simultaneidade entre diferentes indivíduos, que passam a agir e pensar como uma comunidade.

Também podemos perceber, considerando que o “capitalismo editorial” foi o primeiro passo de uma explosão tecnológica que caracterizou os séculos seguintes, como Apadurai (1996) já chamou a atenção, que a formação das sociedades de massas, ao unificarem o público receptor sob os moldes de uma massa anônima, livre de suas diferenças e idiossincrasias pessoais, segue o mesmo modelo que o sentimento nacional naqueles primeiros anos de consolidação da nação como “comunidade imaginada”. Desta forma, como veremos mais adiante, explica-se a participação fundamental dos meios de comunicação nos projetos nacionalistas que marcaram, especialmente a América Latina, ao longo do século XX. Depois do jornal, temos a chamada “era do rádio”, a partir das décadas de 1920 e 1930, e o advento da televisão, nas décadas de 1950 e 1960. Um processo iniciado exatamente no “período de gestação” dos estados nacionais, no interior de suas fronteiras.

Nestes jovens estados-nação, a formação das línguas impressas permitiu a consolidação dos próprios idiomas nacionais, que, em muitos lugares, variavam de acordo com os dialetos locais. Como demonstra Anderson, depois de saturado o mercado para a elite bilíngüe, foi necessário contemplar o grande mercado de cidadãos monoglotos, lançando as bases para a consciência nacional. A língua impressa criou, em primeiro lugar, um campo unificado de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados. Com isso, foi possível perceber que o alcance de um determinado campo lingüístico era limitado, transformando estes “companheiros de leitura” no embrião da “comunidade imaginada”. Em segundo lugar, o capitalismo editorial, ou tipográfico, trouxe uma nova fixidez à língua, o que, em longo prazo, ajudou a construir a imagem de antiguidade. Por último, o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores (ANDERSON, 2008, p. 79, 80 e 81).

Um bom exemplo é a tradução da bíblia por Lutero, que buscou, na língua falada pelo povo, as referências capazes de facilitar a leitura dos textos sagrados. Como demonstrou Berman, o líder da reforma protestante se afasta do latim oficial da igreja romana e, empregando sobretudo a linguagem oral comum à multiplicidade de dialetos germânicos, não apenas faz uma tradução para permitir a leitura da bíblia, mas realiza o que muitos consideram ser a fundação do idioma Alemão moderno. Com a distinção em relação ao Latim oficial, a língua impressa na obra de Lutero, ao passar a ser usado ao longo do território que viria a ser a Alemanha, inaugura, ainda no século XVI, uma afirmação religiosa nacional em face do imperialismo de Roma (BERMAN, 2002, p. 50, 51 e 53).

Temos, portanto, a própria consolidação dos idiomas nacionais, acima dos antigos dialetos locais e estabelecendo uma singularidade em relação ao Latim romano, como resultado das línguas impressas que, graças aos primeiros passos do capitalismo tipográfico, se formavam a partir da linguagem oral do povo. Este também pode ser considerado o embrião do nacional-popular, pois permitiu que intelectuais e povo compartilhassem o mesmo idioma, que, com o tempo, passou a expressar simbolicamente o sentimento nacionalista emergente. No entanto, como nos mostrou Anderson, que traz em sua obra exemplos da Ásia, África e da América, fugindo da concepção eurocêntrica até então vigente, apenas a língua comum não é o suficiente para termos um emblema da condição nacional, assim como as bandeiras, trajes típicos, danças folclóricas e similares. O mais importante de uma língua, afirma o autor, é a sua capacidade de gerar “comunidades imaginadas”, permitindo a solidariedade entre os indivíduos. A referência direta está nas nações que surgiram após o processo de colonização, que utilizaram os mesmos idiomas dos colonizadores para gerar o sentimento de solidariedade nacional. Vale a pena citar textualmente a análise do autor sobre este fato:

Se o Moçambique radical fala o português, isso significa que é o português o meio pelo qual Moçambique é imaginada (ao mesmo tempo que delimita sua extensão entre a Tanzânia e a Zâmbia). Dessa perspectiva, o uso do português em Moçambique (ou do inglês na Índia) não difere essencialmente do uso do inglês na Austrália ou do português no Brasil. A língua não é um instrumento de exclusão: em princípio, qualquer um pode aprender qualquer língua. Pelo contrário, ela é fundamentalmente inclusiva, limitada apenas pela fatalidade de Babel: ninguém vive o suficiente para aprender todas as línguas. O que inventa o nacionalismo é a língua impressa, e não uma língua particular em si. A única interrogação que resta a propósito de línguas como o português em Moçambique e o inglês na Índia é se o sistema administrativo e, sobretudo, o sistema

educacional podem gerar uma difusão do bilingüismo politicamente suficiente (ANDERSON, 2008, p. 189 e 190).

Nesta definição de Benedict Anderson sobre a “comunidade imaginada”, a principal influência antropológica, explicitada pelo próprio autor, é Victor Turner. O conceito de “Communitas”, formulado pelo Antropólogo inglês, está baseado, em poucas palavras, em um sentimento igualitário que aproxima os indivíduos independentes de sua condição ou status social, fazendo prevalecer entre eles o sentimento subjetivo de pertencimento a uma mesma coletividade (TURNER, 1974). A “comunidade imaginada”, fundamentada em um sentimento subjetivo de reconhecimento coletivo, construído, por exemplo, na simultaneidade de ações possibilitadas pelo “capitalismo editorial”, também está acima das diferenças sociais que marcam a sociedade, nivelando indivíduos bastante heterogêneos. Entretanto, diferente da “communitas” de Turner, cujo sentimento seria temporário, limitado aos momentos rituais especiais da sociedade e aos indivíduos que compartilham a experiência de liminaridade, a “comunidade imaginária”, de Anderson, seria permanente e extensiva ao conjunto de indivíduos, embora as diferenças internas não sejam suprimidas e, certamente, sequer esquecidas, pois a “camaradagem horizontal” não pressupõe a igualdade, apenas o reconhecimento de características comuns.

No entanto, chamamos aqui a atenção para a obra de outro antropólogo, Fredrik Barth, que pode complementar aspectos importantes da “comunidade imaginada”, contribuindo para o desenvolvimento de uma “ferramenta teórica” que contemple a realidade empírica de nossas sociedades complexas. Barth, em sua definição sobre grupos étnicos, ratifica a importância dos critérios subjetivos, refutando a homogeneidade cultural e os aspectos biológicos, elementos até então utilizados pela literatura antropológica como definidores de um reconhecimento coletivo entre os indivíduos (BARTH, 2000a, p.27). Assim formulada, a teoria do antropólogo norueguês pode ser aplicada não apenas aos grupos étnicos, pois, fundamentada no sentimento subjetivo de pertencimento e na auto-atribuição, é possível utilizá-la para a compreensão de qualquer forma de organização social, inclusive das relações sociais estabelecidas nos fragmentados grandes centros urbanos.

Como demonstra Barth, as fronteiras entre os grupos étnicos permanecem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam, de forma que a distinção entre as categorias não

dependeria da ausência de mobilidade, contato e informação, mas efetivamente se constituem em processos de incorporação e exclusão, que, apesar das mudanças de participação e pertencimento ao longo de histórias de vida individuais, são mantidas ao longo dos anos (Idem, p. 26). Isso nos ajuda a compreender como algumas identidades, mesmo submetidas às transformações que acompanham a chamada “modernidade”, permanecem ou são, como vamos discutir mais adiante, até reforçadas com a interação.

Em relação às “comunidades imaginadas”, acreditamos que a teoria de Barth ajude a suprir uma deficiência que dificulta sua utilização no contexto de nossos grandes centros urbanos. Ressaltando os elementos capazes de gerar a solidariedade entre os indivíduos, Anderson ignora a interação, que, no mundo globalizado, se intensifica no interior dos estados nacionais, tornando bem mais complexas a produção das fronteiras entre “nós” e os “outros”. Para Barth, as características étnicas, ou quaisquer outras qualidades objetivas, só possuem sentido ao serem incorporadas como emblemas para uma identidade contrastiva, constituindo sinais diacríticos usados durante a interação (Idem, p.32). Não se trata, como o próprio autor esclarece, da totalidade cultural ser usada como distinção, mas apenas os símbolos e sinais acionados pelos próprios atores, que privilegiam alguns e ignoram outros. Com o tempo, estes sinais diacríticos podem mudar, sendo substituídos por outros que mantêm, com o passar dos anos, as categorias sociais com certa estabilidade. São nas interações fornecidas pela modernidade, como a indústria turística, por exemplo, que as identidades nacionais são reforçadas e parecem ignorar a tão falada “crise da idéia de nação”, que veremos no próximo capítulo.

Nos estados nacionais, entre os elementos privilegiados como sinais diacríticos, destacam-se as práticas culturais e os símbolos nacionais que possuem, como vimos, origens nas tradições populares. Neste ponto, encontramos também a teoria da “invenção das tradições”, de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, que nos ajuda a compreender a importância destes elementos para o presente. Todas as sociedades têm disponíveis, em seu passado, um manancial de tradições populares capazes de suscitar o reconhecimento coletivo e, em relação às modernas nações, forjar um passado comum. Embora afirmem que não há lugar nem tempo onde não tenha ocorrido a “invenção de tradições”, para os autores ela ocorre com mais frequência quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas,

produzindo novos padrões que tornam incompatíveis estas tradições (HOBSBAWM & RANGER, 1997, p. 12).

Sentida subjetivamente pelos membros do grupo como um elemento identificador da nação, as “tradições inventadas”, ainda segundo os autores ingleses, podem estabelecer ou simbolizar a coesão social, as condições de admissão de um grupo, de comunidades reais ou artificiais. Traduzindo para os termos utilizados por Anderson e Barth, são os elementos privilegiados para gerar a “camaradagem horizontal”, que podem ser vestimentas típicas, obras literárias, músicas populares, danças folclóricas ou quaisquer outros símbolos e emblemas, especialmente de origem popular, apropriados como sinais diacríticos.

Um bom exemplo é apresentado por Trevor-Roper em relação aos trajes típicos escoceses, usados principalmente quando querem afirmar sua identidade nacional, sobretudo para marcar uma distinção em relação aos ingleses. Entre estes elementos, destaque especial recebe o famoso “kilt”, uma espécie de saio feito de tecido de lã enxadrezado, e a gaita de fole, que marcam o estereótipo do escocês reconhecido em qualquer parte do planeta. Ao contrário de sua propaganda ancestralidade, o autor mostra que alguns destes elementos são, na verdade, bastante modernos, tendo sido originados após a união com a Inglaterra, embora funcionem como uma espécie de protesto e ratifiquem a nacionalidade escocesa. É verdade que muitos destes elementos já existiam, de forma rudimentar, bem antes da união, mas eram vistos pelos próprios escoceses como um indício de barbarismo, representando, para a elite do país, os atrasados montanhese das terras altas (TREVOR-ROPER, 2002, p.25).

A figura do escocês tipificado, no exemplo acima, está marcada pela presença de um “outro” constante, mesmo que esteja fisicamente ausente na maioria das vezes. Trata-se, como a exposição de Trevor-Roper não deixa qualquer dúvida, do inglês que, embora faça parte do Reino Unido, está excluído da “comunidade imaginada” escocesa. Preocupado apenas em destacar os elementos internos de solidariedade, como vimos, Anderson não considera as formas pelas quais são imaginados os processos de inclusão ou a exclusão do “outro”.

Apesar da origem recente, os trajes típicos e a gaita de fole são sentidos subjetivamente como um elemento identificador do escocês, que, ao privilegiá-los como sinal diacrítico, promoveram uma transformação simbólica destes elementos, de forma que,

da representação dos bárbaros montanhese das terras altas, passaram a simbolizar o próprio orgulho nacional. Esta trajetória vai ser comum à grande parte dos símbolos nacionais ao redor do planeta, especialmente, adiantando o que veremos adiante, do samba carioca, que em um espaço de aproximadamente trinta anos deixa os mal vistos guetos cariocas e passam a representar a imagem do próprio brasileiro no exterior. É neste processo que vão se consolidar as chamadas “práticas culturais do consenso”, mas não sem tensões e conflitos internos, sobretudo no contexto atual.

A ausência de tensões internas e conflitos em suas análises são algumas das principais críticas feitas às “comunidades imaginadas”, de Anderson, que, privilegiando a solidariedade interna, pouca atenção dispensa às relações de poder. Em função disso, autores como Bhabha propõem a construção cultural da nacionalidade como uma forma de afiliação social e textual, que não seria, segundo o antropólogo indiano, negar suas histórias específicas e significados particulares dentro de linguagens políticas diferentes, mas demonstrar as complexas estratégias de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionariam em nome do “povo” ou da “nação”, tornando-os sujeitos iminentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. Ao enfatizar a dimensão temporal, Bhabha pretende descolar o historicismo que predominaria nas discussões sobre a nação como uma força cultural, importante fonte simbólica e afetiva de “identidade cultural”, dando significado a “um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística”. Na visão de Bhabha, a nação guardaria uma apreensão de um tempo “duplo e cindido”, que permitiria ao autor questionar a visão homogênea e horizontal associada com a “comunidade imaginada”, que começaria pela própria metáfora progressista da coesão social moderna, compartilhada por teorias holistas da cultura que tratam de gênero, classe e raça como totalidades sociais que expressariam experiências coletivas unitárias (BHABHA, 2007, p. 199, 200, 203 e 204).

Vale a pena destacar que Anderson, ao excluir de suas análises a complexidade interna das modernas nações, aproxima sua “comunidade imaginada” das interpretações culturais holistas, como Bhabha ressalta. No entanto, como vimos acima, a “camaradagem horizontal” não pressupõe o igualitarismo, como na “*communitas*”, de Turner. Também não há qualquer contradição entre a imaginação de uma unidade nacional e a existência de hierarquia, pois o que está em questão são os traços comuns que se mantém apesar das

diferenças sociais. A própria cultura, homogênea, heterogênea, holista ou individualista, não importa, também está ausente das análises de Anderson, que busca sobretudo os elementos e situações capazes de forjar a percepção de um traço comum no plano horizontal, sem mexer com a estrutura vertical da sociedade. Desta forma, Bhabha nos ajuda a compreender nossa realidade complexa ao focar as diferenças internas que dificultam o reconhecimento de uma identidade coletiva, como no próximo capítulo ficará mais claro, mas isso não exclui, entretanto, o fato destes emblemas de identidade nacional serem imaginados ou sentidos subjetivamente, apesar das diferenças, sobretudo no campo das representações como podemos perceber no texto abaixo, de Stuart Hall:

Ao contrário do que se supõe, os discursos da nação não refletem um estado unificado já alcançado. Seu intuito é forjar ou construir uma forma unificada de identificação a partir das muitas diferenças de classe, gênero, região, religião ou localidade, que na verdade atravessam a nação. Para tanto, esses discursos devem incrustar profundamente e enredar o chamado estado “cívico” sem cultura, para formar uma densa trama de significados, tradições e valores culturais que venham a representar a nação. É somente dentro da cultura e da representação que a identificação com esta “comunidade imaginada” pode ser construída (HALL, 2006, p. 74).

Para Hall, “todos os modernos estados-nação combinam a forma cívica racional e reflexiva de aliança ao estado com uma aliança intuitiva, instintiva à nação”. O “ser britânico”, entidade evidentemente heterogênea, funde o Reino Unido, a entidade política, como uma “comunidade imaginada”. Em suma, é através de um sistema de representações culturais que as fundações racionais e constitucionais da Grã-Bretanha, foco da análise do autor, adquirem significados. Esta representação seria construída a partir dos costumes, hábitos, códigos e convenções sociais, na memória socialmente construída dos triunfos e desastres nacionais, nos países nacionais e nas distintas características que produzem a idéia de Grã-Bretanha, que, também nas palavras de Hall, não são de menor importância por terem sido inventados, nos moldes expostos por Hobsbawm e Ranger (Idem, p. 74 e 75).

Apesar dos discursos nacionalistas remontarem aos tempos antigos para justificar a formação da unidade nacional, vários autores chamam atenção para o fato da nação e da modernidade serem fenômenos historicamente convergentes. O reconhecimento coletivo da “comunidade imaginada” só seria possível porque a modernidade romperia os rígidos limites que separavam as classes sociais, a cidade do campo, a cultura erudita da cultura

popular, que impedia o movimento de um lado para outro, possibilitando a circulação das mercadorias, objetos e pessoas. Renato Ortiz, para nos atermos apenas a um exemplo, chama a atenção para o que considera ser, na sociologia, uma tendência acentuada em compreender a problemática nacional de um ponto de vista estático, desde o século XIX vinculado à idéia de progresso. Nesta visão evolucionista, a nação surgiria como um valor universal, um caminho natural da humanidade, uma seqüência linear que tem como antecessores a família, a tribo e a região. Como a nação teria se constituído historicamente junto à modernidade, a partir das transformações impostas pela sociedade industrial, Ortiz considera este o primeiro momento de desterritorialização das relações sociais (ORTIZ, 1998, p. 48 e 49).

Nota-se, assim, desde Anderson até a concepção de Ortiz, a visão de que o sentimento nacional, mais que a simples incorporação de elementos populares para forjar uma unidade de sentimentos, alimentou-se de uma nascente sociedade de massas, que teve no “capitalismo editorial”, em seus momentos iniciais, importante elemento para a difusão da simultaneidade, de forma que todos, em qualquer parte dos territórios limitados das novas nações, poderiam compartilhar a mesma leitura, em um processo que ultrapassa as antigas fronteiras locais de forma sem precedentes. A partir da instituição das línguas impressas e suas formas de difusão, que exploraram os elementos populares, promovendo a aproximação entre o intelectual e o povo, consolidando o “nacional-popular”, a própria evolução dos meios de comunicação teria possibilitado a expansão desta simultaneidade, especialmente em relação à grande massa iletrada e que dominava, especialmente, os países subdesenvolvidos. Uma outra dimensão que deve ser considerada, além dos meios de comunicação, é a expansão do capitalismo, que também atravessa as fronteiras locais e, a despeito das diferenças econômicas que limitam o poder de compra de acordo com as classes sociais, unifica relativamente o consumo, também promovendo a simultaneidade.

O caso norte-americano merece uma consideração especial. Na visão de Ortiz, o universo do consumo surge como um lugar privilegiado da cidadania nos Estados Unidos. Por isso, diversos símbolos da identidade americana têm origem na esfera do mercado, como Disneyland, Hollywood, Superbowl e Coca-cola, símbolos do autêntico *American way of life*. Assim, a memória nacional não faz apelo aos elementos da tradição, mas à modernidade emergente do mercado. Ser americano significaria, segundo o autor, estar

integrado a este sistema de valores (Idem, p. 122). Isso ajuda a entender porque, nos Estados Unidos, a cultura popular se confunde com a cultura de massa, não, como vimos, amparado no fato de uma ter se originado da outra, como demonstrou Martin-Barbero, mas na redução do conceito de popular ao massivo, difundido pela grande indústria, em seus mais variados segmentos, e sendo capaz de promover o reconhecimento coletivo e os próprios valores da cidadania.

As argumentações de Ortiz, todavia, não terminam com a consolidação de um Estado nacional que foi capaz de ultrapassar as barreiras locais, promovendo o reconhecimento de uma identidade coletiva através dos meios de comunicação e do consumo. Como veremos no capítulo seguinte, o objetivo do autor é fornecer subsídios para justificar o que chama de “mundialização”, considerando que as transformações dos meios de comunicação e da própria economia capitalista, nas últimas décadas, continuaram expandindo sua influência, ultrapassando as próprias fronteiras do Estado-nação que haviam ajudado a consolidar. Neste ponto, a “mundialização”, sustentada pelo desenvolvimento de uma “cultura popular internacional”, que será examinada no momento oportuno, será consequência natural da expansão do mercado e das mudanças na esfera do consumo. Assim, de forma curiosa, Ortiz incorpora o mesmo argumento evolucionista que refutara sobre a nação, como uma espécie de caminho natural da humanidade, isto é, uma seqüência linear que tem como antecessores a família, a tribo e a região, para afirmar que o mesmo processo que originou a nação teria evoluído, sob as “bênçãos criacionistas” desta “entidade onipresente chamada modernidade”, para a “mundialização”, uma vez que agora seria possível a simultaneidade em qualquer parte do planeta.

Ortiz, contudo, não está sozinho nesta análise. Também Nestor Garcia Canclini (2006), em seu “Consumidores e cidadãos”, procura entender como as mudanças na maneira de consumir alteraram as possibilidades e as formas de exercer a cidadania. Ao longo dos séculos XIX e XX, as culturas nacionais pareciam sistemas razoáveis para preservar, dentro da homogeneidade industrial, certas diferenças e enraizamentos territoriais, que de certa forma coincidiam com os espaços de produção e circulação de bens. Consumir os produtos da nossa própria sociedade aliava, para os indivíduos que compartilhavam a mesma nacionalidade, o valor simbólico de consumir o que seria

“coletivo” com a racionalidade econômica, já que os produtos internos eram acessíveis e baratos (CANCLINI, 2006, p. 30 e 31).

Assim, a análise de Canclini ratifica a importância do consumo para o sentimento de simultaneidade, acrescentando a dimensão simbólica contida no ato de consumir os produtos de nossa própria sociedade. Porém, com a globalização, que promove a interação funcional das atividades econômicas e culturais diversas, bens e serviços são gerados a partir de muitos centros, de forma que é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo (Idem, p. 32). Este processo é diferente da simples internacionalização, em que muitos produtos carregavam um simbolismo que atravessava as fronteiras geográficas, mas um resultado da internacionalização da própria produção, que, como demonstram os geógrafos, aproveitam as vantagens do espaço mundial para baratear os custos de produção e alcançarem mais competitividade no mercado. Como consequência, ocorre uma “desnacionalização dos produtos”, que perdem seus antigos referenciais simbólicos, ou pelo menos passam por um substancial processo de transformação. Isto vai fundamentar uma das bases para a “crise da idéia de nação”, que veremos mais adiante.

Entretanto, para Canclini, as nações e etnias continuam existindo, mesmo que, para a maioria, deixam de ser a principal produtora de coesão social. A questão não seria como a globalização é capaz de as destruir, mas sim entender como as identidades étnicas, regionais e nacionais se reconstróem em processos de hibridização intercultural (Idem, p.136 e 137). Esta “reconstrução em processos híbridos”, que também será abordada mais detalhadamente nos próximos capítulos, é que parece estar ausente das análises de Ortiz. Usando como paradigma a sociedade norte-americana, a cultura popular perde sua função de “filtrar” e “ressignificar”, de forma que a cultura global se impõe sem resistência local e, ao invés da hibridização no interior do acervo cultural disponível, a cultura popular-internacional se impõe de forma hegemônica.

Análises como esta ignoram os novos significados que os símbolos nacionais adquirem na realidade heterogênea engendrada pela globalização. Usando como exemplo o artesanato e o folclore mexicano, Canclini mostra como eles se transformam em símbolos capazes de oferecer, para a moderna e fragmentada sociedade mexicana, um conjunto de símbolos para a identificação nacional. Na verdade, este processo não é novo, pois estratégias semelhantes foram adotadas pelos revolucionários Zapatistas de 1910, mas

dentro de outros contextos em que a unidade nacional era pensada e produzida. No caminho do étnico ao nacional-popular, a arte dos povoados simbolicamente passa por uma transformação, tornando-se tipicamente mexicana, ou seja, deixa de representar uma etnia específica para alcançar a condição de elemento capaz de simbolizar a unidade nacional. Este processo, afirma Canclini, tem seu lado positivo, mas despolitizaria a produção artesanal, uma vez que o típico seria o resultado da abolição das diferenças (CANCLINI, 1983, p.69 e 87).

A despolitização dos elementos étnicos parece ser, de fato, uma condição *sine qua non* para a sua transformação em aspectos tipicamente nacionais. Com a nova importância simbólica de representar a totalidade, graças às suas raízes populares que remetem aos mitos de formação da nação, quase sempre com as origens em tempos primevos, os elementos étnicos precisam se despir de suas referências comunitárias, perdendo o caráter reivindicatório e contestador que sua presença assinala para a sociedade abrangente. A lembrança de um grupo étnico particular, se não estiver devidamente “domesticada” pela ideologia da representação de uma unidade nacional, pode ressuscitar as diferenças e ter o efeito inverso ao esperado, ou seja, pregar exatamente a cisão da “comunidade imaginada”. Uma vez livre do simbolismo étnico, ou de qualquer subgrupo de uma sociedade heterogênea, o elemento alçado à condição de típico pode ser consumido, no interior ou no exterior do grupo social por ele representado. Este é um dos principais motivos que fazem, nos antecipando e utilizando o samba carioca como exemplo, os discursos raciais, apesar de povoarem as análises de alguns intelectuais e do movimento negro sobre o samba e sua origem, estarem completamente ausentes das relações sociais estabelecidas pelos sambistas nos dias de hoje, como vários cientistas sociais já expuseram com bastante propriedade.

Contudo, a elevação dos elementos populares despolitizados à condição de símbolos de identidade nacional, acima das diferenças e divisões internas, torna-se uma tarefa bem mais complexa nas grandes federações, caracterizadas por profundas diferenças e desigualdades regionais, como o caso do Brasil. Martin-Barbero, no que define como “dispositivos básicos sobre os quais funcionou a centralização” nos antigos estados nacionais, mostra que, conforme estes estados se apresentaram como incompatíveis com uma sociedade polissegmentada por suas culturas populares regionais ou locais, isto é, sociedades organizadas sobre um sistema composto por grupos e subgrupos, as diferenças

culturais se transformaram em obstáculos à unidade nacional que sustenta o poder estatal. Foi necessário promover a “integração horizontal” daquela sociedade. Paralelamente, ainda segundo Martin-Barbero, foi preciso implementar também a “integração vertical”, isto é, incentivar determinadas relações sociais novas, a partir das quais os sujeitos seriam “desligados da solidariedade grupal” e “religados à autoridade central” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 140).

No contexto brasileiro da década de 1930, o Estado Novo vai operar no sentido de promover, no campo das representações, a centralização do poder, a partir do conjunto de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais da sociedade. Entre todas as classes populares das diferentes regiões do Brasil, são os moradores dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, então capital da República, os escolhidos para emprestarem suas práticas culturais ao imaginário nacional, que se colocaria, como percebeu Hermano Vianna (1995), acima das culturas regionais para promover, pelo menos no campo das representações, a unidade nacional. Todavia, a compreensão deste processo, na maioria das vezes, é simplificado na imposição unilateral de um Estado autoritário, desconsiderando o papel e a atuação das classes populares. Entre todos estes elementos tipicamente brasileiros, que fizeram a longa trajetória do popular ao nacional, sendo despolitizados e apropriados sobre as velhas práticas culturais regionais, a música merece lugar de destaque.

Seguramente, a música popular, sobretudo quando incorporada pelos meios de comunicação e divulgada de forma adequada, o que o contexto histórico brasileiro das primeiras décadas do século XX favorecia, é um excelente elemento capaz de difundir o sentimento de simultaneidade. Na visão Wisnik & Squeff (1982), a música incorporaria o ethos da sociedade, de forma que o nacionalismo musical deve ser avaliado não simplesmente pela musicalidade, mas por incorporar o “caráter” da nação. De acordo com a velha tradição romântica, a produção musical popular, assim como outras expressões artísticas, como o artesanato, adquirem a aura da autenticidade e da pureza, temas que alimentarão intensos debates envolvendo setores importantes da sociedade, sobretudo após receberem os primeiros fochos de outras influências culturais. Para Martin-Barbero, o projeto do nacionalismo musical operaria sobre um eixo interior e outro exterior, fundamentado na distinção entre a boa música popular, ou seja, folclórica e praticada no campo, e a ruim, urbana, comercializável e estrangeirizante que é feita na cidade. Enquanto

o primeiro guardaria as características autênticas, a segunda proporcionaria ao mundo civilizado uma música que, refletindo a nacionalidade, possa ser ouvida sem estranhamento, que só pode resultar na “síntese” entre o melhor do folclore local e o melhor da tradição erudita européia (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 252).

Por fim, a música também representa um fator fundamental do popular urbano, a partir do momento que a apropriação e a reelaboração musical se ligam ou respondem aos movimentos de constituição de novas identidades sociais, grupos de imigrantes ou da juventude que busca sua própria forma de expressão. A nova música não é produzida pelo abandono do “autentico”, e sim por mestiçagem ou deformação profanatória. Isso explicaria a repulsa, a condenação e o desprezo que esta música costuma receber, à direita e à esquerda, daqueles que cultivam a autenticidade (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 289). Isso também ajuda a explicar a resistência que alguns intelectuais - e sambistas - impuseram às influências culturais da música negra norte-americana, a partir da década de 1970, especialmente no Rio de Janeiro. As acusações mais comuns envolviam a “deturpação” das “legítimas” tradições afro-brasileiras, que deveriam estar fundamentadas e preservar as heranças do continente negro. O fato do *soul* e de outros ritmos importados também terem origem africana, mas desenvolvida dentro do contexto norte-americano, não significava um atenuante. Nos dias de hoje, é a música o principal veículo de expressão dos jovens pobres, que desafiam a hegemonia das velhas “práticas culturais do consenso”.

1.3 – O longo caminho para uma identidade nacional brasileira

Até a década de 1930, quando um projeto político centralizador, as práticas culturais de uma classe popular urbana e os meios capazes de engendrar a simultaneidade se encontram na sociedade brasileira, fazendo emergir dos morros e subúrbios os elementos nacionais que compuseram nossa “comunidade imaginada”, a formação de uma identidade nacional brasileira percorreu um longo caminho. Atravessando os mares bravios do período colonial, navegou sob as turbulências política do Império e da República, encontrando em tempos recentes as fortes tempestades da globalização. Para defini-la em relação ao samba, é necessário fazer uma regressão em busca de suas origens, pois, se esta identidade se transformou ao longo dos anos, alguns elementos parecem constantes.

Algumas pistas importantes sobre estes elementos podem ser encontradas na carta de Pero Vaz de Caminha, citada pela historiografia oficial como a “certidão de nascimento” da nação. Lá está, por exemplo, a exuberante natureza que encanta o estrangeiro. Estão também nativos gentis e inocentes, descritos detalhadamente pelas suas características exóticas, e a expressão da religiosidade nacional. Estes elementos atravessaram os séculos e, ainda hoje, estão presentes no imaginário nacional e internacional sobre o Brasil.

Quem somos nós, brasileiros, naquele encontro no paradisíaco litoral baiano? Somos os gentis nativos exóticos, nus, chamando a atenção dos estrangeiros? Ou somos navegadores ávidos por terra firme, que se surpreendem diante dos nativos exóticos? Dirá a maioria, fundamentada no velho mito das três raças, que somos exatamente o resultado deste encontro, de preferência, pedindo licença à cronologia histórica, com um navio negreiro também aportando na mesma praia. Todavia, como metáfora para a nossa identidade, somos índios ou lusitanos, as duas partes que se encontraram, dependendo do contexto. Internamente, costumamos ser navegadores surpresos, descobrindo em nossa própria terra, às vezes bem próximo geograficamente, avistando pelas janelas da Zona Sul carioca, por exemplo, traços exóticos que até então desconhecíamos. Em outras ocasiões, somos indígenas desfilando pela areia, nus ou enfeitados de plumas ou penas, dançando para estrangeiros encantados por um espetáculo exótico.

O primeiro elemento que merece destaque em relação a uma identidade brasileira, do período da colonização aos nossos dias, é a natureza. Exuberante e perigosa, a floresta tropical sempre despertou sentimentos ambíguos. As visões do “paraíso” e do “inferno” se alternavam, fascinando e amedrontando os estrangeiros que se embrenhavam na selva, desbravando a fauna e a flora exóticas. O contraste com a Europa revelava às terras brasileiras, e ao novo mundo de uma forma geral, uma identidade construída nas belezas e no pavor que despertava. O Império soube explorar esta natureza exótica em seus símbolos. As vestes D. Pedro II, por exemplo, eram famosas por suas golas com plumas de papo de tucano, como se, simbolicamente, o monarca assumisse a imagem reconhecida do Império como demonstração de sua soberania.

Em uma obra clássica intitulada “Visão do paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil”, Sérgio Burque de Holanda (2000) descreve de forma magistral como o descobrimento do Novo Mundo, especialmente do Brasil, se

associa às narrativas bíblicas sobre o paraíso e aos mitos da Idade Média, com a natureza remetendo ao Éden e habitada por nativos desprovidos de maldade, sem o pecado original, e gozando da longevidade típica de personagens dos textos sagrados. A obra revela aspectos importantes do imaginário europeu sobre o nosso país, forjando o estranhamento e a percepção do exótico, que, diga-se de passagem, também vão protagonizar os relatos de viajantes e, a partir do século XIX, de cientistas. Claude Lévi-Strauss, que em “Tristes trópicos⁸” lembra das narrativas e fábulas sobre o descobrimento da América, é um bom exemplo do alcance deste imaginário.

Segundo Augras, era impossível para os viajantes olhar a paisagem da costa brasileira sem recorrer a um esquema perceptivo / interpretativo já estabelecido. Seus relatos misturam informações eruditas e populares, tradições cristãs e lendas antigas, além da obra de Ovídio e escritores contemporâneos (AUGRAS, 1991, p. 03). Ao longo dos séculos, várias expedições européias vieram para cá e catalogaram a fauna e flora, enriquecendo os museus europeus e ajudando a difundir a curiosidade sobre a exuberância de nossa terra. É o caso, para nos atermos a apenas um exemplo, da expedição do Barão Georg Heinrich Von Langsdorff , que explorou vasta extensão da selvagem natureza brasileira e enviou farto acervo para Moscou. No entanto, muitos destes desbravadores e viajantes europeus sentiam na pele a fúria da floresta tropical. O próprio Langsdorff sofre e mal consegue retornar à Rússia. O crescente prestígio da ciência natural, como demonstrou o brasilianista Thomas Skidmore, não perderia tempo para explicar o desenvolvimento da Europa em virtude do meio físico favorável, considerado o “ideal” para o ser humano. Tais concepções sobre o meio ambiente se aliarão, na ciência e no imaginário do velho mundo, às vantagens obtidas pela hereditariedade, que serão vistas mais adiante. Autores como Henry Thomas Buckle teriam usado o Brasil para demonstrar seu determinismo climático, de forma que o nosso atraso seria explicado pelo clima tropical, inviável para a ocupação do ser humano (SKIDMORE, 1989, p. 44).

Não é preciso dizer que estes cientistas tiveram grande influência sobre vários intelectuais da elite brasileira. O famoso folclorista Silvio Romero, por exemplo, foi um dos grandes divulgadores da obra de Buckle no Brasil, desenvolvendo suas próprias teorias e afirmando que a nação era um produto da interação da população com o meio ambiente.

⁸ LÉVI-STRAUSS, 2004.

A febre e as doenças tropicais reforçavam sua idéia de que o ser humano não tinha condições de habitar os trópicos (idem).

A fauna e a flora natural são importantes elementos do que chamamos de “a construção da imagem exótica”. Esta nos parece ser um traço constante da identidade brasileira, sempre associada à imagem do país no exterior, unindo num traço temporal contínuo a época do descobrimento e o Brasil moderno, nas representações que exploram as belezas naturais do Rio de Janeiro e a exuberância da floresta amazônica, muitas vezes, na indústria cinematográfica, numa seqüência única de imagem. Geograficamente distante, as duas realidades estão próximas no imaginário sobre a nação, constituindo estereótipos enraizados no senso comum dos estrangeiros. Entretanto, é sobre o homem brasileiro que a “construção da imagem exótica” opera de forma mais cruel, pois, lançando um olhar de estranhamento para a própria formação do povo brasileiro, entendido como uma totalidade homogênea, destacam-se bárbaros hábitos e costumes que, por conseqüência, reforçam a própria condição de civilidade para o europeu.

Podemos encontrar um bom exemplo da imagem estrangeira sobre o povo brasileiro ainda em 1550, na cidade de Rouen, onde uma *Fête Brésilienne* foi organizada para o rei Henrique II e sua rainha Catarina de Médicis, que apresentaria para a corte francesa os exóticos hábitos dos povos nativos do Novo Mundo, em um cenário composto de árvores plantadas e aldeias construídas às margens do Sena. No entanto, como Monique Augras chama a atenção, de um total de trezentos índios apenas cerca de cinquenta eram, de fato, indígenas trazidos do novo mundo. Os demais seriam marinheiros normandos, freqüentadores da costa brasileira desde o descobrimento, pintados à moda tupinambá e executando, desnudos, as mais diversas atividades diárias, como fumar tabaco, cozinhar, deitar em redes, caçar e batalhar (AUGRAS, 1991, p. 01). É sobre este acontecimento que Montaigne escreve seu famoso ensaio que, para muitos pesquisadores, inaugura a interpretação dos ameríndios como bons e inocentes, naquilo que seria o modelo original da humanidade não corrompida pela sociedade, inspirando nomes como Rousseau.

Analisando aquilo que define como “A invenção da América”, Augras afirma que a dificuldade em aceitar a “estranheza” do outro está apoiada também em uma clara relação de poder. Na simples idéia de um “descobrimento” estaria implícito a negação da realidade vivida pelo outro, de forma que o poder das armas e o poder da escrita se uniram para

assegurar o domínio europeu sobre o continente americano (AUGRAS, 1991, p. 02). Acreditamos que Augras tenha razão em sua análise, como percebemos também esta “construção do imaginário exótico” entre muitos pensadores que vieram logo em seguida. Não era mais, pois, uma curiosidade sobre os povos nativos que ocupavam as terras brasileiras antes daquele encontro no litoral baiano, mas sobre uma sociedade já em processo de formação, independente, que buscava perspectivas futuras e a afirmação no cenário internacional. Alguns elos permanecem ligando as duas realidades e chegando aos nossos dias, como a imagem exótica, que vai estar presente, nos séculos XX e XXI, na dança sinuosa dos sambistas, na vestimenta de Carmem Miranda, nas cores da tropicália e na imagem vendida atualmente aos turistas, por exemplo, nos espetáculos da cidade do samba, que veremos mais adiante. Também permanecerá imune ao passar dos anos o poder da escrita europeia, com o cientista ganhando o espaço antes ocupado pela viajante extravagante, conferindo nova autoridade que reforça a hegemonia da Europa no cenário internacional, progressivamente com a companhia dos Estados Unidos. Em nossa análise, com os trabalhos científicos ou pseudo-científicos, especialmente no século XIX, interpretando e julgando a sociedade brasileira e sua própria viabilidade futura, os europeus e norte-americanos falavam mais sobre eles mesmos, reforçando a distinção e sua “superioridade social, econômica e cultural”. Incorporada pelos próprios pensadores brasileiros, o ideal de “civilização” naturalizava o exótico não apenas como diferente, mas, principalmente, como atrasado e inferior, de forma que as representações sobre a nação exalavam também a hierarquia cultural que se perpetuaria através dos anos.

Nossa referência é a obra de Edward Said, “O Orientalismo”, em que o autor demonstra como o pensamento ocidental criou um conjunto de representações sobre o oriente, cuja expressão principal repousa na autoridade conferida ao “orientalista” como especialista das perigosas e exóticas terras do Leste. Homogeneizando regiões diferentes e distantes pela oposição construída em relação à Europa e, posteriormente, também aos Estados Unidos, o orientalismo naturalizou as relações de poder sob as bênçãos da ciência, como Said demonstra no trecho abaixo:

Desde os primórdios da história moderna até o presente, o orientalismo como uma forma de pensamento para lidar com o estrangeiro tem, de maneira previsível, exibido a muito lamentável tendência de qualquer conhecimento baseado nestas distinções rígidas como “Leste” e “Oeste”: canalizar o pensamento para dentro de um compartimento Oeste ou

de um compartimento Leste. Como esta tendência está bem no centro da teoria, da prática e dos valores orientalistas encontrados no Oeste, o senso de poder do Ocidente sobre o Oriente é aceito como natural com o status de verdade científica (SAID, 2007, p. 80 e 81).

Se o domínio do europeu sobre os negros e ameríndios, por séculos, encontrou justificativa na imagem da cruz cristã, a superioridade sobre o Oriente e América livre estavam no século XIX fundamentada nas não menos sagradas teorias científicas, que surgiam das análises dos orientalistas. Por “Orientalismo”, Said entende a longa tradição que instituiu um modo peculiar de abordar o oriente e que tem como fundamento o lugar especial deste Oriente na experiência ocidental européia. Como instituição autorizada a dar conta do Oriente, ele é parte de um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o mundo oriental. Uma disciplina sistemática que produz um discurso, através da qual a cultura européia foi capaz de manejar, e até produzir, afirma o autor, o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e até imaginativa no período pós-iluminista (Idem, 2007, p. 27 e 29).

Uma consequência dos trabalhos desta disciplina é que, ao invés do Oriente empírico, o que se constrói é a imagem idealizada do “outro” oriental, sempre em contraste com o Ocidente. Desta forma, trabalhando sobre representações ideais, o orientalista escreve mais sobre a realidade do próprio ocidente, produtor das representações, do que efetivamente sobre seu objeto de estudo oriental. No entanto, mesmo que não passe do campo das representações e idealizações, a imagem do Oriente era sempre posta em contraste com a cultura européia, que ganharia força e identidade. Assim, na visão de Said, o Oriente, assim como o próprio Ocidente, é uma idéia que remete a uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença “no” e “para” o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra (Idem, 2007, p. 31).

Para a realidade brasileira, acreditamos que particularmente as teorias racialistas do século XIX, que também circulavam com a autoridade de verdades científicas, tenham tido um impacto significativo nas representações européias, justificando a subordinação e reforçando a superioridade do europeu mesmo após a onda de independência na América Latina. Usando muitas vezes a própria realidade brasileira como prova irrefutável dos males da miscigenação racial, ratificava-se a “civilização européia” em detrimento dos

“degenerados” brasileiros, influenciando os próprios pensadores de nossa elite intelectual, que buscavam a viabilidade da nação seguindo uma das três escolas de teorias racistas, também chamadas de racialismo, como nos referimos acima, ou racismo científico, a partir do trabalho realizado por respeitados ideólogos da Europa e dos Estados Unidos.

A primeira delas é a escola etnológica-biológica, surgida nos Estados Unidos nas décadas de 1840 e 1850, que procurava demonstrar que a variedade de raças humanas tinha sido fruto de mutações ocorridas em várias espécies. Etnógrafos como Samuel Marton, Josiah Nott e George Glidde dedicaram seus estudos à mediação sistemática de crânios, incluindo das múmias egípcias, para defender a tese de que a humanidade sempre exibiu diferenças quanto à sua formação racial e genética, o que explicaria a diversidade cultural. Na verdade, trata-se da velha teoria poligenista, ou seja, a idéia de que as diferenças entre os seres humanos poderiam ser explicadas por uma suposta origem distinta, revitalizada e em busca de novos argumentos, que supostamente demonstravam a inferioridade do negro africano e do indígena americano em relação aos brancos europeus. Alguns, como Louis Agassiz, segundo Skidmore, complementavam esta versão poligenista afirmando que estas diferentes espécies humanas seriam resultado das várias condições climáticas do planeta (SKIDMORE, 1989).

A escola-histórica, por sua vez, buscava evidências históricas para provar as diferenças entre as raças e a condição privilegiada do branco europeu. Cada civilização, como raça criadora, teria se mantido pura e progredido até “misturar seu sangue original com o de outra raça”, miscigenação que, ao fazer a raça original perder suas características inatas, teria ocasionado um inevitável declínio. Com isso, estaria explicada a ascensão e queda de várias civilizações ao longo da história, como fenícios, romanos, gregos e outros.

A raça negra, por esta corrente de pensamento pseudo-científica, não teria constituído uma civilização e nem teria condições para tal. Entre seus pensadores mais importantes, destaca-se Arthur de Gobineau, de grande influência sobre os “homens de ciência brasileiros”, além Houston e Stewart Chamberlain, criadores da teoria da superioridade ariana. A consequência trágica desta teoria foi sentida no século seguinte, quando já parecia ultrapassada na maior parte do planeta. Segundo Kabengele Munanga, Gobineau afirmava que a própria democracia era um sistema político inviável, uma vez que encorajaria o cruzamento dos mais diversos grupos raciais, resultando em um elemento

híbrido que não possuía energia física e sofria de instabilidade mental e emotiva (MUNANGA, 1999, p. 40).

A terceira escola que merece ser citada é o darwinismo-social, que deturpou as teorias de Darwin adaptando as referências aos “mais aptos” para os que seriam supostamente “superiores”, de forma que, mesmo sem a menor intenção, o sucesso da “teoria evolucionista” impulsionou as idéias racistas (SKIDMORE, 1989). Para o darwinista social, o branco europeu havia atingido o ápice na escala evolutiva, enquanto as outras raças estavam distribuídas de forma hierárquica até os mais “primitivos”, lugar normalmente ocupado pelos negros. Abaixo deles, na maioria das vezes, só o mestiço, uma criatura que não pertenciam a raça alguma, por isso mesmo sem lugar em sociedades como a norte-americana, que havia conseguido separar os grupos raciais. No Brasil, ao contrário, a miscigenação em larga escala, ao mesmo tempo em que era vítima da condenação científica, se constituía em um excelente campo de estudo para a confirmação das conclusões dos cientistas.

O principal deles parece ter sido, acompanhando o raciocínio de Skidmore, o já citado Conde Arthur de Gobineau, amigo pessoal do Imperador D. Pedro II, que viveu um bom tempo no Brasil aproveitando sua condição de diplomata francês. Desembarcou, por ironia do destino, em pleno carnaval, com as ruas tomadas pelos escravos praticantes de entrudo. Ninguém sabe qual impacto aquela primeira impressão teve para o pensador, mas a realidade brasileira parecia, em sua visão, comprovar e reforçar sua tese racista de que as sociedades miscigenadas se degeneravam. Aqui, a miscigenação já teria atingido até as famílias mais antigas, ao contrário da América do Norte, que havia conseguido manter a separação racial e, conseqüentemente, isolar as características dos “superiores” e “inferiores”. Assim, o Brasil, como nação, seria inviável e condenado ao fracasso, pois muitos brasileiros não seriam “nem trabalhadores, nem ativos e nem fecundos”. Em duzentos anos, afirmava em tom quase profético, nossa população nativa desapareceria. A única salvação seria a população remanescente se fortalecer com a ajuda dos valores mais altos das raças européias (SKIDMORE, 1989).

Outros cientistas realizaram viagens pelo Brasil e deixaram suas impressões registradas no resultado de suas pesquisas. Louis Agassiz, para nos atermos a apenas um deles, afirmou que o Brasil era um exemplo dos malefícios causados pela mistura de raças,

uma prova incontestável dos problemas causados pela miscigenação. O nativo miscigenado brasileiro não guardaria as qualidades supostamente inerentes das três raças que compuseram o nosso povo, sendo um híbrido despido de energia física e mental. Entre os demais pensadores que influenciaram a elite brasileira do período, segundo Thomas Skidmore, temos o filósofo argentino José Ingenieros, que defendia a tese da inferioridade racial dos não-brancos, e o francês Louis Couty, que tentou provar que os problemas do Brasil encontravam explicação nos escravos africanos (Idem).

Para os pensadores da elite nacional, as pesquisas científicas eram o ponto de partida para suas análises sobre a população brasileira, que buscavam alternativas como a “teoria do braqueamento”. Não é nossa intenção, nestas páginas, enveredar a discussão para as questões raciais contidas na solução encontrada pela elite brasileira para corrigir os “problemas da nação”, segundo a qual, de acordo com a inegável realidade empírica, ao invés de degenerar, a miscigenação resultaria em indivíduos sadios e capazes de se tornarem sempre mais brancos, tanto física quanto culturalmente, conforme nos mostra Skidmore (SKIDMORE, 1989, p. 81). Nossa intenção é apenas mostrar como alguns dos principais pensadores da Europa e da América do Norte, usando a autoridade da ciência, compreendiam a sociedade brasileira e contribuíram para a construção de um imaginário sobre a nação, influenciando o olhar dos estrangeiros e os projetos de nossa própria elite do período. Teorias como a do “branqueamento” são o resultado dos esforços de nossos “homens de ciência”, como descreve Lilia Mortiz Schawarcz (1993), que buscavam nas nebulosas perspectivas da miscigenação racial um caminho para viabilizar a nação.

Silvio Romero, pensador de grande contribuição para os estudos do folclore nacional, por exemplo, se auto-intitulava adepto do darwinismo social, sendo provavelmente o primeiro pensador nacional a sugerir que as doutrinas científicas européias precisariam ser dominadas e aplicadas ao Brasil. Além de divulgar a obra de Buckle, como vimos, repetia o discurso europeu de superioridade do homem branco e criava subcategorias raciais, entre as quais, em uma condição inferior, o negro que, mesmo incapaz de construir uma civilização, contribuía para a formação de uma “nova raça mulata” nos trópicos.

Médico e estudioso das religiões afro-brasileiras, Raimundo Nina Rodrigues é considerado o primeiro a fazer um estudo detalhado sobre as influências africanas no

Brasil, ainda na década de 1890. Admirador confesso de Agassiz, acreditava que os indivíduos herdavam os traços somáticos e o estágio mental de sua raça, de forma que a mistura produziria constantes desequilíbrios e perturbações psíquicas. Nina Rodrigues também se preocupou com a injustiça das leis do direito, que conferia aos negros e indígenas os mesmos deveres que o branco “superior”, tentando apoio para a criação de leis específicas para cada tipo de pessoa. Também percebeu a desigualdade das regiões brasileira, que apresentavam diferentes graus de miscigenação (SKIDMORE, 1989).

Vale a pena ressaltar que Silvio Romero e Raimundo Nina Rodrigues são até hoje lembrados pelas suas contribuições, respectivamente, aos estudos folclóricos e da cultura afro-brasileira. Não eram, pois, teóricos racistas, mas importantes pensadores da cultura brasileira que, nas peculiaridades de seus estudos aqui destacados, foram “filhos de seu tempo”, ou seja, seguiram os rumos do pensamento científico em voga no período que produziram suas obras. A longa lista de pensadores brasileiros influenciados pelas teorias racialistas, no entanto, como demonstrou Skidmore, é bem mais abrangente. Inclui também Euclides da Cunha, que acreditava serem os mestiços desequilibrados e decadentes, o que explicaria a revolta de Canudos; João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional, que em 1911 expôs em Londres a solução do branqueamento encontrado pela intelectualidade brasileira, afirmando ser o mestiço em muitos aspectos superiores aos negros; e Oliveira Viana, que acreditava na existência de diferentes graus de inferioridade, resgatando, na década de 1920, termos como “raças primitivas” ou “raça ariana”, chegando a ignorar as interpretações sociológicas para os indicadores sociais e privilegiar o seu darwinismo social (idem).

Todavia, quando Oliveira Viana expõe suas idéias, apesar de seu relativo sucesso, uma nova forma de pensar a realidade social ganhava forma, refletindo a influência crescente das ciências sociais, particularmente da escola culturalista inaugurada por Franz Boas. Alberto Torres, por exemplo, bem à frente do seu tempo, percebe que a pátria moderna deixava de ser a sede de uma raça, ou de uma nação étnica, de uma religião, ou de indivíduos ligados por costumes idênticos, passando a ser um grêmio político, social e econômico, em uma espécie de sociedade quase voluntária. O Brasil, com suas seculares divisões sociais e longo processo de miscigenação, pode ser, nesta definição, talvez seu exemplo mais avançado. Assim, ao invés das interpretações pessimistas, Torres esbanja

otimismo, chegando a afirmar que o Brasil era um país “destinado a ser o esboço da humanidade”⁹ (TORRES,1978 . p. 123 e 135).

Estamos diante de uma nova perspectiva para a nação que estava se formando e, com o tempo, passaria a ser hegemônica. De país cujo povo estava “condenado ao desaparecimento”, como profetizou Gobineau, o Brasil agora era o “esboço da humanidade”, já antecipando socialmente aquilo que, sobretudo na economia, viria a ser o “país do futuro”. De fato, mais de noventa anos depois, diante da situação pós-colonial e os novos fluxos migratórios, que fazem as minorias étnicas se espalharem pelas grandes cidades do primeiro mundo, a diversidade brasileira do início do século XX pode ser considerada um prenúncio, dando razão a Alberto Torres. No Brasil multirracial de então, a primeira mudança ocorre na forma de entender as contribuições dos povos que compuseram a nação, além do branco europeu. É neste processo que encontramos o romantismo no caminho de nossa identidade nacional, cujas origens nos fazem voltar novamente ao século XIX.

Os escritores românticos que surgiram após 1836, especialmente os da primeira geração, empreenderam uma importante viagem intelectual às raízes do povo brasileiro. É assim que, a exemplo do que vimos ocorrer na Europa, os românticos buscam nas populações inferiores na hierarquia social as origens dos elementos nacionais. Não era, entretanto, ainda o povo degenerado e condenado pelos cientistas europeus, mas os nativos “puros” e “autênticos”, os bons selvagens de Montaigne, os gentis que estavam em 1500 no litoral baiano, anfitriões no encontro com os portugueses. O indianismo, procedendo desta forma, transforma o índio em herói nacional, talvez o primeiro símbolo de patriotismo e brasilidade. Isso era importante porque, na recém-formada “comunidade imaginada” brasileira, que tentava manter sua unidade frente ao avanço das revoltas separatistas, era necessária uma cultura genuína, livre dos traços europeus, que pudesse promover o reconhecimento coletivo. No caso da língua portuguesa, precisava expressar o sentimento de brasilidade, incorporando vocábulos indígenas e regionalismos, em um processo semelhante ao operado por Lutero na tradução de sua bíblia, mas, novamente, com os índios ocupando o papel do povo.

⁹ Edição original em 1917

Na visão de Antônio Candido, o romantismo gradualmente aparecia como “caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada”, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar uma identidade em relação à metrópole, identificada com a tradição clássica. Isso faz com que, pela primeira vez na história, se desenvolvesse a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual (CANDIDO, 2004, p. 19).

No entanto, como estamos vendo, o povo é ignorado. O escapismo, traço típico dos escritos românticos, possibilita fugir das sujas ruas dos aglomerados urbanos, idealizando um passado indígena e uma cultura naturalmente brasileira, incentivando, como já víamos, o culto aos elementos naturais, manifestação comum entre os indígenas. Assim, ao mesmo tempo em que buscam a identidade nos elementos indígenas, os românticos brasileiros, especialmente os da primeira geração, se afastam do povo das ruas, idealizando o ambiente natural como algo divino e puro. As exceções desta valorização do ameríndio nativo aparecem sobretudo na terceira geração, após a guerra do Paraguai, quando a questão da abolição ganhava corpo na sociedade brasileira. Castro Alves é o expoente mais conhecido desta fase romântica no Brasil, que, famoso por sua poesia humanitária e social, volta-se para o negro e se torna o poeta dos escravos. Contudo, esta poesia de apelo social, ao tirar o foco do indígena e colocar sobre o negro, não tinha a preocupação de criar uma identidade nacional. O indígena continuará, na constituição do nacional-popular brasileiro, ocupando o papel do povo até as primeiras décadas do século XX, como demonstram, por exemplo, as propostas nacionalistas da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Antecipando a ebulição política da década seguinte, cujos primeiros sinais, como o tenentismo demonstra, já se faziam presentes, a década de 1920 marcou também o início de uma profunda transformação ideológica que influenciaria os anos vindouros. A Semana de Arte Moderna, se, a princípio, tinha como objetivo principal atualizar o campo artístico brasileiro, defasado em relação à vanguarda européia, representou também um verdadeiro “ponto de inflexão no modo de ver o Brasil”¹⁰. Dispostos a promover o autoconhecimento

¹⁰ Expressão cunhada pelo Editorial “O sarampo antropofágico”, publicado no jornal Folha de São Paulo de 15 de maio de 1978, para mostrar a influência que a Semana de Arte Moderna exerceu nos anos seguintes, de profunda transformação para a sociedade brasileira.

do país, as duas correntes de pensamento que predominaram no evento, assim como nos anos seguintes, divergiam em vários aspectos, mas ambos coincidiam na importância simbólica do indígena e nas influências românticas.

De um lado, o movimento Pau-brasil, liderado por Oswald de Andrade, que mais tarde daria origem ao movimento antropofágico, baseado na particularidade da cultura brasileira de devorar os valores do exterior, na melhor tradição de nossos indígenas canibais. Desta forma, a renovação da arte nasceria a partir da retomada dos valores indígenas, da liberação do instinto e da valorização da inocência. Mais uma vez, assiste-se a preocupação em fugir do academicismo da língua culta, valorizando a linguagem “como falamos e como somos”. O negro, todavia, não aparece no manifesto antropofágico, que, sobre a afirmação de uma identidade brasileira, deixa a indagação: “Tupy, or not tupy that is the question”.¹¹

No entanto, o destacado caráter antropofágico da cultura brasileira, retomada na década de 1960 pelo movimento tropicalista, se coaduna com a capacidade criativa e regeneradora da cultura popular, vista na primeira parte deste capítulo. Ao “digerir” a cultura exportada pela Europa e EUA e “regurgitá-la”, após ser mesclada à cultura já existente, chega-se a algo novo e original como resultado. A princípio, esta poderia, como vimos, ser a característica da cultura popular em qualquer local, mas os modernistas, para estabelecer a singularidade brasileira deste processo, evocam os instintos de nossos “selvagens antepassados”. Logo, estabelecem a identidade nacional não no resultado, mas no processo em si, o que permite entender os traços culturais indígenas não como elemento fixo e imutável da identidade brasileira, mas como ponto de partida para uma identidade em constante mudança e transformação. Não seria exagero, por exemplo, dizer que em pleno século XXI, jovens que sequer ouviram falar na Semana de Arte Moderna e desconhecem as práticas culturais dos nativos ancestrais, *digerem* as múltiplas influências da globalização e constroem novas referências.

Por sua vez, o movimento verde-amarelo, depois Grupo Anta, de inspiração conservadora e totalitária, a partir de 1932 engrossou as fileiras do Integralismo. A controversa atuação política, comumente associada ao nazismo, matinha viva a importância

¹¹ Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado na primeira edição da Revista de Antropologia, em 1928.

simbólica da origem indígena da nação, como sugere a saudação nativista “Anauê!”, expressão nacionalista para o conagraçamento dos membros da mesma pátria-família. Na melhor tradição romântica, Plínio Salgado e seus companheiros, como mostra Cruz, propuseram a valorização de um passado idílico, em que os grupos sociais conviveriam em harmonia, mesclado aos elementos conservadores típicos do período, como um Estado forte e capaz de harmonizar corporativamente a sociedade (CRUZ, 2004, p. 32).

Influenciado pelo pensamento científico sobre a mistura racial e a visibilidade da nação mestiça, o integralismo corroborava, embora de forma anacrônica, os cientistas que defendiam a “teoria do branqueamento”. A diversidade da população deveria desaparecer, formando um corpo cada vez mais homogêneo e identificado entre si. Todavia, como demonstra Cruz, os discursos integralistas sobre a miscigenação racial apresentavam uma diferença significativa em relação aos dos cientistas, pois era transportado para o campo da moral e dos valores. Esta “operação ideológica” permitiria, segundo a autora, combinar a defesa dos princípios racistas com a negação do racismo como parte integrante do seu ideário (Idem, p. 256).

Assim, apesar da proposta de olhar para o futuro, a maior parte dos modernistas brasileiras não enxergam as classes populares em formação nas grandes cidades. Seus olhos, de forma paradoxal, estão presos ao passado nativista e às velhas concepções românticas de retorno a um passado idealizado, valorizando a origem indígena do povo brasileiro. Contudo, a proposta de uma valorização de elementos nacionais no campo cultural, com o alcance obtido após 1922, é o prenúncio das mudanças que viriam na década seguinte. Faltava o negro deixar os porões da ideologia nacional, trazendo consigo a força das classes populares e, finalmente, o povo ser “descoberto” pelos intelectuais.

É difícil precisarmos se, na prática, foram os intelectuais que descobriram o povo ou se, na verdade, foi este povo que se apresentou diante dos olhos da elite, assim como, décadas mais tarde, novamente fizeram ao correr pelas areias da zona sul carioca. Quando, em 1922, mesmo ano da semana de Arte Moderna, portanto, os Oito Batutas¹² excursionaram para Paris e levaram a música popular brasileira à Europa, o “tipicamente

¹² Conjunto musical formado por Pixinguinha, Donga, Raul Palmierino, Nelson Alves, China, José Alves, e Luis de Oliveira, criado em 1919, que incluía em seu diversificado repertório choros, maxixes, canções sertanejas, batuques e cateretês. Entre os integrantes, destaca-se principalmente Pixinguinha e Donga, este último um dos mais importantes sambistas da primeira geração. Ambos possuem importância significativa para a cultura popular carioca.

brasileiro” estava associado sobretudo aos elementos sertanejos e rurais, que, não por acaso, também integravam seu repertório. As grandes cidades inchavam com uma população, em grande parte de origem negra, que em pouco tempo seria protagonista dos debates em torno da identidade nacional, apesar de todo o temor das classes dominantes que se acentuava à medida que os centros urbanos se expandiam. Isto é uma das marcas daquela virada de século.

A passagem do século XIX para o XX representou, para o Brasil, o início de uma nova ordem econômica. Era o momento, mesmo que tardio em relação ao restante do planeta, de consolidação do trabalho livre e assalariado, que, para as elites, significava a mudança de uma economia escravocrata para uma ordem capitalista. Enquanto os imigrantes, sobretudo europeus, chegavam para compor a nova força de trabalho e, na visão de pensadores importantes, reforçar com “algumas gotas de sangue branco” a “teoria do branqueamento”, os antigos escravos buscavam um lugar nesta nova ordem que estava sendo criada. Hordas de excluídos migraram de várias partes do Brasil, especialmente da Bahia e do interior do sudeste, para a então capital federal. As dificuldades encontradas, refletidas nos indicadores sociais, pareciam confirmar empiricamente o que previram os cientistas europeus, como já vimos ao citarmos Oliveira Viana. Em poucas palavras, é o processo de formação da moderna sociedade carioca que já estava em curso, caracterizada desde o início pela desigualdade em uma sociedade de homens livres.

É este povo que precisava ser “descoberto”. Contra o idílico passado nativista, a dor da diáspora africana. Contra as imponentes avenidas de inspiração francesa, a “Pequena África” que se formava na periferia da região central carioca. Como mostra Fenerick, nestes primeiros anos do século XX, progresso e civilização eram sinônimos ou conceitos complementares para a elite brasileira. São nos projetos de modernização, como a reforma urbana de Pereira Passos, por exemplo, que esta elite construirá suas referências de identidade. Em contra-partida, procurará negar a imagem de qualquer cultura popular que pudesse “macular” o ideal de civilidade da cultura dominante. É neste contexto de dois mundos bem separados, o da elite e o do povo, que o moderno samba carioca nasce. Contudo, esta separação, segundo o autor, não era tão rígida nas festas populares, que recebem membros importantes da elite, como Heitor Villa Lobos (FENERICK 2002, p. 15, 16 e 17).

É esta possibilidade de transitar entre os dois mundos que Hermano Vianna, em sua teoria, usa para demonstrar o papel de mediação exercida por intelectuais para a afirmação das festas populares, ao contrário dos enfoques tradicionais que privilegiavam apenas a repressão. Em outras palavras, é por este caminho que o povo é “descoberto”. Isso será discutido mais adiante. Por ora, vale destacar que, independente do trânsito entre classes sociais, ou mesmo que as fronteiras entre elas não fossem tão rígidas, a população excluída que ocupava as franjas do centro carioca pode ser comparada ao que as “classes perigosas” representaram para a Europa algumas décadas antes.

Segundo Guimarães, a expressão “classes perigosas”, como um conjunto social formado às margens da sociedade civil, surgiu na metade do século XIX, quando o exército industrial de reserva atingia proporções extremas nas grandes cidades européias. Apesar de sua composição heterogênea, estas classes, que na literatura sociológica foram utilizadas inicialmente como sinônimo de Lupemproletariado, eram tratadas a partir de generalizações, entre as quais se destacava o “radicalismo”, que, unida à marginalidade, era sempre uma ameaça em potencial à ordem vigente (GUIMARÃES, 1981, p. 01 e 13).

Na cidade de Londres, entre os séculos XVII e XIX, a revolução industrial teria trazido, como consequência, o êxodo da população rural para os crescentes aglomerados urbanos, que passaram a viver na periferia. Guimarães afirma que eram comuns os relatos de assaltos que assombravam as ruas da capital inglesa, de forma que a violência aumentava como consequência do crescimento urbano, fazendo com que alguns estudiosos britânicos chegassem a admitir a existência de uma “classe criminal”. Situação parecida vivia a França, onde o excedente populacional, que não encontra ocupação na Paris do século XIX, formava também uma “classe perigosa” (Idem, p. 25, 29 e 52).

Em outra oportunidade, mostramos como esta população, que entre os séculos XVIII e XIX migrava das zonas rurais e inchava as cidades européias, cuja repressão pela elite fomentava um estigma que se estendia a todo o grupo social que crescia às margens do desenvolvimento tecnológico do velho continente, guarda similaridades com a população urbana do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Em primeiro lugar, trata-se de um período em que uma nova ordem econômica estava sendo implantada, ou seja, um momento de transição. No caso europeu, a revolução industrial. No Brasil, os primeiros anos de mão-de-obra livre e assalariada. Em segundo lugar, como consequência das

transformações nas relações econômicas, temos a formação de grupos sociais que não foram absorvidos como força de trabalho. Por fim, em ambas as situações, estas comunidades de excluídos eram estigmatizadas e discriminadas por suas respectivas elites dominantes (PAVÃO, 2004, p. 25 e 26).

São estes grupos urbanos que surgem para protagonizar parte importante dos debates sobre a identidade nacional brasileira. Uma população excluída, em sua maioria negra e mestiça, discriminada pela aliança de teorias científicas que as condenavam e uma realidade empírica, explicada pelas questões sociais, mas que pareciam, até a década de 1920, confirmá-las. “Classe perigosa” que assombrava os pesadelos da elite dominante, que, em suas propostas modernizadoras, procurava segregá-la nos morros e subúrbios distantes. Nos projetos de “identidade nacional”, este povo só é possível depois que a “fábula das três raças”, usando a expressão de Roberto DaMatta (1987), conseguiu certa hegemonia na ideologia nacional, fazendo a “democracia racial” emergir como paradigma para as relações estabelecidas no Brasil multicultural.

A grande contribuição da “democracia racial”, como podemos ver na obra Gilberto Freyre (1964), estava no fato da miscigenação ser concebida, seguindo os passos dos culturalistas norte-americanos, também nos aspectos culturais, e não apenas nas características biológicas. Isto permite, em primeiro lugar, pensar a miscigenação de forma positiva e construtiva para o povo brasileiro. Em segundo lugar, permite também valorizar a contribuição do negro para a formação do nosso povo, ao lado do índio e do europeu. Por fim, possibilita pensar a singularidade da cultura brasileira, ou seja, sua identidade, na miscigenação entre as três raças que compuseram a nação, formando um só povo. Assim, em uma história narrada a partir de raças que “tinham um encontro marcado para fazer uma nação¹³”, ignorando as idiosincrasias dos seres humanos, o povo brasileiro se forma como que por obra do destino ou influência divina.

Gilberto Freyre é normalmente criticado por pensadores que, tendo como referência a condenação ao racismo realizada, sobretudo, pela escola paulista, que desvenda os segredos do racismo à brasileira, percebem na “democracia racial” uma forma de acobertar as diferenças raciais e a hierarquia social. Os debates se estenderam ao longo

¹³ A frase em destaque é parte da letra da samba-enredo “Martim Cererê”, da Imperatriz Leopoldinense, de 1972, de autoria de Zé Catimba e Gibi, e expressa a visão popular sobre a formação do povo brasileiro. A canção também fez parte da trilha sonora da novela “Bandeira 2”, da Rede Globo de televisão.

dos anos, mobilizando a intelectualidade brasileira. Na Visão de Antônio Sérgio Guimarães, enquanto os pesquisadores estrangeiros e do nordeste brasileiro acompanharam as posições defendidas por Gilberto Freyre e outros, como Donald Pierson, os trabalhos do sul e sudeste combatiam a “democracia racial” afirmando que, embora negado, o racismo fazia parte do cotidiano dos brasileiros (GUIMARÃES, 1999, p. 73).

Não vale a pena estender este tema, que está além das nossas pretensões neste trabalho. Nomes como Florestan Fernandes foram bastante coerentes ao perceberem como a desigualdade racial é escamoteada na sociedade brasileira, onde, como demonstrou DaMatta (1987), cada um sabe exatamente o seu lugar, permitindo a existência de relações pessoais que não comprometam a hierarquia. Todavia, um breve olhar sobre a influência dos racialistas europeus e norte-americanos, reforçados por nossos primeiros “homens de ciência”, que elaboraram a “teoria do branqueamento”, é o suficiente para demonstrar que, a despeito de sua visão política e da óbvia falácia da ausência de racismo em nossa sociedade, as transformações trazidas por Gilberto Freyre contribuíram para uma transformação na forma de conceber a miscigenação, permitindo que o nacional-popular brasileiro encontrasse a produção da população negra e urbana. A “democracia racial”, em suma, é o cimento ideológico que torna possível pensar positivamente as contribuições culturais africanas para a formação da sociedade brasileira, tendo grande impacto naquilo que George Yudice define como “práticas culturais do consenso”.

Contudo, os pensadores que denunciavam as falhas da “democracia racial”, além de seus “adversários” no campo intelectual, enfrentavam também grande parte da opinião pública. A “democracia racial”, operando uma transformação simbólica para a miscigenação, penetra em todas as camadas sociais, ganhando a força de um mito fundador da nação, a partir do trabalho das três raças formadoras do povo brasileiro. De grande alcance popular, os mitos fundadores, no mundo moderno, difundem a “identidade cultural” como se fossem fixadas no nascimento. Possuir uma “identidade cultural”, neste sentido, é estar primordialmente em contato com o núcleo imutável e atemporal, ligando o passado, o futuro e o presente numa linha ininterrupta. É isto que, segundo Hall, se chama de tradição, cuja “autenticidade” é um mito que, como toda mitologia, influencia nossas ações, confere significado às nossas vidas e dá sentido à nossa história. Sobre estes mitos fundadores, Stuart Hall afirma:

São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é freqüentemente transformado (HALL, 2006, p. 29).

Como um mito, seu alcance e influência sobre os mais diversos estratos sociais independe de comprovação científica. Ele avança pelas décadas e chega aos nossos dias, projetando a esperança de desenvolvimento do “país do futuro”. Junto com ele, algumas imagens atreladas à miscigenação permanecem vivas no imaginário nacional, sendo também algumas das principais marcas do Brasil no exterior. Mesmo o futebol, que em sua versão moderna surge na Inglaterra e se espalha pelo mundo graças ao poderio econômico do Império Britânico, torna-se um símbolo de brasilidade quando incorpora o gingado de atletas negros ou mestiços, como Pelé e Garrincha, transformando o esporte apolíneo na arte de driblar o adversário.

Entre as marcas do Brasil no exterior que permanecem vivas, estão o sexo e o erotismo, presentes no olhar sobre várias manifestações de origem africana, inclusive sobre o samba. O papel que a mulata representa nos faz remeter ao inconsciente coletivo que perdura desde o período colonial, ao “amor que teria vencido o preconceito”, segundo concepção simplista sobre a obra de Gilberto Freyre. A relação entre a mulata e o sexo também nos remete ao papel ambíguo que o mestiço desempenhava para os teóricos racistas do século XIX, associado à falta de caráter e a permissividade das criaturas híbridas. No imaginário exterior, a relação entre as terras brasileiras e o sexo fácil remonta aos primeiros anos de descobrimento, sendo um traço comum que une passado e presente, como demonstra, infelizmente, a alta procura por turismo sexual em algumas regiões do país.

Na construção imaginária do exótico brasileiro, o sexo parece ter mexido com as puritanas mentes européias e norte-americanas. Provavelmente não por acaso, Said também percebe que, no Oriente Médio, havia a expectativa de se encontrar atrações sexuais que não poderia existir na Europa (SAID, 2007, p. 263). Talvez esta associação entre o exótico brasileiro e oriental com a liberdade sexual seja, na verdade, um caminho para se compreender as próprias sociedades européias, a puritana norte-americana e suas “vocações

para a castidade”, mas isso seria tarefa para um outro estudo. Por ora, vale destacar que o mito da “democracia racial” permitiu, para a “comunidade imaginada” brasileira, nos termos de Barth, o desenvolvimento de um sentimento de passado comum presumido e a idéia de um destino compartilhado. Sua abrangência possibilitou, além de “acertar as contas” com as visões pessimistas que nos condenavam, equacionar para a sociedade brasileira a relação entre identidade nacional e diversidade, que se tornava, nas primeiras décadas do século XX, um dilema para várias nações latino-americanas. O nacionalismo brasileiro incorpora o povo, especialmente a crescente população urbana, que se tornava cada vez mais representativa devido à expansão da industrialização em várias nações do terceiro mundo. No campo das representações, foi possível pensar na união dos “vários brasis”. É sobre este contexto que o governo autoritário da década de 1930 no Brasil e, de certa forma, em outras partes da América Latina, vão produzir suas fundamentações ideológicas nacionalistas.

Segundo Martin-Barbero, com base no antigo projeto concebido pela elite *criolla*, o novo nacionalismo latino-americano estava baseado no que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, expressas nas diferenças culturais, étnicas ou regionais. A nação incorpora o povo e transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas no objetivo único de participar do sentimento nacional. A diversidade legitima a unidade da nação, permitindo superar a fragmentação que originaram as lutas regionais ou nacionais do século XIX, tornando possível a comunicação entre as várias regiões entre si e, principalmente, destas regiões com as capitais (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 229). No caso brasileiro, a diversidade está contida na essência da “democracia racial”, que tem como princípio exatamente o encontro de povos e culturas. O mito age de forma inclusiva, incorporando as expressões populares de norte a sul do país, pois todas são criações das três raças que compõem o Brasil, logo, são expressões legítimas da brasilidade. Assim, não há contradição entre os aspectos regionais e os elementos nacionais, pois as diferenças são conciliadas pela narrativa de formação do povo brasileiro, mesmo que o governo autoritário privilegie um segmento deste povo para representar o nacional-popular.

Não obstante, o conjunto de transformações ao longo da década de 1930, no Brasil e em outras partes da América Latina, fazia parte de um projeto modernizador. Neste

contexto, Martin-Barbero identifica duas correntes que se destacam: uma identificaria o progresso nacional com a classe responsável pelo esforço de industrialização. A outra, pretendia conciliar a nova nacionalidade com a “outra nação”, que existia antes e “vem de baixo”. Enquanto para a primeira era necessário industrializar-se para alcançar o status de nação civilizada, a segunda percebia que sempre houve uma tensão entre a necessidade de industrialização e a consciência de sua diferença como nação em particular, isto é, uma identidade. Logo, como percebe o autor, a política cultural e a economia política caminhavam juntas na América Latina (Idem, p. 229 e 230). No Brasil, é o Estado que assume este papel de unir as políticas econômicas e culturais, a partir de uma plataforma comum a todos os grupos do período, que é o nacionalismo. É este nacionalismo, por exemplo, que une as propostas modernistas de Oswald de Andrade e Plínio Salgado, independente da eventual filiação política de direita ou esquerda. Segundo Ortiz, como a indústria cultural no período é incipiente, toda a discussão sobre a integração nacional se concentra no Estado, que, em princípio, deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira. Assim, quando os intelectuais se voltam para o Estado, para fortalecerem ou criticá-lo, como fizeram, respectivamente, o Estado Novo e o ISEB, estão também reconhecendo sua importância como espaço privilegiado por onde passa a questão cultural (ORTIZ, 2001, p. 51).

Em relação às correntes apresentadas por Martin-Barbero, a elite que procurava civilizar a nação, cuja expressão maior é a remodelação urbana de inspiração francesa, que embelezava a capital federal, representa o primeiro grupo. Para ela, seguir os passos da civilização européia era o caminho a ser seguido, tirando o atraso que sempre acompanhou a nação. A “democracia racial”, como fundamento ideológico, permite ao Estado Novo de Vargas encampar a segunda corrente, assumindo a proposta modernizadora e nacionalista. Contudo, novamente isso não é uma particularidade brasileira, podendo ser verificada em outras partes da América Latina. A estrutura política necessária ao projeto modernizador foi configurada a partir do auge do centralismo e do papel de protagonista assumido pelo Estado. A unidade é o fortalecimento do “centro”, com as decisões sendo tomadas de um só lugar, mas o centralismo também se estabelecerá como uniformizador, homogeneizador de tempos, gestos e falas. Assim, na visão de Martin-Barbero, a heterogeneidade de que se forma a maioria dos países latino-americanos sofrerá um processo de funcionalização.

Onde a diferença cultural é grande e incontornável, a originalidade é deslocada e projetada sobre o conjunto da nação. Onde a diferença não é tão “grande” a ponto de se constituir como patrimônio nacional, ela será folclorizada, oferecida como curiosidade aos estrangeiros. Todavia, nem a absorção nacional da diferença nem sua folclorização foram apenas uma estratégia funcionalizadora da política centralista, pois, durante algum tempo, foram modos de manifestação da “consciência do país novo”, modos de afirmação de uma identidade nacional ainda em fase de afirmação. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 230 e 231). É este pensamento que permite a autores como Hermano Vianna (1995) pensar a ascensão do samba, ou de qualquer outra “prática cultural de consenso”, em um processo “de cima para baixo” próprio de um regime totalitário nacionalista, percorrendo o caminho do étnico ao nacional, a exemplo do que vimos anteriormente, e tornando-se identidade nacional acima das diferenças regionais. A diversidade não deixa de existir, mas são, mais do que nunca, de fato regionais, coexistindo com as práticas culturais tipicamente nacionais.

Na visão de Chauí, outro fator que contribui para a sociedade brasileira normatizar as diferenças estaria no fato do autoritarismo, não apenas do Estado Novo, ser inerente à nossa organização social, de forma que as manifestações explícitas das contradições não são admitidas. As democracias liberais, ao contrário, admitem a “rotinização” dos conflitos de interesse”, produzindo uma ideologia da união nacional e da ausência de divisão, razão pelo qual, na visão da autora, a cultura popular tende a ser apropriada e absorvida pelos dominantes através do nacional-popular. Todavia, esta ausência de contradição e a unidade do nacional-popular não excluiria a diversidade, pois o todo é visto como diversificado no tocante às regiões, no caso da nação, e de grupos, no caso do povo (CHAUI, 1994, p. 60 e 105).

Ao mostrar as diferenças em relação às “democracias liberais”, Chauí, além de demonstrar uma particularidade que se aplica ao Brasil e pode ser estendida à América Latina, apresenta também mais um fator que reforça a ausência de conflitos e a percepção de uma unidade nacional, tendo em vista que, na “comunidade imaginada” brasileira, autoritária por natureza, cada segmento social teria o seu lugar, a exemplo do que DaMatta percebe em relação à “democracia racial”, permitindo o reconhecimento coletivo e a manutenção da hierarquia social. No Brasil, e também na América Latina, as classes

populares puderam se constituir em atores sociais, diferentemente do que aconteceu nos países desenvolvidos, pois isso é resultado da crise política que acompanhou os processos de industrialização do período, que põe as classes populares em relação direta com o Estado, levando-as a penetrar no jogo político antes de terem se constituído em sujeitos sociais.

Na Visão de Martin-Barbero, as massas latino-americanas se fazem presentes no cenário social de forma peculiar, remetendo à “dupla interpelação” que as mobilizam a partir do momento da explosão urbana. Uma que só é percebida por uma minoria e outra, que alcança as maiorias, de orientação popular-nacional. Entretanto, esta manipulação da maioria não foi apenas uma manipulação por parte do Estado com a ajuda dos meios massivos, que dava seus primeiros passos no Brasil. Para o autor, o apelo do “popular” conteve no populismo elementos da primeira interpelação, como reivindicações salariais, direitos de organização e outros, que projetados sobre a segunda fizeram o discurso sobre a constituição do trabalhador em cidadão de uma sociedade nacional em formação. Resulta deste fato, com toda a sua ambigüidade, a eficácia do apelo às tradições populares e à construção de uma cultura nacional, bem como o papel de alguns meios massivos que constroem seu discurso com base na continuidade do imaginário de massa com a memória narrativa, cênica e iconográfica popular, na proposta de uma imaginária sensibilidade nacional (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 239 e 240).

Em outras palavras, a ascensão das práticas culturais populares na sociedade brasileira não comprometeria a ordem pré-estabelecida, permitindo a conciliação entre o Estado e as classes populares, na melhor tradição populista vigente no período. Este é mais um passo na consolidação das “práticas culturais do consenso”, que perdem, como já vimos, suas referências comunitárias e étnicas, para não oferecer risco ao “pacto” estabelecido. A cultura afro-brasileira, desta forma, pode representar a imagem do país internamente ou no exterior, desde que passe pela devida transformação simbólica, enquadrando-se nas exigências políticas e econômicas que se apresentavam. Logo, não existe contradição entre a valorização social das práticas culturais afro-brasileiras e a persistência do racismo, da mesma forma que a “democracia racial” acoberta a manutenção da discriminação.

Em comparação com a sociedade norte-americana, em qualquer época referência privilegiada para formular análises sobre a realidade brasileira, George Yúdice mostra que o pertencimento nacional, no Brasil, é algo que mesmo os grupos mais contestadores não negam. O mesmo pode ser verificado em outros países da América Latina, como o México, onde os Zapatistas procuram conciliar a integração à sociedade mexicana e a autonomia das comunidades indígenas. Os grupos discriminados, em suma, não questionam a condição de brasileiro ou mexicano, apesar das desigualdades a que são submetidos. Nos Estados Unidos, em que o “popular” assumiu significado similar à “cultura de massa”, a segregação minou a possibilidade de uma identidade nacional-popular, pois este processo exige generalizações que vencem as diferenças regionais, políticas e raciais (YÚDICE, 2006, p. 104).

A identidade brasileira e, de uma forma geral, latino-americana, é inclusiva, pois, como definiu Canclini e Hall, é construída no hibridismo que marca a formação colonial destes países. O mito da “democracia racial” faz com que os negros, se são discriminados ou excluídos do poder, assumam condição privilegiada no campo das representações. Desta forma, não há muitos motivos para questionar a nacionalidade brasileira, mas sim as diferenças que persistem e os problemas que impedem a igualdade social e a expansão da cidadania. Por outro lado, o imaginário nacional norte-americano, em que se destaca a valentia do cowboy e a importância conferida às liberdades e garantias individuais, permite a exclusão dos elementos indesejados. A “marcha para o oeste” não significa miscigenação cultural, mas conquista e domínio. O mesmo, sabemos, ocorre em qualquer parte da América do sul, mas o impacto deste processo é reduzido, pois no campo das representações as duas situações atuam de forma diametralmente opostas, ou seja, enquanto uma inclui e eleva os símbolos dos conquistados à condição nacional, a outra exclui e se constrói na coragem e da valentia dos conquistadores. Os negros norte-americanos, em suma, não encontram lugar na sociedade ou nas representações sobre a sociedade dos Estados Unidos.

Em relação ao movimento negro brasileiro, em sua militância que nos últimos anos ganha cada vez mais espaço no cenário cultural e político, em nenhum momento se questiona o imaginário do encontro das diferenças que gera a nação, mas sim, como vimos, a desigualdade entre os elementos que compõe as diversas partes que forma o todo. Como,

ideologicamente, a sociedade brasileira não nega a importância da cultura africana, mas, pelo contrário, a privilegiou na constituição dos símbolos nacionais, por suas raízes populares, o movimento negro, ao invés de questionar o imaginário nacional, o utiliza ao seu favor. É isto que permite, como veremos mais adiante, que as práticas culturais afro-brasileiras transformadas em identidade nacional sejam, nos dias de hoje, convertidas em autoestima para o grupo e instrumentalizada para a realização de seus interesses.

Assim, podemos perceber que temos uma série de fatores convergindo para possibilitar, na década de 1930, que o Estado Novo utilizasse as práticas culturais oriundas das camadas populares para seu projeto nacionalista. Como muito bem percebe Fernandes, autores como Vianna e Peter Fry se indagaram por que no Brasil os produtores de símbolos nacionais escolheram itens culturais originalmente produzidos por grupos dominados, o que não seria verificado nos Estados Unidos e outros países capitalistas. A resposta, para autores como Fry, estaria na estratégia de dominação da classe dominante, pois a conversão de símbolos étnicos em nacionais ocultaria a situação de dominação racial e tornaria mais difícil a denúncia. (FERNANDES, 2001, p.07). De fato, inspirado no mito da “democracia racial”, a passagem do étnico para o nacional, no Brasil, incorpora as mesmas fragilidades denunciadas pelos críticos de Gilberto Freyre, mas limitar toda a complexidade deste processo às questões raciais, por mais que ela tenha inegável importância nas relações sociais brasileiras, é simplificar demais um tema rico e repleto de variantes. Se é verdade que o popular nos Estados Unidos não tem origem nas classes inferiores, como já vimos, uma série de outros exemplos, já abordados ou que serão mencionados ao longo deste trabalho, se assemelham ao verificado no Brasil, e não apenas na América Latina subdesenvolvida, mas nos mais variados cantos do planeta, das terras altas da Escócia ao Canadá francófono, passando pelo folclore germânico.

Um último componente importante na formação desta identidade nacional-popular brasileira que merece ser destacada, nesta parte do trabalho, é o processo de formação de uma incipiente indústria cultural. O sentimento de simultaneidade entre os membros de uma “comunidade imaginada”, como vimos, é possível depois do capitalismo editorial. No caso brasileiro, como pensar em uma “comunidade de leitores” em uma sociedade formada por escravos e analfabetos libertos? Logo, a imensa maioria da população estava excluída dos elementos definidores da nacionalidade no século XIX,

especialmente, como vimos, da proposta nativista dos românticos. Como demonstrou Anderson, o avanço tecnológico dos meios de comunicação fez com que a radiografia multilingüe pudesse evocar a comunidade imaginada para iletrados e povos com diferentes línguas maternas (ANDERSON, 2008, p. 191). Em países de iletrados, só estes novos meios de comunicação que atingem as massas conseguem difundir uma identidade comum, formulada ou não nos segmentos inferiores do corpo social.

A década de 1930 apresenta pelo menos duas novidades fundamentais neste sentido. Primeiro, temos o início da chamada “era do rádio”, ou pelo menos a expansão dos serviços radiofônicos, que penetra em uma grande quantidade de lares. Na consolidação do popular-nacional, as emissoras de rádio gozam de visível vantagem em relação ao antigo capitalismo editorial, pois é compreensível para qualquer ouvinte que tenha acesso à programação. A segunda novidade, diretamente associada ao sucesso do rádio, é a indústria fonográfica, que em pouco tempo encontra os artistas populares. Logo, neste contexto, não é de se estranhar que a música tenha sido privilegiada como “cimento simbólico” da nação.

1.4 – O samba como componente da identidade nacional brasileira

Depois de percorrer o caminho que levou à “descoberta” das classes populares urbanas como legítimas representantes do povo brasileiro, possibilitando que suas práticas culturais se tornassem expressões da identidade nacional, chegou o momento de discutir os motivos que fizeram o samba, ou o samba carioca, mais especificamente, ser privilegiado nos discursos e narrativas nacionalistas. A escolha do Rio de Janeiro para representar a unidade nacional, como principalmente Vianna (1995) demonstrou, ocorreu, sobretudo, em função da centralidade política e cultural que a então capital da República desfrutava na década de 1930. Um outro motivo, acreditamos, tenha sido o fato das classes urbanas cariocas, predominantemente negra e mestiça, corresponderem ao mito da “democracia racial”, sendo possível, a partir da valorização simbólica de suas práticas culturais, como o samba, forjar a representação de uma “comunidade imaginada” conciliada.

Nas versões mais comprometidas com o universo cultural afro-brasileiro, o samba seria uma espécie de desdobramento natural das manifestações culturais herdadas da África. São neles que estão as “raízes”, isto é, os elementos que, em uma clara influência romântica, constituem a “pureza” e a “originalidade”. Mais adiante, veremos que o “discurso da autenticidade” pode ser também uma estratégia para reivindicar autoridade, especialmente no contexto caracterizado pelo que chamamos de “múltiplas vozes do carnaval carioca”. Por ora, basta mencionar que, na interpretação de muitos intelectuais e sambistas, como Antônio Candeia Filho (1978), por exemplo, toda mudança que promova o afastamento destas raízes torna-se uma deturpação, comumente associada à “impureza” e a “falta de autenticidade”¹⁴.

Por outro lado, alguns pensadores destacam a formação híbrida do samba, a partir da fusão dos elementos afro-brasileiros, presentes na cultura popular das massas urbanas cariocas, com as influências européias que circulavam no Rio de Janeiro do período em questão. Autores como Maria Laura Cavalcanti (1995), por exemplo, denunciaram o apelo às “tradições autênticas” como resquícios do romantismo que, na prática, impedia a compreensão de um processo complexo e dinâmico de transformações. Parece-nos óbvio que, no contexto do Rio de Janeiro da década de 1930, seria ingenuidade pensar em uma prática cultural que se desenvolvesse no seio de uma comunidade autóctone, isolada das múltiplas influências disponíveis, sendo capaz de preservar características autênticas. No entanto, resgatar este debate é importante porque, em relação à repressão, tema constante nas narrativas dos sambistas sobre a ascensão do samba, a visão dos autores sobre esta questão será determinante para suas análises. Como mostrou Sandroni, quanto mais se enfatiza o samba como oriundo da cultura negra, mais a relação com a cultura branca será encarada pelo prisma da repressão. Ao contrário, ao se privilegiar a visão do samba como uma fusão de elementos afro-brasileiros com europeus, que circulavam pelo Rio de Janeiro do início do século XX, mais o caráter repressivo é atenuado, destacando a interação social que teria possibilitado sua formação (SANDRONI, 2001, p. 114).

¹⁴Sambista de grande preocupação com a população afro-descendente, Antônio Candeia Filho lutou pela valorização do que considerava a “verdadeira cultura afro-brasileira”. Em parceria com o professor de educação física Isnard Araújo, escreveu a obra “escola de samba: árvore que esqueceu a raiz”, que se constitui em um importante instrumento para compreender a visão que os sambistas tinham sobre o processo de mudança de sua manifestação cultural, especialmente na década de 1960.

Os defensores da “autenticidade afro-brasileira” enfatizam que, nas primeiras décadas do século XX, os sambistas foram vítimas de forte repressão por parte da elite dominante, que teria por objetivo extinguir os hábitos e costumes das populações de origem negra. Em seus relatos, como já demonstrou Sandroni, a repressão é um lugar comum, o que podemos constatar em obras como a de Sérgio Cabral (1996), que apresenta uma série de depoimentos dos primeiros sambistas sobre os difíceis anos de perseguição, como este de Donga: “O fulano da polícia pegava o outro tocando violão, este sujeito estava perdido. Perdido! Pior que comunista, muito pior, isso que eu estou lhe contando é verdade. Não era brincadeira, não. O castigo era seríssimo. O delegado te botava lá umas 24 horas” (CABRAL, 1996, p. 27).

O pequeno relato de Donga, alcunha de Ernesto dos Santos, autor do polêmico registro de “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba gravado na história¹⁵, aponta para a perseguição policial aos hábitos e costumes de um segmento específico da população. Para os sambistas, a repressão constitui o início de uma longa narrativa em que as dificuldades foram superadas, culminando com a vitória e o reconhecimento do samba como “legítima expressão do povo brasileiro”.

Além da repressão, o que estes autores estão apresentando é uma rígida separação entre as classes sociais no Rio de Janeiro do início do século XX. O medo das “classes perigosas” teria feito a elite, mesmo de forma inconsciente, erguer barreiras entre os grupos sociais. Na visão de Maria Isaura Pereira de Queiroz, isso era consequência de um comportamento de defesa, e explicaria a perseguição aos costumes africanos, como a música e a dança. Quando as proibições oficiais, como o impedimento de se reunirem nas avenidas centrais, por exemplo, eram desafiadas, quase sempre terminava com a prisão dos envolvidos (QUEIROZ, 1999, p. 55 e 93).

Em contraste com este ponto de vista, autores como Hermano Vianna (1995) destacaram que, ao lado da perseguição, existiu desde o início um intenso diálogo cultural promovido por mediadores de outras classes sociais. Para eles, mais importante que a repressão, seria o fluxo de bens culturais e contatos pessoais na sociedade brasileira do período, tendo nos mediadores, com livre acesso entre as duas realidades, figuras centrais.

¹⁵ Ao longo dos anos, muitos pesquisadores argumentaram que a própria estrutura da canção indica se tratar de uma produção coletiva, apropriada e registrada por Donga. Provavelmente, “pelo telefone” teria surgido nas rodas de samba realizado na casa de Tia Ciata.

Este processo de mediação, aliado ao poder centralizador do Estado Novo, explicaria o “mistério do samba”, ou seja, a ascensão do gênero musical, no campo das representações, como uma das referências principais para a formulação da identidade nacional, acima das práticas culturais regionais.

Em outras palavras, ao invés da rigidez intransponível, as fronteiras entre as classes sociais seriam perpassadas pelos atores sociais e os bens culturais, permitindo uma integração que teria favorecido a ascensão do samba. Destacamos especialmente a visão apresentada pelo geógrafo Nelson Fernandes. O autor reconhece a importância da interação entre os sambistas e os setores dominantes da sociedade, fundamental para a afirmação do samba, mas, além de discordar da visão simplista que concebe os sambistas como indivíduos manipulados pelas elites, procura mostrar que a presença popular nos ambientes da alta sociedade não significa o reconhecimento da cidadania. As autoridades, na verdade, permitiam que as forças repressivas usassem a violência de forma arbitrária, prática que se estendeu pelos anos após o reconhecimento do samba (FERNANDES, 2001, p. 85).

Autores como Vianna, minimizando os relatos dos sambistas, desconsideram o fato da repressão não ter se limitado ao samba e aos sambistas. Estereotipados como “bárbaros” e “atrasados”, responsabilizados pelas mazelas da nação, acusação fundamentada nas teorias científicas, toda a população negra e suas práticas culturais eram vítimas de perseguição ou, no mínimo, discriminação. Estamos nos referindo, para que não haja dúvida, ao período anterior ao “mito das três raças”, em que a ideologia racial hegemônica parece corroborar o relato dos sambistas sobre a repressão. É o que nos mostra o compositor e historiador Nei Lopes:

Qualquer manifestação africanista era objeto de repressão, inclusive policial. A abolição da escravatura havia se consumado cerca de trinta e cinco anos antes. Perseguindo o seu antigo ideal de embranquecimento, a sociedade brasileira rachaçava a cultura dos negros: seus santuários eram invadidos e depedrados; suas manifestações artísticas, subestimadas e reprimidas; seus pandeiros, quebrados pela polícia (LOPES, 2003, p. 57).

Se a sociedade ideal era branca e européia, o que se pretendia alcançar pelo branqueamento, como vimos, era não apenas o fenótipo branco, mas a cultura européia como o modelo a ser seguido, o que incluía hábitos, costumes, danças, músicas, sistema educacional, arquitetura e uma série de outros exemplos que poderíamos utilizar. O trânsito

de pessoas, mesmo entre intelectuais nacionais e internacionais com renomados artistas populares, como Hermano Vianna destaca para confirmar sua teoria, não exclui, em primeiro lugar, uma diferença valorativa entre a produção cultural dos vários segmentos da sociedade. Em segundo lugar, como os críticos da “democracia racial” denunciaram, o fato de haver relação pessoal não significa reconhecimento à cidadania ou a inexistência da perseguição, sobretudo durante a época em que a “teoria do branqueamento” era hegemônica no pensamento racial. Como vimos, cada um sabia seu lugar na sociedade, de forma que o trânsito de pessoas, bens culturais ou as relações pessoais não significariam uma ameaça para os setores dominantes.

Na visão de Sodré, o negro era marginalizado socioeconomicamente, impossibilitando sua qualificação como força de trabalho, e também culturalmente, de forma que a religião, o comportamento e até a cor da pele eram vistos como um handicap negativo (SODRÉ, 1998, p. 13 e 14). Isso faz com que autores como Abdias Nascimento (1978), comprometidos com as batalhas do movimento negro, afirmem que a repressão ao negro estava presente em todos os aspectos da vida social, inclusive em suas práticas religiosas, alvos de incursões policiais que confiscavam esculturas rituais, objetos de culto, vestimentas litúrgicas e a prisão dos praticantes. No entanto, como mostrou Cabral (1996), foi exatamente pela religião, liberada pelos políticos que almejavam os votos do grande contingente populacional de origem africana, que o samba pode se difundir, tendo em vista que, para os ouvidos da repressão, não havia muita diferença entre as batidas de tambores para o santo ou para o samba. Na narrativa vitoriosa do samba sobre a perseguição, as batucadas realizadas nos terreiros, após os rituais religiosos, gozam sempre de um lugar destacado.

Outrossim, se não bastasse a repressão cultural sobre os hábitos e costumes não-europeus, é possível perceber também que os relatos sobre a repressão são comuns aos mais diversos segmentos marginalizados da sociedade, especialmente durante a República velha. Ao minimizar o papel da repressão ao samba e aos sambistas, autores como Vianna estão negando não apenas a perseguição por motivos raciais, justificada pelos estereótipos negativos atrelados aos negros e mestiços, mas também os conflitos sociais em uma sociedade acostumada à violência como forma legítima para a resolução de conflitos.

Assim procedendo, estes autores, para construir a teoria fundamentada na mediação cultural, minimizam não apenas a repressão aos sambistas, mas também ignoram uma longa tradição de estudos sociológicos sobre a violência e a repressão na sociedade brasileira do início do século XX. Para pesquisadores como Oliven, por exemplo, durante a República velha as questões sociais eram consideradas “coisa de polícia”, destacando que, longe de ser consequência da falta de preparo do aparelho repressivo, a repressão era utilizada para manter o poder político das classes dominantes (OLIVEN, 1982, p. 24). Para outros autores, como Guimarães, os métodos aplicados contra os escravos passaram, na nova ordem econômica que se iniciou após a abolição, a serem usados contra os pobres, de forma que a violência e a repressão eram constantes (GUIMARÃES, 1981, p. 91).

Mesmo sem tratar do samba, estes estudos parecem corroborar o relato dos sambistas, que, reconhecidamente, integravam as mesmas classes sociais vitimadas pela repressão por eles destacados. Não parece ser um mero acaso, também, o fato dos relatos dos sambistas ressaltarem sempre a polícia como responsável pelos atos violentos, ou seja, os agentes responsáveis pela repressão. Traçando um histórico das polícias estaduais brasileiras, Tereza Pires do Rio Caldeira afirma que, na época do Império, as forças policiais dispunham, muitas vezes legalmente, de tarefas próprias dos órgãos judiciários, como a definição de castigos. Espancamentos e prisões arbitrárias eram comuns no século XIX, de forma que, analisando os dados estatísticos da polícia carioca deste período, temos a idéia de que a função da polícia não era a repressão ao crime, mas sim o controle dos pobres (CALDEIRA, 2000, p. 144 e 145).

Na visão de Mota, a elite pretendia construir uma nova imagem do trabalho, tentando difundir, para os homens livres, a idéia de que o trabalho era um “bem”. Neste processo, era considerado imprescindível “educar” as camadas populares através da repressão e da obrigatoriedade do trabalho para proteger a sociedade dos efeitos nocivos da vadiagem (MOTA, 1995, p. 33 e 34). Para conseguir este objetivo, as classes dominantes contavam muitas vezes com o auxílio das leis vigentes. O capítulo XIII do código penal de 1890, por exemplo, era direcionado aos “vadios e capoeiras”, estabelecendo no artigo 402 que era proibido:

Art. 402 - Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou

instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal (CÓDIGO PENAL DE 1890).

A pena, de seis meses a dois anos de prisão, poderia ser dobrada se o capoeira fizesse parte de alguma “banda” ou “malta”, ou punida de forma mais severa em caso de reincidência ou ser acompanhada de lesão ou homicídio, conforme os artigos 403 e 404. O modelo de cidadania burguesa, com a valorização do trabalho e obediência às práticas legais, fundamentava a repressão à grande parcela da sociedade associada à vadiagem. Operando classificações referentes ao mundo da ordem (trabalho) e o mundo da desordem (não-trabalho), os órgãos repressores atribuíram características positivas e negativas aos indivíduos. Assim, conforme demonstrou Mota, aqueles que se encontravam fora dos padrões determinados pelo modelo de cidadão burguês se tornavam os principais alvos da ação policial (MOTA, 1995, p. 39). Seguindo esta lógica, podemos concluir que um sambista portando um violão, assim como um malandro com seus trajes típicos, portanto, são classificados negativamente, como integrantes do mundo da desordem. Contudo, esta perseguição não estava restrita ao universo dos sambistas afro-brasileiros, pois também vitimavam os freqüentadores de botequins, de teatros populares, os apostadores de jogos de azar, grevistas, prostitutas, minorias estrangeiras, crianças abandonadas e pobres urbanos de uma forma geral, ou seja, todos os segmentos sociais classificados, assim como os sambistas, como integrantes do universo do não-trabalho, que precisavam ser “educados” na nova ordem capitalista que integrava os projetos modernizadores.

Podemos, assim, notar os aspectos mais abrangentes da repressão. Não se trata apenas de controle social para manter o distanciamento entre ricos e pobres, ou brancos e negros. O objetivo também era reprimir todo e qualquer tipo de vadiagem, pois apenas a valorização do trabalho, mudando radicalmente a imagem construída em mais de três séculos de escravidão, poderia difundir na sociedade os valores da nova ordem capitalista. Pobreza e vadiagem caminhavam juntas neste novo conjunto de valores, a partir da visão individualista que responsabilizava o pobre por sua “opção” (PAVÃO, 2004, p. 27). Desta forma, dentro das diferentes definições que a pobreza adquiriu na sociedade brasileira ao longo do século XX, nesse momento ela estava associada à falta de emprego. Isso nos ajuda a entender a relação entre pobreza e vadiagem, pois ambas estavam, para as elites, relacionadas, conforme demonstrou muito bem Valadares (1991). Para as classes

dominantes cariocas, em suma, pobreza era sinônimo de ociosidade, malandragem e vagabundagem.

Todavia, como também percebeu Fernandes, os autores que chamaram a atenção para os contatos culturais, embora minimizassem a importância da repressão, tiveram o inegável mérito de perceberem a existência da circularidade cultural, fundamental para entender as relações de um centro urbano em constante expansão como o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. A questão a ser considerada é que esta circularidade cultural “não anula o problema dos conflitos, das diferentes formas de apropriação dos elementos simbólicos que circulam no imaginário de uma determinada sociedade, do modo como os grupos reproduzem ou reinventam tais escolhas e resistem ao que lhes é imposto” (FERNANDES, 2001, p.86).

Fenerick, por sua vez, ressalta o mérito de Viana ao perceber os contatos culturais na sociedade carioca antes da década 1930, rompendo com a visão simplista de que a cidade era ocupada por grupos estanques bem definidos e, de certa forma, culturalmente isolados. No entanto, também percebe que isso não significa que o sambista, ou a música popular de uma forma geral, não tenha sofrido perseguição dos órgãos repressores. O trabalho de Hermano Viana, ainda segundo Fenerick, mostra os pontos de contato e a circularidade cultural, mas seria basicamente um estudo sobre as relações entre os intelectuais e a cultura popular, em que a música perde sua autonomia e é determinada pelo significado destas relações. Viana também teria cometido um erro grave em sua análise, pois não teria percebido as diversas formas que o termo “samba” assumia no início do século XX, aparecendo de forma homogênea para toda a música popular produzida por negros cariocas (FENERICK, 2002, p. 19 e 21).

Consideramos que Fenerick foi extremamente feliz em suas observações. Além de confirmar o ponto de vista que estamos defendendo, ou seja, a visão de que os contatos culturais não significam ausência de repressão, percebe que o samba é uma prática cultural bastante heterogênea no início do século XX, assumindo várias formas e significados. Para cada uma das formas assumidas pelo samba, mesmo no Rio de Janeiro, como Sandroni demonstrou ao ressaltar a polêmica entre compositores como Donga e Ismael Silva¹⁶,

¹⁶ Trata-se de uma famosa polêmica entre os dois compositores citados pela verdadeira definição rítmica do samba. Ela evidencia que o gênero musical estava em constante transformação, assumindo novas formas e gerando conflitos ainda em seus primeiros de sucesso. Em resposta a Donga, Ismael, de uma geração mais

existia um tipo específico de contato cultural. Se alguns compositores logo conseguiram apoio de intelectuais e de setores nacionalistas da classe média, outros, especialmente os sambistas dos morros e subúrbios, encontraram bem mais dificuldades. A existência de uma dicotomia entre um “samba civilizado” e um “samba bárbaro” pode ser visto como um reflexo, sobretudo, do período de transição que não apenas o samba atravessava, mas as próprias expressões culturais populares e, de uma forma bem mais abrangente, a sociedade brasileira como um todo, especialmente na relação entre as elites e os segmentos inferiores da sociedade. Todavia, como muito bem mostrou Fenerick, uma coisa é tornar o samba aceito na sociedade. Outra, bem diferente, é transformá-lo em símbolo nacional. Para o autor, é necessário pensar o papel que o Estado desempenhou neste processo (FENERICK, 2002, p. 62 e 63).

Como vimos, no Brasil, toda a discussão sobre a integração nacional se concentra principalmente no Estado, que em princípio teria o poder e a vontade política para transformar a sociedade brasileira. É a partir desta percepção que o Estado Novo, em uma época de constantes transformações sociais, econômicas, ideológicas e culturais, como já foi mostrado, forja seus projetos nacionalistas, sendo fundamental para o reconhecimento do samba e de qualquer outra prática cultural que por ventura viesse a se tornar símbolo de brasilidade. Para não cair na armadilha reducionista que simplifica todo o complexo processo de ascensão do samba, especialmente do samba produzido pelos morros e subúrbios, privilegiados neste trabalho, a uma estratégia estatal para controlar as classes populares, ou seja, uma forma de “domesticação das massas”, como Queiroz insistentemente afirma, é necessário observar toda a complexidade envolvida neste processo, tendo como referência inicial o populismo característico do período.

Na visão de Martin-Barbero, no momento em que as cidades se enchem de uma massa de pessoas oriunda do campo, iniciando um processo de crescimento demográfico desordenado, uma crise de hegemonia se estabelece, levando muitos Estados a buscarem nas massas populares sua legitimação nacional. Como a manutenção do poder seria impossível sem atender de algum modo as reivindicações das massas urbanas, o populismo seria a forma que o Estado encontrou para fundar sua legitimidade na ascensão das

recente de sambistas, teria dito uma antológica onomatopéia para explicar a batida do que considerava ser o “verdadeiro samba”: bumbumpaticumbumprugurundum.

aspirações populares e que, mais que uma estratégia a partir do poder, resulta em uma organização do poder que dá forma ao compromisso entre esta massa e o Estado (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 233).

Chamamos a atenção para este compromisso entre as classes populares e o Estado, o qual, como todo compromisso, envolve duas partes, mesmo que a relação de poder entre elas seja assimétrica. Um ponto de partida para a compreensão desta relação envolve, em primeiro lugar, a ação dos políticos clientelistas, que aproximou o Estado das classes populares na década de 1930, fator que deve ser entendido como fundamental para a ascensão do samba, sobretudo por fazer surgir lideranças que, nas narrativas dos sambistas, se imortalizaram pelo apoio que deram aos primeiros anos das escolas de samba. Entre os sambistas pioneiros dos morros e subúrbios, como mostrou cronistas e jornalistas como Sérgio Cabral (1996), o nome de Pedro Ernesto é sempre lembrado como o homem responsável pelo reconhecimento do samba.

Médico pernambucano, Pedro Ernesto do Rego Batista, vereador e prefeito interventor do então Distrito Federal, nomeado por Getúlio Vargas, ligado aos tenentistas de 1922, é um bom exemplo das mudanças políticas que estavam em curso. É sempre lembrado com destaque por ter sido o pioneiro na concessão de subvenções às escolas de samba localizadas nos morros, parte da cidade que ele teria conhecido ainda estudante, ao participar de uma campanha de vacinação contra a febre amarela¹⁷. Embora os primeiros desfiles de escola de samba tenham ocorrido em 1932, coube ao jornal “Mundo Sportivo” a tarefa de organizar o evento. Apenas em 1935, na gestão de Pedro Ernesto, os desfiles foram oficializados pela prefeitura, o que, naquele contexto, significava o pagamento de subvenção, a exemplo de outras manifestações carnavalescas, como ranchos e grandes sociedades¹⁸.

A oficialização dos desfiles das escolas de samba sempre teve, para sambistas e pesquisadores que se dedicam ao estudo do carnaval carioca, uma grande importância simbólica no processo de ascensão do samba como elemento constituinte da identidade

¹⁷ Informações disponíveis no site da câmara de vereadores do município do Rio de Janeiro (www.camara.rj.gov.br), cuja sede está localizada no Palácio Pedro Ernesto.

¹⁸ Além do pagamento de subvenção para as escolas de samba, Pedro Ernesto, como mostrou Ferreira, também foi o responsável pela organização das demais formas de expressão carnavalescas do Rio de Janeiro, desenvolvendo “bases sólidas para o novo caminho a ser trilhado pela festa” na cidade (FERREIRA, 2004, p. 322).

brasileira. Em pleno governo Vargas, a oficialização dos desfiles marcaria a aceitação das massas urbanas pelo poder público, como se, em muitas narrativas, o simples ato de pagar subvenção estabelecesse uma ruptura entre um período de repressão, caracterizado pela perseguição e pela violência, e outro de reconhecimento por sua importância no cenário cultural. Na prática, os políticos populistas não permitiram apenas a aceitação das práticas culturais das camadas populares da sociedade. É neste momento que o poder público, pela primeira vez, dentro das regras clientelistas, realiza investimentos essenciais para as comunidades pobres, construindo escolas, hospitais e fazendo melhorias urbanas básicas. Evidentemente, a despeito das intenções dos políticos ou do Estado, para esta enorme parcela esquecida da sociedade este processo seria interpretado positivamente. É por isso que, como percebeu Fernandes, a oficialização dos desfiles carnavalescos não pode ser entendida como uma iniciativa exclusiva de Pedro Ernesto. Se, para o poder público, isto significava evidentemente um maior controle político sobre as escolas de samba, é inquestionável que, para os sambistas, este processo avançava a consolidação das garantias políticas do exercício de seu direito de expressão (FERNANDES, 2001, p.88).

No entanto, para muitos autores, este compromisso é unilateral, isto é, envolve apenas os interesses do Estado, sobretudo o controle das classes populares. Na visão de Monique Augras, a instituição dos concursos de samba ajudaria a reforçar padrões de representação, desencorajando os padrões desviantes. O concurso, sob a aparência de valorizar a produção das camadas populares da sociedade, institui uma hierarquia de valores que assegura a implantação de um modelo estável e de fácil fiscalização (AUGRAS, 1998). A interferência mais significativa do Estado poderia ser verificada em 1938, sob os efeitos do Estado Novo, quando a temática nacionalista se tornou obrigatória nas escolas de samba. Assim, obrigadas a exaltarem as belezas da nação em suas apresentações, esta manifestação cultural das classes populares teria cumprido também a função pedagógica de transmitir os valores nacionais, atendendo aos interesses de Vargas.

Em nossa visão, concordamos que o Estado, especialmente durante o Estado Novo, com suas ações políticas autoritárias e centralizadoras, tenha fundamental importância no processo que levou à ascensão do samba como símbolo de identidade nacional. Entretanto, o papel das classes populares neste processo, como parte do compromisso citado anteriormente, não pode ser ignorado. Estamos de acordo com

Fernandes, que, de forma bastante convincente, demonstra a fragilidade dos argumentos de Hermano Vianna, que supervaloriza o papel legitimador dos intelectuais, e de Maria Isaura Pereira de Queiroz, que reduz o sucesso das escolas de samba ao interesse dos políticos populistas em usar o mito da “democracia racial” para “domesticar as massas” (FERNANDES, 2001, p.16).

Especificamente em relação à obrigatoriedade da temática nacional, Fernandes é muito feliz ao demonstrar que, antes mesmo do Estado Novo e da própria oficialização dos desfiles, em 1935, o regulamento dos sambistas já fazia esta exigência. Assim, ao invés de uma imposição dos políticos clientelistas e do Estado autoritário, a apresentação de “motivos patrióticos” era um ponto comum entre os interesses dos sambistas e do poder público, de forma que, se este fato teve influência na ascensão do samba como símbolo de nacionalidade, os sambistas também deram sua parcela de contribuição, pois, evidentemente, também tinham interesse no reconhecimento de suas práticas culturais, e agiram neste sentido. Sobre este aspecto, Fernandes afirma que:

Os sambistas - sujeitos celebrantes – agiram conscientemente e com relativa autonomia no sentido de fazer aderir o ritual de seus cortejos carnavalescos - objetos celebrados - ao imaginário da identidade nacional brasileira, numa estratégia de ganhar legitimidade política e cultural para as suas práticas festivas. Este processo confirma o suposto de que toda festa, além de resultar de determinadas realidades histórico culturais e expressá-las, depende em grande parte da vontade de seus sujeitos celebrantes, isto é, daqueles indivíduos e grupos que conduzem, organizam e negociam as ações que produzem a forma e o conteúdo de seus objetos celebrados (FERNANDES, 2001, p.XVII).

O que estamos afirmando, em suma, é que a ascensão do samba como elemento constituinte da identidade nacional, na década de 1930, é resultado de múltiplos fatores que devem ser pensados de forma relacionada, dentro do contexto do período, caracterizado por profundas transformações ideológicas, culturais, sociais, econômicas e políticas, que fincará as bases para a moderna sociedade brasileira. Entre a imposição do Estado, defendida por Hermano Vianna, e a atuação efetiva do povo, que compõe a teoria de Nelson Fernandes, acreditamos que a ascensão do samba, como elemento nacional-popular da sociedade brasileira, pode ser entendida por uma adequação casual, no sentido weberiano, a partir da coincidência de interesses entre os Estados e os sambistas. Isso é permitido, de acordo com as transformações do período, com o estabelecimento do

compromisso entre o poder público e as classes populares, como vimos, ou, como preferimos chamar, do pacto clientelista envolvendo os interesses dos políticos e das comunidades pobres, que pode ser resumida na troca de votos pelos primeiros investimentos estatais. São nestas classes, por muito tempo perseguidas, das quais pioneiros sambistas faziam parte, que o reconhecimento das práticas culturais não pode ser pensado sem considerar, concomitantemente, as melhorias, mesmo que pequena e na base dos compromissos e dos favores, das condições materiais de vida.

Nas palavras de Rachel Solhet, temos uma “coincidência de interesses” entre as propostas de Getúlio Vargas e da população (SOIHET, 1998). Isso pode ser analisado a partir das transformações que a tradicional imagem do malandro passará ainda na década de 1930. Segundo Sandroni, é possível encontrarmos, ainda no século XIX, personagens que guardam características semelhantes aos malandros cariocas. É o caso, por exemplo, dos Capadócios, personagens de romances do período, ou em outros países latino-americanos, como os milongueiros, argentinos, e os negros curros, cubanos. Mais que uma posição objetiva, afirma o autor, a malandragem seria uma construção imaginária pelo qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente (SANDRONI, 2001, p. 158, 160 e 168).

A compreensão da construção da malandragem é importante porque, para o reconhecimento coletivo, faz-se necessário um conjunto de valores que constituem uma espécie de “ethos da malandragem”, que causa reação dentro e fora do universo dos sambistas. Em outra oportunidade, mostramos como a violência, nos primórdios das escolas de samba, se manifestava de duas formas distintas e bem determinadas. Primeiro, no que denominamos “violência vertical”, a violência que atravessa verticalmente a estrutura social, ou seja, imposta sob a forma de repressão sob as camadas inferiores da sociedade. A segunda forma, a “violência horizontal, é proveniente das disputas e conflitos no interior das próprias classes populares, isto é, uma violência entre iguais. Para a afirmação do samba na sociedade, o primeiro passo foi o fim, ou o controle, da violência iminente que cercavam os desfiles carnavalescos. Neste aspecto, o malandro goza de situação de destaque, pois, como símbolo da vadiagem, justificava a repressão e a “violência vertical”. Construído sob a valorização da valentia e da coragem pessoal, incentivava as disputas violentas no interior do “mundo do samba”, promovendo a

“violência vertical”. Assim, os valores da malandragem formavam um ponto de convergência entre estas duas manifestações da violência, de forma que precisava ser combatido pelo poder público e pelos próprios sambistas (PAVÃO, 2005, p. 62).

A partir da década de 1930, contudo, a imagem do malandro passa por uma importante transformação, sobretudo após o pacto entre as classes populares e os políticos clientelistas. Como mostrou Fenerick, o combate à malandragem no samba envolvia as classes dominantes e os próprios sambistas. Os primeiros procuravam, concomitantemente ao sucesso do samba, desvincular de sua imagem os vínculos com a malandragem e a aversão ao trabalho, herdada dos anos anteriores. Os segundos, lutando contra os velhos estereótipos, procuravam ratificar sua aceitação social (FENERICK, 2002, p. 56). Estamos no início de um processo de transformação simbólica da imagem do sambista perante a sociedade e do significado do samba para o mundo moderno. As canções que exaltavam a ociosidade e a negação do trabalho, aos poucos, começam a ser rejeitadas entre os próprios sambistas. A figura do malandro vai ser incorporada pelas escolas de samba, porém, como mostrou Santos, trata-se do “malandro regenerado”, que abre mão da malandragem e assume o seu novo papel social (SANTOS, 1999).

O “malandro regenerado” é um símbolo não apenas do samba, mas do pacto clientelista que envolveu sambistas e políticos. Abrindo os desfiles nas antigas comissões de frente, ou na velha guarda, perdem seus antigos significados e podem ser aceitos pela sociedade como elementos tradicionais. Na verdade, é o próprio sambista que está se regenerando, na atuação de figuras importantes, como Paulo da Portela¹⁹, que, de acordo Silva e Santos (1980), fez da luta contra os estereótipos da malandragem e da marginalidade um de seus principais objetivos de sua atuação, nas palavras das autoras, como um “traço de união entre duas culturas”.

Para a maior parte da sociedade carioca, os elementos rituais que caracterizariam as escolas de samba eram completamente desconhecidos na década de 1930. A cobertura do jornal “Mundo Sportivo”, organizadora do primeiro concurso, explora este desconhecimento e prepara seus leitores para um espetáculo exótico. As matérias da época são um excelente exemplo de como as classes média e alta brasileiras, apesar da

¹⁹ Alcinha de Paulo Benjamim de Oliveira, o principal fundador da escola de samba Portela. Viveu entre 1901 e 1949, destacando-se pela luta contra os estereótipos negativos vinculados ao samba e aos sambistas.

proximidade geográfica, desconhece as práticas culturais dos grupos sociais que estão ao seu lado, o que, diga-se de passagem, como vamos ver, é uma constante em nossa sociedade. Para o jornal:

Terá o público oportunidade de ouvir instrumentos mal conhecidos pela maioria da cidade. É o caso, por exemplo, da puíta (sic), cujo som se destaca de todos, pois é único e inconfundível. Para que o leitor tenha uma idéia da importância do campeonato de samba, diremos apenas que várias escolas entrarão na Praça Onze com mais de cem figuras cada uma. Além dos instrumentos conhecidos, outros aparecerão, por certo, na hora da parada sonora, criados pela febre de improvisação que sempre empolga os carnavalescos. O Mundo Sportivo oferecerá aos três primeiros colocados prêmios valiosíssimos que estão em exposição numa das vitrines da Capital²⁰.

Numa alusão ao já mencionado encontro nas areias de Porto Seguro, somos navegadores descobrindo nós mesmos em terra firme, leitura que, como veremos, pode ser usada em outro encontro também na praia, desta vez sob o escaldante sol carioca. O sambista, com suas práticas culturais desconhecidas, suas plumas e penas exóticas que em pouco tempo passaria a representar o país, incorpora uma concepção romântica que, segundo Canclini, concebe o povo como uma massa homogênea e autônoma, cuja criatividade espontânea seria a mais alta expressão dos valores humanos e o modelo de vida ao qual deveríamos regressar. Esta visão atravessa os anos e caracterizaria os discursos dos políticos nacionalistas latino-americanos (CANCLINI, 1983, p.45).

Em outras palavras, ao mesmo em tempo que suas práticas culturais passaram a representar o nacional-popular, as classes urbanas incorporam a “pureza” que a tradição romântica sempre enxergou nos grupos formadores da nação. O “bom selvagem tropical” tem, desta forma, sua versão moderna, que desafiaria a ordem econômica com seus valores “pré-capitalistas”. É desta parcela da população que surgem os elementos tidos como autênticos, geralmente, como vimos, associados aos valores afro-brasileiros, que se deturpariam com a exploração econômica. Após a consolidação do samba como símbolo de identidade, é esta visão romântica que orientará vários debates nos anos seguintes, como a presença de artistas brasileiros no exterior, especialmente Carmem Miranda, ou mesmo as transformações das escolas de samba cariocas, sobretudo a partir da década de 1960.

²⁰ Jornal Mundo Sportivo, edição de 05 de fevereiro de 1932.

O “bom selvagem urbano”, portador da autêntica cultura brasileira não corrompida pelo capitalismo, é tratado como uma massa homogênea desprovida de idiosincrasia pessoal. Sobre ele, paira a ambivalência típica do bom selvagismo. De um lado, um medo latente, como uma bomba na iminência de uma explosão, cujo poder destruidor é proporcional à desigualdade social que a alimenta. De outro, a inocência pré-capitalista de uma população iletrada, trazendo consigo os elementos típicos da nação e que devem ser preservados. No pacto entre os políticos clientelistas e as camadas populares, esta ambivalência está presente, pois, embora suas práticas culturais fossem aceitas como elementos da identidade nacional, nunca deixaram de ser um perigo iminente para a ordem constituída, problema que se acentuará com o passar dos anos.

Um outro elemento fundamental para a ascensão do samba, como queriam os sambistas, permitindo o sentimento de simultaneidade em todo o país, como pretendiam os intelectuais nacionalistas, foi o contexto da década de 1930, como já vimos, permitir o encontro da “era do rádio” com a indústria fonográfica. Como demonstra Fenerick, não foi o rádio quem lançou a música popular, mas o contrário. O sucesso de alguns grupos populares no Rio de Janeiro fez com que o rádio, aproveitando a oportunidade, utilizasse suas canções para aumentar a audiência. É importante chamar a atenção para este fato porque, diferente das visões que falam de uma massificação como estratégia das classes dominantes, é possível perceber que o processo ocorre “de baixo para cima”, ou seja, parte do sucesso obtido junto à população para chamar a atenção dos meios de comunicação.

O então Distrito Federal, ao mesmo tempo, concentrava a sede das grandes gravadoras e abrigava os sambistas, produtores do samba. Desta forma, este é mais um elemento que favoreceu o Rio de Janeiro no processo de criação de uma identidade nacional acima das culturas regionais. A então capital da República também abrigava a sede da Rádio Nacional, que, como demonstrou Fenerick, foi o veículo privilegiado na construção do projeto estado-novista que pretendia não apenas integrar o Brasil, mas também mostrar a “civilização brasileira” aos povos mais civilizados do mundo. Embora a emissora não tenha chegado a cobrir todo o território nacional, tendo dificuldades para penetrar, por exemplo, em São Paulo, pelos microfones da Rádio Nacional o samba carioca ganha projeção nacional, mas nem todo o samba e nem todo sambista tiveram o mesmo acesso a este meio de divulgação (FENERICK, 2002, p. 188 e 189).

Dentro da diversidade que é possível verificar no samba do período em questão, o “samba civilizado”, gravado por consagrados cantores populares, quase sempre oriundos da classe média, conquista primeiro seu espaço nas emissoras. Já na década de 1930, o samba era o gênero musical mais gravado, embora os sambistas do morro, que vendiam a autoria de suas composições, tivessem dificuldades para penetrar nos meios de comunicação. Chamamos a atenção aqui para a tese de José Adriano Fenerick, que classifica o samba como uma música moderna, ao contrário da visão eurocêntrica predominante, inclusive, nas pesquisas realizadas no Brasil. Seu trabalho, ao focar as transformações ocorridas com o samba no período pioneiro de surgimento dos meios de comunicação, contempla os vários elementos que compuseram a cena brasileira no momento da modernização do samba, ou seja, sua transformação estética e sociocultural, propiciada pelo incremento de forças modernizantes do capitalismo no início do século XX. Assim, o samba seria um produto de nossa modernidade mestiça emergente no contexto de urbanização acelerada de nossas principais cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Fenerick compara, guardando as devidas proporções, os elementos que propiciaram o surgimento do Jazz ou das vanguardas européias, como os novos meios de transporte e comunicação e a vida agitada nas grandes metrópoles desenvolvidas, com o contexto de aparecimento do moderno samba brasileiro. Em sua visão, o samba seria um gênero musical não simplesmente ligado a um passado romântico que sobrevive no presente, mas um produto característico de nossa modernidade, de forma que no decorrer deste processo teria se profanado, individualizado, se transformado em coisa para ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversão, ao mesmo tempo em que se tornava um elemento cultural identificado com a moderna “civilização brasileira” (FENERICK, 2002, p. 10 e 11).

Esta concepção rompe definitivamente com o ponto de vista romântico, pois, ao invés de profanado e ser ameaçado em seus elementos autênticos e pré-capitalistas, o samba seria, ele próprio, um produto de mercado, embora a comercialização seja tratada com preconceito. Isso impedia a compreensão do processo como um todo, destacando apenas a busca pela pureza. Para Fenerick, este samba moderno é, sobretudo, um fenômeno cultural de um povo que se modernizava, ou seja, que queria ter um projeto de nacionalidade expresso por meio de um bem cultural moderno. Assim, o samba moderno

não poderia ser feito apenas pelo morro ou pela cidade, pois precisava dos dois universos culturais agindo mutuamente para a sua criação e difusão (Idem, p. 12 e 13).

Desta forma, o rádio permite a formação, mesmo que ainda incipiente, de uma sociedade de massas no Brasil. É apenas assim que os projetos nacionalistas do Estado Novo, após “descobrirem” a produção cultural das classes urbanas, podem se efetivar, tendo no samba um símbolo do nacionalismo e, nas escolas de samba, sua forma de expressão mais genuína, em que incorpora também elementos rituais típicos e um tipo de vestimenta específica, que remete ao imaginário exótico. É também graças ao rádio e à indústria fonográfica que alguns cantores conquistaram fama além das fronteiras nacionais, difundindo o samba no exterior como legítima música brasileira.

O exemplo mais significativo é Carmem Miranda, que, com seus trejeitos e penduricalhos, ajuda a consolidar a imagem do brasileiro sambista no exterior. No entanto, ainda na década de 1930, as escolas de samba passaram a receber visitantes das mais variadas partes do mundo, recepcionando políticos, empresários e professores da Europa e dos Estados Unidos. Esta procura do samba pelos estrangeiros é facilitada pelo contexto internacional, sobretudo pela política de “boa vizinhança” que visava à aproximação dos norte-americanos com a América Latina. A cultura brasileira, especialmente as práticas populares que se tornavam símbolos nacionais, é privilegiada e, simbolicamente, descoberta pelos estrangeiros. Se, evidentemente, havia o interesse principalmente dos Estados Unidos em promover a “boa vizinhança”, é preciso considerar, como fez Fernandes, que receber personalidades em suas sedes e encenar a “legítima cultura nacional” atende também aos interesses dos sambistas, que veem suas práticas conquistarem novos espaços. Na visão do autor:

Com grande habilidade e rapidez os sambistas instrumentalizaram “a política de boa vizinhança” em proveito da valorização do samba, invertendo, ou pelo menos deslocando, seu eixo central de dominação, confirmando aquelas teses que observaram à capacidade da cultura popular em reciclar os valores que lhes são impostos pelos grupos dominantes. É verdade que, veiculando mensagens como estas, as escolas não deixaram de contribuir para a aliança entre Estados Unidos e Brasil; contudo, é impossível negar que os sambistas souberam aproveitar aquela situação para fixar nos corações e mentes dos brasileiros e do público internacional a inquestionável posição de principal representação nacional do povo brasileiro (FERNANDES, 2001, p.122).

Embora, especialmente no período entre guerras, as escolas de samba não recebessem apenas visitantes dos Estados Unidos, sendo muito lembrado, por exemplo, o episódio em que uma rádio da Alemanha nazista transmitiu um programa direto da quadra da Estação Primeira de Mangueira, não há como negar a primazia dos norte-americanos neste tipo de relação, sobretudo pelo papel ocupado por eles no cenário internacional, pela força de sua indústria cultural e a histórica política de amizade entre os dois países. Um exemplo paradigmático é a visita de Walt Disney à quadra da Portela, em 1941, acompanhado de seu desenhista. Se, para Fernandes, a guerra foi capaz de exacerbar os nacionalismos, funcionando como catalisadora para a elevação do sambista ao lugar de representação nacional, a transformação de Paulo da Portela em Zé Carioca²¹ representou o que “mais publicamente evidenciou a transformação do sambista, pobre, preto, suburbano ou favelado, na imagem do ‘brasileiro’ por excelência” (FERNANDES, 2001, p.106).

É um ciclo que se fecha, permitindo compreender a transformação pela qual a imagem dos sambistas passou na primeira metade do século XX. Se antes o samba era perseguido, na década de 1930 já despontava como uma das principais manifestações culturais tipicamente brasileiras. Na década seguinte, passava a simbolizar a imagem brasileira vendida no exterior, estando presente nas representações que os estrangeiros elaboraram do Brasil. Em poucas palavras, se antes o estereótipo do sambista estava associado ao “malandro” e ao “vagabundo”, suas transformações fazem, no exterior, o sambista representar o estereótipo do próprio brasileiro (PAVÃO, 2000, p. 12). Além disso, no encontro de Zé Carioca com Pato Donald, citado nas primeiras páginas deste trabalho, temos também, simbolicamente, o encontro da cultura brasileira com a indústria cultural norte-americana. Como muito bem observou Fernandes, isso não apenas ajuda a reforçar a imagem do sambista como representação da identidade nacional brasileira, mas também, graças ao filme e à capacidade de difusão desta indústria cultural, esta imagem do Brasil pode facilmente ser vista e traduzida em todo o planeta (FERNANDES, 2001, p.119).

Neste processo, ao som de Tico-tico no fubá, no gingado malandro de Zé Carioca e nos trejeitos de Carmem Miranda, uma espécie de embaixatriz do samba, um estereótipo

²¹ Para muitos autores, incluindo Fernandes (2001) e Silva e Santos (1980), o personagem Zé Carioca, um papagaio sambista e malandro, foi inspirado em Paulo da Portela, cicerone de Walt Disney e sua equipe durante a noite de samba no subúrbio carioca de Oswaldo Cruz. Além do contato dos desenhistas norte-americanos com o sambista portelense, contribui para a certeza, embora não tenha havido declaração oficial de Disney, a elegância do personagem e até alguns atributos físicos, que lembrariam o sambista.

do brasileiro é construído no exterior. Para a imagem do sambista, converge o conjunto de representações historicamente associadas ao brasileiro, como o imaginário exótico e a liberdade sexual. São estes mesmos estereótipos que, anos mais tarde, orientarão as atividades turísticas, mantendo-as viva nas representações sobre a cultura nacional, aqui e no exterior. Assim, incorporados pela indústria cultural, de entretenimento e turística, os estereótipos adquirem certa estabilidade enquanto a sociedade se transforma. Esta contradição que o estereótipo impõe entre a representação e a realidade empírica é um fator importante para a compreensão da crise sobre as antigas identidades nacionais, como veremos a seguir.

Cap. 02 – A crise das identidades nacionais

2.1 – As identidades nacionais no mundo globalizado

Mais de setenta anos nos separam da década de 1930. Apesar das mudanças e dos novos contextos históricos, o ranço populista sobrevive no Brasil e na América Latina, explorando a pobreza que insiste em permanecer atual e ampliando o abismo entre as camadas sociais. As grandes metrópoles cresceram desordenadamente, ultrapassando a marca dos dez milhões de habitantes. Cidades como Buenos Aires, Cidade do México, São Paulo e Rio de Janeiro são grandes centros urbanos que expõem, em seu tecido social arregaçado, a típica sociedade heterogênea de terceiro mundo. Nelas, as incertezas deixam as caóticas ruas para envolver as antigas identidades nacionais, compondo, nesta periferia do planeta, o quadro do que é chamado de “crise das identidades nacionais”, e, de certa forma, da própria idéia de nação.

A pergunta “o que é ser brasileiro?” não é nova. É a mesma feita na década de 1930 ou ainda antes, pelos românticos do século XIX. No entanto, as respostas se modificam à medida que novas vozes são incluídas neste debate. Nestor Garcia Canclini, ao focar o que vem a ser o “latino-americano” no mundo globalizado, percebe que as respostas outrora convincentes se desvanecem e surgem dúvidas quanto à utilidade de assumir compromissos continentais. As novas vozes que intervêm neste debate são indígenas e afro-americanas, camponesas e suburbanas, femininas e de outras margens, ao mesmo tempo em que os estados nacionais, que integravam parcialmente os atores e lhes atribuíram lugares dentro da primazia da modernidade, vem sendo reduzidos pela globalização (CANCLINI, 2008, p. 24).

Seja em relação ao Brasil, em particular, ou em uma análise sobre América Latina, de uma forma mais ampla, a “dança da identidade” se torna mais complexa à medida que o avanço da globalização traz novos “bailarinos”, além de romper muitos dos antigos diques que procuravam represar os fluxos culturais. Não estamos querendo dizer que antes as sociedades eram homogêneas, mas que determinadas práticas culturais, que, como vimos, George Yúdice (2006) define como “práticas culturais consensuais”, possuíam relativa hegemonia no campo das representações. Esta hegemonia é quebrada

quando a globalização pluraliza os contatos entre os diversos povos e facilita as migrações, problematizando a utilização da cultura como um expediente nacional.

Isto está longe de ser um fenômeno limitado às nações periféricas. Para Stuart Hall, a globalização faz com que as identidades concebidas como estabelecidas e estáveis se enfraqueçam frente à crescente diferenciação. As migrações livres e forçadas estariam mudando a composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências européias e em todo o globo de uma forma geral (HALL, 2006, p. 43). É esta diferenciação, ou, para sermos exatos, a enunciação das diferenças culturais, que caracterizariam as sociedades ao redor do planeta, dentro da nova realidade fortemente marcada pela diversidade. Ela é consequência da intensificação dos fluxos migratórios nas últimas décadas, que marcaria os conflitos nas sociedades pós-coloniais, conforme demonstram tanto Hall quanto Bhabha.

Para Stuart Hall, discutir a “diáspora cultural”, ou seja, o quadro de diferença cultural promovida pelos novos atores sociais, sobretudo imigrantes, que compõem as heterogêneas sociedades pós-coloniais, permite observar a complexidade em construir e, principalmente, de se imaginar a nação e a identidade²² numa era de globalização crescente. A perspectiva diaspórica da cultura, como o autor define, deve ser vista como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Impulsionados pelas novas tecnologias, suas compreensões espaços-temporais afrouxariam os laços entre a cultura e o “lugar”. Neste processo, as culturas ainda teriam os seus “locais”, mas não seria tão fácil definir suas origens. O que pode ser mapeado, segundo o autor, seria um processo de “repetição-com-diferença” ou de “reciprocidade-sem-começo”. No caso das identidades negras britânicas, não seriam apenas “reflexos pálidos de uma origem caribenha”, destinadas a enfraquecerem progressivamente, mas também o resultado de sua própria formação relativamente autônoma. Desta forma, a música e a subcultura *dancehall* se inspiraram na música e na subcultura da Jamaica e adotaram muito de seu estilo e atitude. Hoje, todavia, teria suas próprias variantes negro-britânico e seus próprios locais (HALL, 2006, p.26 e 36).

²² Stuart Hall trabalha especialmente com as realidades britânicas e caribenhas, com as quais mantém familiaridade. No entanto, a complexidade e a riqueza de suas observações, reconhecidamente, podem ser estendidas a quaisquer outras sociedades pós-coloniais, também caracterizadas por conflitos semelhantes.

Este processo dificulta a compreensão de uma identidade britânica homogênea. Ainda segundo Hall, é apenas através de um sistema de representação cultural que as fundações racionais e constitucionais da Grã-Bretanha ganham significado. São os hábitos, códigos, convenções, a memória social construída entre sucessos e fracassos, entre outros aspectos e características nacionais, mesmo tradições “inventadas”, no sentido formulado por Habsbawm e Ranger (2002), que produzem a “Grã-Bretanha”. No entanto, esta noção de homogeneidade entra em crise, arrastando consigo a identidade nacional, a partir do momento que as distintas maneiras de “ser britânico”, que sempre existiram, torna-se mais explícito nos dias de hoje. Não apenas em relação às diferenças entre os “reinos” que compõem o “Reino Unido”, que nesta visão homogênea são encobertos pela primazia inglesa, mas por uma série de outros fatores, como o declínio da posição britânica no mundo, o fim do Império, a redução das grandes fortunas e os efeitos da globalização, incluindo a crescente diversidade cultural na vida social britânica e as mudanças tecnológicas e econômicas, que abalaram as relações de gênero e classe tradicionais. Desta forma, nos dias de hoje, seria raro existir um consenso nacional significativo sobre quaisquer assuntos sociais críticos, pois as pessoas pertencem a várias “comunidades” sobrepostas que muitas vezes exercem pressões contrárias (HALL, 2006, p. 75 e 76).

Na visão de Bhabha, o espaço da enunciação das diferenças tornaria ambivalente a estrutura da significação e das referências, destruindo o que o autor define como “espelho da representação em que o conhecimento cultural é revelado como um código integrado, aberto e em expansão”. Em outras palavras, a enunciação das diferenças desafia a antiga noção de identidade histórica homogeneizante da cultura, autenticada pelo passado mantido vivo pela tradição nacional do povo (BHABHA, 2007, p. 67). A particularidade do mundo atual é que, se antes estas diferenças culturais eram visíveis apenas quando as fronteiras nacionais eram ultrapassadas, ou nas construções imaginárias, quase sempre exóticas, que estereotipavam e monopolizavam as representações sobre os estrangeiros ou determinadas regiões do planeta tratadas de forma homogênea, como mostrou Edward Said, o aumento dos fluxos migratórios aproximou estas diferenças culturais de qualquer cidadão. Além de trazer novas pautas para as agendas de debates, esta realidade expõe não apenas uma transformação nas representações sobre o “outro”, que não está tão distante como outrora, mas, principalmente, no próprio imaginário nacional das antigas potências ocidentais.

Podemos dizer que as “diásporas”, utilizando um termo de Hall, embaralham as antigas categorias classificatórias e conferem importância para o que Bhabha define como “identidades hífenizadas”, um dos principais temas do mundo moderno.

Naturalmente, as observações sobre a Grã-bretanha são extensivas para outras antigas potências imperialistas européias. No outro lado do canal da Mancha, o fluxo migratório das ex-colônias africanas incha as periferias de Paris, gerando conflitos que muitas vezes deixam o campo das reivindicações pacíficas pelo reconhecimento da diversidade e ganham as ruas e bulevares. As antigas categorias inclusivas, que contemplavam as referências históricas da “comunidade imaginada” francesa, agregando a população em torno dos elementos nacionais e cultivando o orgulho francês, se mostram incapazes de gerar o reconhecimento coletivo. O “ser francês” passa por uma redefinição quando, inevitavelmente, o conjunto de representações que compõe esta imagem e fornece significados para uma identidade nacional contrasta com a realidade empírica, encontrando contradições incapazes de serem superadas pelos símbolos que geram o sentimento coletivo e pela memória social compartilhada pelos indivíduos, que, de forma genérica, encontravam subjetivamente traços semelhantes apesar das diferenças sociais. Os conflitos e protestos se multiplicam, aumentando o preconceito e a repressão violenta, e transformando os problemas da imigração em um dos temas centrais nas eleições presidenciais vencidas pela direita. Enquanto a sociedade francesa tenta se reencontrar, as noites da periferia da cidade luz são iluminadas por automóveis em chamas, mostrando para o planeta que os conflitos sociais, no mundo globalizado, também fazem parte do cotidiano dos países ricos e desenvolvidos.

Estes recentes episódios de violência na França são um bom exemplo da crise que as diferenças culturais trazem para as antigas identidades nacionais. As “comunidades de imigrantes” trazem consigo as marcas da diáspora e da hibridização, de forma que não podem ser compreendidas de forma essencializada, como habitualmente as classes dominantes concebem as camadas inferiores da sociedade. Estamos, pois, diante de conflitos novos, típicos da modernidade, que requerem uma reavaliação dos velhos conceitos que procuravam agrupar os indivíduos dentro de categorias abrangentes. O antropólogo indiano Arjun Appadurai, por exemplo, destaca que, nos dias de hoje, o problema central das interações globais reside nas tensões entre a homogeneização e a

heterogeneização cultural, que caracterizariam as sociedades ao redor do planeta, algumas vezes de forma não muito visíveis, outras deixando suas marcas de forma clara e indelével, assim como na França. Na arena política, o fortalecimento da extrema direita em algumas nações pode ser visto como uma reação a este processo, uma vez que, assim como no citado caso francês, a questão dos imigrantes faz parte da agenda de qualquer estado-nacional, alimentando o discurso conservador.

Para demonstrar esta tensão, Arjun Apadurai expõe em seu modelo de fluxo cultural global cinco dimensões, ou paisagens, na análise entre a homogeneização e a heterogeneização cultural, denominadas pelo autor de “ethnoscapes”, “mediascapes”, “technoscapes”, “financescapes” e “ideoscape”. Especialmente em relação ao problema da imigração, estamos diante do que o antropólogo indiano define como “ethnoscape”, que são os fluxos de pessoas, que podem ser turistas, imigrantes, refugiados e trabalhadores, estando relacionados às mudanças na produção, nas tecnologias e com as políticas de cada estado-nação (APADURAI, 1996, p.33). Este processo, assim como os demais panoramas enfocados pelo autor, como o avanço da mídia, da tecnologia, a globalização do capital financeiro e a ideologia ou contra-ideologia dos estados, muda não apenas as relações sociais na pós-modernidade, mas também a percepção subjetiva dos indivíduos. Em outras palavras, o espaço do imaginário adquire um papel de fundamental importância em nosso tempo, e este imaginário, dada as condições modernas, podem buscar suas referências para além das fronteiras dos estados nacionais.

É neste sentido que Apadurai alarga o conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson, que, como vimos, está baseado no reconhecimento subjetivo de um traço comum entre indivíduos que pertenceriam à mesma nacionalidade, e institui a idéia de “mundos imaginados”. Com a globalização, as cinco formas de fluxos culturais globais, sobretudo a imigração e a mídia eletrônica, permitiram novas possibilidades para as identidades, criando alternativas que estão além das fronteiras do estado-nação. Da mesma forma, em uma observação que também é ratificada por Nestor Garcia Canclini, os padrões populares de consumo não estão mais limitados às fronteiras dos estados nacionais. A imaginação, com os novos meios de comunicação, ou, nos termos do autor, graças às dimensões “mediascapes” e “technoscapes” dos fluxos globais, seguindo o mesmo princípio da simultaneidade que Anderson observa no capitalismo editorial, é capaz de

romper as barreiras dos estados nacionais e permitir, no encontro das semelhanças ao redor do planeta, que as identidades alternativas se formem como parte destes mundos imaginários. Assim, nos dias de hoje, a imaginação não seria apenas uma fantasia ou uma fuga, mas sobretudo um elemento fundamental para a organização das práticas sociais. Nas palavras do autor:

The imagination has become an organized field social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility. (...) The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order (APADURAI, 1996, p. 31).

A imaginação se tornou um campo para as práticas sociais, uma forma de trabalho (no sentido tanto do trabalho quanto de prática culturalmente organizada), e uma forma de negociação entre os espaços da agência (indivíduos) e os campos de possibilidade de alcance global. (...) A imaginação é agora central para todas as formas de agência, é ela própria um fato social, e é o componente chave da nova ordem mundial (APADURAI, 1996, p. 31).

Desta forma, Apadurai nos ajuda a compreender como no mundo globalizado, dentro das particularidades pós-colonial e diaspórica, como destacam Bhabha e Hall, o sentimento coletivo de pertencimento que perpassa verticalmente a rígida estratificação social, amparado na idéia subjetiva de pertencer a uma mesma nacionalidade, com uma história comum presumida e um conjunto de símbolos específicos, conforme observamos na obra de Barth e usamos para acrescentar ao conceito de Anderson, não consegue, ao contrário de outras épocas históricas, se impor sobre as diferenças. Os estados-nação perderam a hegemonia sobre as representações, mesmo que ainda sejam vozes importantes neste processo. Os “mundos imaginários”, em suma, reformulam as antigas concepções de identidade e reconhecimento, de forma que as diferenças culturais e o choque de culturas não necessitam ultrapassar grandes distâncias geográficas.

Este processo, contudo, não é bem assimilado no interior dos estados nacionais, como mostrou Hall. A aparência é que todo o universo está sendo ameaçado pela mudança. Especialmente na América do Norte e na Europa, a “diferença cultural” de um tipo rígido, etnizado e inegociável teria ganhado força e orientado um novo tipo de nacionalismo defensivo e racializado (HALL, 2006, p. 45). Não por acaso, as mudanças parecem ameaçar a própria permanência das antigas “práticas culturais consensuais”, que, em

muitos casos, serviram de base para a construção das antigas identidades culturais. Como resposta, temos, além do recrudescimento do nacionalismo defensivo e a ascensão das forças conservadoras, na arena política, a instituição dos patrimônios culturais imateriais, na esfera dos debates culturais, como veremos mais adiante.

O risco de desaparecimento e deturpação de valores supostamente autênticos, que tanto atormentou os românticos, não precisa mais do contato com o exterior. Na visão de Bhabha, uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua “diferença” é transformada de fronteira “exterior” para sua finitude “interior”, a ameaça de diferença cultural não é mais um problema do “outro” povo. O sujeito nacional se divide e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos da minoria. A questão da diferença cultural, ainda segundo o autor, nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado a lado, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste a totalização (BHABHA, 2007, p. 213 e 228).

De fato, como demonstra o exemplo francês, é na relação entre os estados nacionais, ou seus governos, e as minorias, que reside a maior parte dos conflitos modernos, especialmente nos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos. As periferias não necessitam mais da mediação do centro, estabelecendo contatos diretos com outras regiões periféricas ou mesmo novas regiões centrais. É interessante percebermos que, tanto na importância da viagem rumo às capitais no processo de formação dos estados nacionais, como demonstrou Benedict Anderson, ou mesmo, como vimos, na escolha do Rio de Janeiro, então capital da República, para centralizar uma identidade cultural comum a todos os brasileiros, com destaque especial para a música praticada nos guetos, a centralidade de determinadas cidades sobre as regiões periféricas criou um vínculo de dependência cultural que reforça a posição hierárquica do centro na relação com a periferia. No entanto, com a globalização, apesar do centro ainda manter uma posição hierárquica superior, os contatos culturais diretos com outros centros ou entre periferias promove uma ruptura nesta relação, desestruturando ou, no mínimo, modificando os antigos vínculos.

Esta nova relação periferia-periferia, sem a mediação do centro, facilita a criação das identidades alternativas que compõem os novos “mundos imaginários”, de Apadurai. No entanto, chamamos a atenção para a capacidade dos indivíduos de reivindicarem suas identidades de acordo com as interações, da mesma forma que o próprio Estado, se perde a hegemonia e a capacidade de impor suas representações de forma incontestada, tem mais facilidade para passar sua mensagem em contextos específicos. A instituição das zonas de livre comércio parecer ser um bom exemplo das novas interações que a economia e política atual possibilita, o que precisa ser visto com um pouco mais de detalhes.

Na América do Norte, o NAFTA promoveu um intenso debate que envolveu setores importantes dos três países envolvidos, especialmente no México. Como Canclini e Yúdice demonstraram, a ascensão de uma identidade nacional mexicana, inspirada no nacional-popular herdada dos antepassados indígenas, remete ao período pós-revolução zapatista. O Estado fez pressão sobre os artistas, intelectuais e acadêmicos para que participassem da criação de uma cultura integrada em torno de três princípios: a mestiçagem, o indigenismo burocratizado e o anti-imperialismo modernizador, capaz de atrair camponeses, operários, classe média e burguesia nacional. No entanto, esta integração já demonstrava sinais de crise poucas décadas mais tarde. A transnacionalização da mídia, a partir da década de 1960, contribuiu ainda mais para a relutância da juventude em adotar símbolos nacionais que já não seriam mais convincentes (YÚDICE, 2006, p. 307).

O abandono de práticas tradicionais pelos jovens, que encontram novas práticas culturais mais atrativas, disponíveis graças à globalização e aos meios de comunicação, parece ser uma característica encontrada em vários países ao redor do planeta, especialmente nos países de terceiro mundo, como o México e o Brasil. Nelas, as “práticas culturais do consenso”, que, como já vimos, abandonam seus antigos significados comunitários e políticos, parecem perder suas antigas raízes populares e a capacidade de renovação, embora mantenha sua força em determinados contextos. Sobre estas práticas, escreve Canclini:

Essas referências identitárias, historicamente dinâmicas, foram embalsamadas num estágio “tradicional” de seu desenvolvimento e declaradas essências da cultura nacional. Ainda são exibidas nos museus, transmitidas nas escolas e difundidas pelos meios de comunicação de massa, exaltadas em discursos religiosos e políticos, e quando

combaleiam são muitas vezes defendidas por meio do autoritarismo militar (CANCLINI, 2008, p. 45).

Para Canclini, em função das dívidas e das migrações que relativizam a força das culturas nacionais, alguns setores creem encontrar nas tradições populares as últimas reservas que poderiam pesar como essências resistentes à globalização (CANCLINI, 2008, p. 47). De certa forma, estes setores apenas resgatam os antigos discursos românticos, supervalorizando as contribuições do povo como se ainda guardassem os elementos culturais tradicionais e autênticos, livres da avalanche da globalização, da mesma forma que os defensores do samba tradicionais voltam suas baterias contra as transformações do gênero musical. É com esta “defesa das tradições” que muitos grupos orientam suas críticas aos impactos culturais das áreas de livre-comércio.

As formações supranacionais, como o NAFTA e a União Européia, reorganizam no campo político e econômico o papel das antigas identidades nacionais, fornecendo novos significados para as práticas tradicionais e o imaginário por ela despertado. Naturalmente, a implantação destas áreas de livre comércio não ocorre sem conflitos. Como demonstrou Yúdice, os nacionalistas canadenses viram na implantação da área de livre-comércio um risco para a distinção cultural do país em relação aos Estados Unidos. No México, os debates para a implantação do NAFTA sugeriram que os “trinta séculos” de cultura mexicana teriam uma “nova missão histórica”, promovendo o apelo à diferença local dentro dos circuitos globais, expressão da nova divisão internacional do trabalho cultural (YÚDICE, 2006, p. 303 e 327). Desta forma, o livre-comércio poderia até minar a manobra da nação e a abrangência de seu imaginário, como demonstrou Stuart Hall, afirmando que as formações supranacionais seriam testemunhas de uma erosão progressiva da soberania nacional (HALL, 2006, p. 35), mas não seria um processo incontestado e linear, pois as práticas culturais tradicionais continuariam desempenhando um importante papel nesta nova forma de organização, que possibilita o surgimento de novos contextos para as interações. Diante disso, Yúdice conclui que, embora o livre-comércio possa não ter causado, certamente aguçou as contradições que já estavam pressagiando uma reconfiguração da cultura nacional mexicana. Mesmo nos Estados Unidos, a sociedade promoveu um intenso debate sobre o livre comércio, que teve como elemento central os impactos da mão de obra barata, do outro lado da fronteira com o vizinho do sul, e os

medos da imigração, incluindo suas influências sobre a transformação da cultura nacional norte-americana (YÚDICE, 2006, p. 308).

Isso é importante porque, no atual quadro de enfraquecimento dos Estados que caracterizaria a época atual, muitos julgam que não estaríamos simplesmente diante de limitações que impedem as antigas identidades nacionais de promoverem o reconhecimento coletivo, mas em uma inevitável crise da própria idéia de nação. Vemos, assim, que as antigas práticas culturais locais têm participação importante nos debates modernos e, reconfiguradas, assumem nova importância na realidade contemporânea. Em relação à suposta crise da idéia de nação, os Estados, se parece enfraquecido pelas novas formas de organização supranacionais e pela perda da hegemonia e da capacidade de estabelecer identidades coletivas incontestes, continua ditando as regras e exercendo soberania em seus territórios. Milton Santos percebe as contradições destes discursos e, ao invés da tão propagada morte do Estado, afirma que estaríamos diante de seu fortalecimento, estimulado para atender os interesses financeiros internacionais, em detrimento de sua atuação junto à população. Na visão do geógrafo, em termos econômicos, a globalização se caracterizaria por um espaço nacional de economia internacional. Apesar da ação das empresas transnacionais ultrapassar as fronteiras, o Estado continuaria detendo o monopólio das normas, sem as quais os fatores externos perdem eficácia. Assim, o Estado continuaria sendo forte e tendo condições para fazer triunfar seus interesses, e não simplesmente aceitar passivamente a cessão de sua soberania (SANTOS, 2007, p. 19, 76 e 78). Em suma, o Estado não estaria desaparecendo, mas exercendo uma nova função frente à internacionalização da economia, como a ação providencial dos bancos centrais ao redor do planeta, diante da crise econômica de 2008, parece confirmar.

Em relação às nações latino-americanas, o renascimento do populismo parece confirmar, diante das crises e das mazelas que o neoliberalismo foi incapaz de resolver na década de 1990, que os Estados não estão simplesmente entregues à sorte dos mercados globais. Os discursos, não por acaso, pregam o nacionalismo, a importância de personagens históricos e os traços culturais locais. Mesmo nas situações em que estão limitados à retórica, os discursos populistas revelam traços típicos da modernização latino-americana, que realiza a imaginária batalha entre os libertadores, como Simon Bolívar, contra as forças imperialistas. Se, por um lado, a globalização parece minimizar o poder do Estado, ela

permite que o mesmo Estado, ou seus representantes, utilizem suas conseqüências para incorporar os traços culturais locais em seus projetos políticos, resgatando antigos símbolos e velhas questões que pareciam ultrapassadas, como a relação entre os fluxos culturais e a prática imperialista. O Estado, assim, apesar de todas as transformações que acompanharam o contexto presente, se mantém como protagonista nos debates acerca da nação, e, apesar da nova realidade interna que fomenta a diferença cultural nos indivíduos, se mantém ativo nos debates culturais, mesmo que tenha reduzido sua força para impor representações. É no passado e nas “práticas culturais consensuais” que estarão os elementos capazes de serem usados na arena política, como um “porto seguro” diante das incertezas dos novos tempos.

Como vamos ver mais adiante, para Giddens o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído tendo como base o presente (GIDDENS, 1997, p. 81). Logo, se, como vimos, a globalização acelera os fluxos culturais e permitem novas relações sociais e possibilidades especialmente para os mais jovens, parece levar todo o antigo universo cultural à fragmentação, cultivando as incertezas. Para usarmos as palavras de Marshal Sahlins: “as coisas devem preservar alguma identidade através das mudanças ou o mundo seria um hospício” (SAHLINS, 2003, p. 190) A globalização, mais do que qualquer outro momento histórico, parece nos colocar diante deste dilema, de forma que a fusão entre os elementos globais e o locais, mesclando a continuidade e a mudança, parece fornecer inteligibilidade ao mundo.

Nada que seja distante da realidade latino-americana. Se, como demonstrou Canclini, temos desde o início a reunião de contribuições dos países mediterrâneos da Europa, dos indígenas americanos e dos africanos, o novo contexto da globalização permite que estas fusões sejam ampliadas (CANCLINI, 2008, p. 77). Ao contrário de sociedades como a norte-americana, que ergueram suas fronteiras para isolar as minorias, a América Latina fez da hibridização o vetor para a formação de suas representações e identidades, fazendo as classes populares, como vimos, emergirem no cenário político graças ao pacto clientelista da década de 1930. É esta perspectiva plural que ajudaria a compreensão do processo peculiar de modernização em nosso continente:

A perspectiva pluralista, que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade, é indispensável para considerar a conjuntura latino-americana de fim de século. Assim se comprova (...) de como se desenvolveram

em nosso continente os quatro traços ou movimentos definidores da modernidade: emancipação, expansão, renovação e democratização. Todos se manifestaram na América Latina. O problema não reside em que não nos tenhamos modernizado, mas na maneira contraditória e desigual com que esses componentes vêm-se articulando (CANCLINI, 1998: p.352).

As antigas identidades nacionais, neste contexto, adquirem novos significados. Embora tenham perdido a hegemonia, estão presentes na fragmentação social e, ao mesmo tempo em que despertam o desejo de preservação, estão disponíveis para serem instrumentalizadas pelo Estado ou pelas próprias classes populares, como recurso ou argumento, de acordo com seus objetivos e interesses. Pelo que chamamos de “cultura instrumental”, os grupos produtores dispõem, em seu próprio imaginário simbólico, de um conjunto de práticas culturais que podem ser gerenciadas ou usadas de acordo com os contextos específicos de interação. Valorizadas socialmente, reconhecida pelo Estado que mantém os velhos discursos de reconhecimento coletivo, as antigas identidades nacionais, no caldeirão da globalização, podem conceder status diferenciado, poder e prestígio, o que faz a “tradição” assumir importante papel nos discursos e narrativas.

Este processo não está em contradição com as “tradições mundializadas”, que Ortiz percebe ao analisar sua cultura internacional popular. Esta forma peculiar de tradição remete à memória coletiva mundializada, encontrando verossimilhança nos estereótipos difundidos pelo marketing e pela indústria cinematográfica norte-americana, por exemplo, que possui alcance global (ORTIZ, 1998, p. 195, 198 e 199). Este processo é bem diferente das tradições nacionais, pois seu alcance está além das fronteiras geográficas. Também Canclini destaca uma memória coletiva feita com fragmentos de diferentes nações, mostrando que os consumidores populares são capazes de ler as citações de um imaginário multilocalizado que a televisão e a publicidade reúnem. São artistas de cinema, cantores, logotipos de empresas, heróis de esporte e outras imagens que compõem um repertório difundido, que, ao perpassarem todas as classes sociais, reorganizam as noções de identidade, de forma que as distinções entre grupos hegemônicos e periféricos não podem mais ser definidas pela distinção entre “importados” e “nativos”, ou “modernos” e “tradicionalistas” (CANCLINI, 2006, p. 68).

Em nossa concepção, não há qualquer dúvida de que Canclini e Ortiz estão com a razão ao demonstrarem a formação e afirmarem a verossimilhança que a memória coletiva

mundializada desperta, encontrando ressonância em quaisquer classes sociais do ocidente. Entretanto, isso não significa que os indivíduos tenham abandonado as antigas referências nacionais em favor da memória compartilhada internacionalmente. Se, em suas ações cotidianas, os seres humanos são capazes de desempenhar os mais diversos papéis sociais, articulando diferentes identidades de acordo com os seus interlocutores e contexto em que ocorrem as ações sociais, não há porque imaginar que o repertório internacional, ou mesmo, acrescentamos, os novos “mundos imaginários” formados na relação periferia-periferia, unindo classes populares sem a mediação do centro, represente o simples abandono das antigas “identidades consensuais”. Os indivíduos podem acionar a identidade conveniente de acordo com a interação, manipular diferentes códigos culturais e participar de vários grupos sociais. As novas práticas culturais disponibilizadas pelas tecnologias modernas, se minam a hegemonia das antigas identidades nacionais, não se tornam para os indivíduos uma “escolha de Sofia”. O que a globalização faz é ampliar as influências e contatos na multifacetada cultura popular, aumentando o leque de opções e possibilidades. Assim, como veremos, alguns estudos antropológicos sobre a cultura urbana carioca não percebem que o mesmo indivíduo, de acordo com o interesse, oportunidade ou mesmo disponibilidade, frequenta bailes *funks* ou quadras de escola de samba, dominando os dois universos culturais, tratados muitas vezes como opostos e até excludentes. O problema que surge, pois, é mais uma vez o do “nativo” como ser fixo, unitário e restrito que muitas vezes surge do trabalho de antropólogos, que desconsideram muitas vezes sua capacidade de se apropriar dos elementos tradicionais e modernos e construir suas próprias referências, conforme vimos ao analisarmos a capacidade criativa e regeneradora das culturas populares. Se os indivíduos podem, com os fluxos globais, construir identidades criando “mundos imaginários”, ele pode se apropriar dos antigos traços locais, chacoalhado pela centrífuga da globalização, para a realização de seus interesses, sobretudo se representar vantagens na vida social ou na luta pela hegemonia nas representações sobre o grupo social, como veremos mais adiante.

O próprio imaginário exótico, que, como vimos, acompanha as nações não-europeias, é incorporada e usada na arena política, econômica e cultural. Analisando a penetração das telenovelas latino-americanas na Europa, Ortiz aponta para a passagem da defesa do nacional-popular para a exportação do internacional-popular, ou seja, ao invés de

exportarem o antigo folclore exótico, os países da América Latina passaram a criar produtos para competir no mercado de produções da indústria cultural. A imagem de Carmem Miranda, por exemplo, encontra sua razão de ser no exotismo. A televisão brasileira, ao contrário, luta pela concorrência no mercado mundial. Neste novo contexto, as instituições nacionais se apresentariam como portadoras de um outro tipo de identidade, intercambiáveis com a dos concorrentes (ORTIZ, 2001, p. 205 e 206). Ortiz tem razão nesta análise. Entretanto, não percebe que as duas formas de se mostrar ao exterior não são excludentes e possuem mercados específicos em que são negociados. O exotismo, como veremos especialmente em relação à chamada cidade do samba, é central para a indústria turística, que também é parte do processo de globalização. O exótico e a “identidade nacional”, como veremos, agrega valor e impõe um diferencial neste concorrido mercado. Desta forma, estamos diante não de um processo de pura e simples evolução, em que um discurso mais moderno, economicamente viável e “civilizado” supera um antigo, economicamente ultrapassado e “exótico”, mas de duas formas de expressão possibilitadas pela globalização, cada uma atuando em seu mercado específico, que coexistem e são usados pelos atores e agentes envolvidos.

Novamente, a música aparece como um campo privilegiado para se entender o alcance da globalização e da capacidade regeneradora das classes populares. Nas palavras de Hall, a proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser entendida pelo modelo centro / periferia ou reduzida a uma noção nostálgica de recuperação dos antigos ritmos. Este processo aproveitaria os materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2006, p. 37). Para compreender melhor este processo e entrar na realidade brasileira e nas discussões sobre identidade cultural realizada através das músicas, veremos a seguir a relação entre as práticas culturais globais e locais.

2.2 – Globalização e resistência local

Em seus aspectos culturais, a globalização é um fato social que se impõe sobre as sociedades como uma avalanche, arrastando consigo boa parte do mundo que a precedeu. A notável falta de consenso em torno de suas qualidades, ou seja, benéficas ou nocivas,

espelha a ambigüidade de seu alcance junto aos mais diversificados setores sociais. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que as novidades despertam surpresas e encantos, são vistas também como um risco à ordem constituída e reconhecida. Especialmente no terceiro mundo, esta ambigüidade da globalização encontra dois discursos recorrentes: De um lado, está associada à constante necessidade de modernização, que, desde o período colonial, tem como princípio a adoção de modelos, tecnologias ou valores externos, desenvolvidos ou “civilizados”. Por este ponto de vista, ela permite acelerar a superação dos persistentes vícios e do atraso nativo, sendo acolhida como algo bem-vindo e necessário. Por outro lado, ela atualiza os velhos discursos imperialistas, sendo interpretada como uma nova forma de dominação e colonialismo que o cenário internacional disponibiliza. Satanizada por esta última versão, na maioria das vezes é simplificada como sinônimo de “americanização”, orientando discursos e propostas políticas de contestação.

Esta segunda visão, concomitantemente ao fracasso das políticas neoliberais, motiva o novo populismo latino-americano a resgatar os antigos heróis da independência para lutarem por uma nova liberdade. Este discurso de resistência ou antiimperialista é mais um fator que põe em evidência a questão da autenticidade das culturas nacionais, pois se considera que o colonizado realiza sua liberdade apenas no momento da conquista de sua autenticidade nacional, tornando o confronto inevitável, uma vez que a dominação não seria apenas política e econômica. A própria especificidade das culturas nacionais, e, por conseguinte, a independência, estaria em risco diante da constante ameaça de uma cultura estranha. Neste sentido, o nacional ontologicamente se contrapõe ao que vem de “fora”. Para Ortiz, a visão antiimperialista tem conseqüências importantes no campo político, pois, sem ela, uma reação nacional diante do constrangimento de natureza internacional seria impossível, e o desejo de dominação imperial de alguns países não encontraria maiores obstáculos para se concretizar. Todavia, a discussão sobre as culturas nacionais atualizaria a velha dicotomia entre o interno e o externo (ORTIZ, 1998, p. 93).

Os discursos de resistência e a busca pela autenticidade compõem, desta forma, a outra face das influências culturais promovidas pela indústria cultural. No mundo globalizado, a cultura também é um produto para ser consumido, produzido pela indústria cultural e formando, como já vimos, uma “cultura popular internacional” ou os “mundos imaginários” que vão além das fronteiras nacionais. Vários autores destacaram, sobretudo

após o colapso do comunismo no leste europeu, a nova importância simbólica que o consumo de determinados produtos adquiriram, associados especialmente à liberdade. É o que Peter Berger chama de “consumo sacramental” (BERGER, 2004, p. 17). Entretanto, é possível pensar no “consumo sacramental” como dotado de outros simbolismos, como, por exemplo, o consumo que possui uma carga simbólica direcionada à nacionalidade e contra as forças estrangeiras impostas pela globalização. Trata-se de um consumo de “resistência”, orientado pela escolha intencional dos patrimônios culturais artísticos ou imateriais que reafirmam simbolicamente o local frente ao global. O “consumo” de práticas culturais tradicionais ou simplesmente locais, que adquirem valor pelo seu conteúdo supostamente autêntico, no que podemos definir como “consumo cultural sacramental”, é parte importante desta resistência pelo consumo.

Esta resistência à hegemonia cultural das forças globalizantes é citada inclusive por autores como Ortiz, que defende a ideia da mundialização, que tornam obsoletas as próprias fronteiras dos estados nacionais. Ele percebe que o ocidente cristão, que penetrou, em função de sua superioridade militar e econômica, na América e na África, desarticulando as concepções de mundo dos povos primitivos ou destruindo impérios, na Ásia (China, Índia e Japão), entretanto, deparou com filosofias universais que se contrapõem à sua hegemonia cultural (ORTIZ, 1998, p. 39). Na Turquia, por exemplo, o corolário deste processo foi o ressurgimento do Islã, que assumiu diferentes formas e passou a desempenhar importantes papéis nas questões políticas, econômicas e culturais do país, o que fez Özbudun & Keyman concluírem que:

A globalização cultural produz tanto a universalização dos valores e padrões culturais ocidentais quanto ao mesmo tempo a revitalização de valores e tradições locais. Se ela gera o ‘mc mundo’, no sentido da padronização geral de padrões de consumo, a globalização cultural também oferece uma plataforma para a revitalização da tradição, o surgimento de identidades locais e a popularização do discurso da autenticidade” (ÖZBUDUN & KEYMAN, 2004, p. 336).

Esta resistência que promove a revitalização da tradição, contudo, não teria uma inscrição política fixa, podendo assumir a forma de discursos progressistas, retrógrados ou mesmo fundamentalista, como o exemplo turco demonstra. Esta flexibilidade da “resistência local” seria possível, na visão de Stuart Hall, porque seu impulso político não seria determinado por um conteúdo essencial, geralmente simplificado como “resistência

da tradição à modernidade”, mas pela articulação com outras forças, como, por exemplo, o já visto crescimento dos fluxos migratórios. Todavia, é importante destacar que estes elementos locais que permanecem atuais também não são simplesmente resíduos do passado, mas sim algo novo, que resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais (HALL, 2006, p. 59). Exemplos existem ao redor do planeta, nas mais diversas culturas. No Brasil, para citarmos um exemplo local, Lívio Sansone percebe que a tradição musical de Salvador e do recôncavo, ou os discursos e cultos populares em torno da “musicalidade baiana”, agem como um filtro pelo qual as influências de fora são percebidas, reinterpretadas e, eventualmente, absorvidas. Esta observação corrobora sua tese de que os diferentes contextos estruturais contribuem para a persistência de “localismos” dentro dos fluxos globais associados às culturas juvenis. Mesmo que todos os estilos juvenis estejam baseados na *bricolage*, este não funciona da mesma forma em todos os lugares (SANSONE, 1997, p.184 e 185).

Em suma, é esta outra face da globalização que permite, de forma aparentemente contraditória, o renascimento das práticas locais e tradicionais, que adquirem assim novos significados. O fato deste fenômeno ser pouco investigado, ou, pelo menos, deixado em um segundo plano nos estudos que analisam a relação entre os aspectos locais e globais no mundo globalizado, demonstra que uma influência cultural tida como exógena sobre um grupo social é bem mais complexa que a dicotomia “conformismo” x “resistência” despertada pela ambigüidade inerente à globalização, o que faz as várias ciências sociais se dedicarem, com mais ou menos êxito, à compreensão do conceito de cultura. Esta singularidade permite que a antropologia tenha uma importante vantagem nos estudos sobre a modernidade, pois a globalização, ao ampliar as oportunidades para os contatos culturais, parece ter desarrumado as concepções teóricas de várias disciplinas acadêmicas, impondo variantes até então desconhecidas ou pouco exploradas em suas visões clássicas. Para a antropologia, ao contrário, a globalização apenas potencializa uma situação que acompanhou a própria preocupação dos pioneiros, isto é, os contatos culturais impostos pelo colonialismo e pela evolução natural dos meios de transporte e comunicação, que progressivamente, desde o início do século XX, parecia colocar em risco a própria sobrevivência dos grupos autóctones. Escrito com outras palavras, os antropólogos clássicos, das distantes ilhas do pacífico aos povos ainda esquecidos da América do Norte,

ou de Malinowski a Franz Boas, todos cultivaram, pelo menos de forma implícita, a preocupação de que estavam diante de práticas culturais que precisavam ser catalogadas enquanto não fossem consumidas pelo progresso. Isso faz com que, embora um grande número de ciências reivindique autoridade para falar sobre a globalização, poucas possuam, como a antropologia, referências em seus estudos clássicos que podem ser aplicados, ou resgatados, na compreensão dos processos de transformação cultural, especialmente no tocante a esta outra face da globalização.

Raymond Firth, por exemplo, ao estudar o contato dos tikopias com os objetos culturais europeus, mostra que os nativos escolheram os itens mais relevantes para as suas necessidades, adaptando-os às suas próprias formas sociais. O processo de influência da cultura européia, segundo o autor, teria sido mais de “inculturação” do que de “aculturação”, pois os nativos transformariam o que haviam recebido de acordo com os seus valores tradicionais²³. Foi a existência deste padrão tradicional, como nos explica Firth, que conferiu valor cultural aos itens introduzidos, tornando-os objetos de desejo geral, e não apenas capricho sem fundamento do introdutor. Eram adotados apenas objetos que serviam às suas necessidades e transformados de acordo com estas (FIRTH, 1998, p. 117, 121 e 124). Em outras palavras, os elementos introduzidos pelos europeus eram traduzidos pela cultura nativa e adaptados aos valores tradicionais pré-existentes da cultura tikopia, re-elaborando seu significado. Embora assuma proporções bem mais abrangentes, sobretudo em relação às denúncias sobre as culturas ameaçadas de extinção, que são agora as próprias culturas nacionais e não mais grupos tradicionais, o processo de influência cultural da globalização segue lógica semelhante.

É com este processo de interpretação das novidades exógenas pelos códigos culturais pré-existentes, sobretudo no contexto em que a cultura capitalista se espalha pelo planeta e, segundo a visão majoritária, traria como consequência uma cultura global homogênea, que Sahlins (1997) fundamenta seus argumentos para afirmar que a cultura não é um “objeto em vias de extinção”. Ilustrando seu ponto de vista com dados de vários antropólogos, o autor defende a idéia de que, de forma paradoxal, é possível o enriquecimento da cultura tradicional num cenário de integração das sociedades indígenas à

²³ Firth, no entanto, chama atenção para a possibilidade deste fenômeno ser apenas passageiro, pois o relativo isolamento dos tikopias deveria desaparecer nos anos vindouros (FIRTH, 1998).

economia globalizada, ou seja, um processo de “intensificação cultural” (SAHLINS, 1997, p. 53). Em sua teoria da história, Sahlins percebe que a transformação de uma cultura é também um modo de reprodução, de forma que não existiria contradição entre a mudança e a continuidade. As formas culturais tradicionais abarcariam o evento extraordinário, e, assim, recriavam distinções de status, com o efeito de reproduzir a cultura da forma que estava constituída. Por outro lado, o mundo não é obrigado a obedecer à lógica pelo qual é concebido, de forma que as categorias culturais adquirem novos valores funcionais. Assim, toda mudança prática seria também uma reprodução cultural. É desta forma que a cultura havaiana, exemplo utilizado por Sahlins, funcionaria como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia, que a faz o autor concluir, como já vimos no tópico anterior, que as coisas devem preservar alguma identidade através da mudança (SAHLINS, 2003, p. 174 e 180).

A forma como uma tradição influencia a leitura e a interpretação do presente será visto mais adiante. Por hora, nos interessa como as culturas locais, ou as culturas pré-existentes, se fundem com as “influências exógenas” da globalização e permitem a formação de uma cultura caracterizada pelo hibridismo, de maneira que, ao contrário do ponto de vista ambíguo, que enxerga o declínio e a resistência dos valores locais diante das forças globalizadoras, fornecem significados aos novos elementos ao mesmo tempo em que ressignificam os antigos. O global e o local, em suma, não são contraditórios, mas duas forças em constante sinergia e que constituem elementos fundamentais para a realidade contemporânea, como a tradição antropológica de estudos sobre as influências culturais pode sugerir.

Os exemplos destes novos modelos híbridos que se formam no mundo moderno são bastante amplos e variados, abrangendo diversos canais por onde a cultura globalizante se infiltra. Hsin-Huang Michael Hsiao, ao estudar os impactos da globalização cultural em Taiwan, mostra que, apesar da globalização promover a interdependência entre os países, isso não significaria que estas forças promovam a homogeneização ou a uniformidade global, de forma a ameaçar esmagar as identidades culturais e as tradições locais ou nacionais. A globalização ajudaria a promover as diferenças e diversidades locais, ou seja, traria como consequência o aumento da heterogeneidade. Assim, não seria um paradoxo imaginarmos que os povos nativos ou as nações seriam pressionadas a reconstruírem ou

recuperarem suas próprias histórias, identidades ou tradições. O resultado pode ser a invenção de uma autenticidade cultural, de forma que as respostas culturais locais têm importância sobre as formas que a globalização irá assumir, o que também é válido no sentido inverso (HSIAO, 2004, p. 64 e 65).

Tamotsu Aoki, enfocando a cultura japonesa, ou a cultura empresarial japonesa mais especificamente, mostra que o estilo de vida global passa a ser resultado da combinação de agentes internos e externos, como a formação de culturas híbridas a partir das fusões de diferentes altas culturas e a influência da cultura popular nipônica nos vizinhos asiáticos demonstra. Desta forma, o autor também conclui que, ao invés de produzir homogeneização, a globalização, em suma, teria permitido o surgimento da diversidade e da multipolaridade (AOKI, 2004, p. 106). Segundo Hall, juntamente com a tendência homogeneizante da globalização, existe a “proliferação subalterna da diferença”, pois, apesar de culturalmente mais semelhantes, há, concomitantemente, uma proliferação das “diferenças”. A luta entre os interesses “locais” e o “global” não estaria definitivamente concluída (HALL, 2006, p. 57 e 58).

Os valores locais, especialmente a já vista cultura popular, portanto, vão atuar de forma dinâmica, traduzindo e ressignificando os novos valores, promovendo o que podemos definir como “múltiplas modernidades”. Para autores como Canclini, a modernização diminui o papel do culto ao popular-tradicional no conjunto do mercado simbólico, mas eles não desaparecem. Da mesma forma, as nações e etnias continuam existindo, mesmo que, para a maioria, deixem de ser a principal produtora de coesão social. A questão não seria como a globalização as destroem, mas sim entender como as identidades étnicas, regionais e nacionais se reconstróem em processos de hibridização intercultural (CANCLINI, 2006, p.136 e 137). Isso está associado a um conjunto de transformações não apenas culturais, mas também econômicas e geográficas, que podemos verificar nos grandes centros urbanos modernos:

Os repertórios folclóricos locais, tanto aqueles ligados às artes cultas quanto às populares, não desaparecem. Mas seu peso diminui em um mercado onde as culturas eletrônicas transnacionais são hegemônicas, quando a vida social urbana se faz cada vez menos nos centros históricos e mais nos centros comerciais modernos da periferia, quando os passeios se deslocam dos parques característicos de toda cidade para shoppings que imitam aos outros em todo o mundo (CANCLINI, 1999: p.134).

Nas palavras de Hall, o “meramente” local e o global hoje estão “atados um ao outro”. Se antes a modernidade era transmitida de um único centro, hoje as modernidades, no plural, estariam em toda parte, assumindo uma “ênfase vernácula” à medida que desmorona a barreira incapaz de isolar a “tradição imutável”. Assim, vários tipos de “modernidades vernáculas” surgem ao redor do mundo, representativas de um novo tipo de consciência transcultural, transnacional e pós-nacional (HALL, 2006, p. 44 e 45).

É isso que Sahlins, voltando à tradição antropológica, define como “indigenização da Tradição” (SAHLINS, 1997), processo que mantém as diferenças culturais ao redor do planeta, se contrapondo ao discurso dos valores culturais homogêneos que orientam as visões simplistas sobre a globalização ou “americanização”. Peter Berger chama este processo de “muitas globalizações”, apontando quatro canais da globalização cultural: a “cultura de Davos²⁴”, formada pelos participantes do fórum econômico de Davos; a “cultura do *faculty club*”, que reúne uma elite intelectual internacional, algo próximo ao meio acadêmico; a já vista dimensão do “Mc Mundo²⁵”, ou seja, a cultura popular internacional; e o “protestantismo evangélico”, que se refere a qualquer movimento popular de grande alcance, especialmente religioso. Ao redor do planeta, teríamos, ao invés da homogeneização, o surgimento de “modernidades alternativas” como consequência da globalização (BERGER, 2004).

É o que demonstra também Özbudun e Keyaman, que apontam as “modernidades alternativas”, da mesma forma que as identidades culturais, como consequência do fato da globalização cultural substituir a idéia de desenvolvimento nacional pela de reações locais. Assim, não se discute apenas a relação entre Estados ou a unidade nacional, mas as interações entre os valores ocidentais universais e os desejos particulares / locais de autenticidade que determinam o conteúdo e a direção da mudança social. Desta forma, como os autores demonstraram analisando especificamente o impacto da globalização sobre a tradição islâmica: “a globalização cultural não é um processo unitário, mas multidimensional, que produz diferentes impactos e consequências e permite a coexistência de valores modernos e normas, símbolos e discursos islâmicos tradicionais” (ÖZBUDUN & KEYMAN, 2004, p. 331, 332 e 333).

²⁴ Expressão originalmente cunhada por Samuel P. Huntington, co-organizador da obra acima citada.

²⁵ A dimensão Mc Mundo se aproxima da cultura internacional popular de Ortiz e Canclini

Isso parece ser evidente, sobretudo, nos países de terceiro mundo, em que a globalização cultural pode tanto incentivar a modernização quanto promover a resistência frente ao imperialismo, de forma que os conflitos, como acontecem na Turquia, exemplo abordado por Özbudun e Keyaman, parecem inevitáveis. Esta particularidade das nações pobres ou emergentes faz com que Lívio Sansone conteste a simples transferência do referencial teórico aplicado nos estudos juvenis dos países desenvolvidos às grandes cidades do terceiro mundo, como a consequência natural de um mesmo processo que, tendo atingido primeiro as nações de primeiro mundo, se estenderia agora para as grandes metrópoles subdesenvolvidas. Esta perspectiva, deixando para a periferia pouco mais que manipular os símbolos e mercadorias que vem de fora, ignora as formas como a cultura local reinterpreta o global. Usando outras palavras, o autor demonstra que, caminhando ao lado da globalização, temos uma série de aspectos locais, determinados por uma história cultural e contextos específicos (SANSONE, 1997, p. 169 e 171).

As novas expressões culturais dos jovens, que regeneram a tradicional cultura popular nas ruas e praças do terceiro mundo, são provas de que, sob a lógica da globalização, o “popular” não é sinônimo de local. Como demonstrou Canclini, as práticas culturais, nos dias de hoje, não se formam nem se consolidam apenas em relação a um território. Os intercâmbios mundiais promovem uma grande mistura de símbolos e significados, de forma que as identificações étnicas e nacionais, sem desaparecerem por completo, transbordam suas localizações em linguagem e espetáculos transnacionalizados (CANCLINI, 2008, p. 94). O Global e Local, portanto, formam uma cultura híbrida quando submetidas ao turbilhão da globalização. Compreender as formas como estes dois aspectos coexistem, formando os cenários da modernidade, parece ser um dos grandes desafios dos modernos cientistas sociais, que precisam, muitas vezes, superar antigos conceitos que tratam o global e o local como realidades dicotômicas. Sem as mesmas barreiras teóricas, os atores sociais fluem entre estes dois pólos tornando suas fronteiras imperceptíveis. Canclini chega a utilizar a terminologia “glocal” para se referir ao fato de algumas empresas, como a indústria musical, por exemplo, se moverem perfeitamente à vontade entre o global e o nacional (Idem, p. 88).

Na cultura empresarial de Taiwan, por exemplo, ao invés da resistência ou da negação, afirma Hsiao, a resposta do local assume a forma de coexistência e síntese, com

os padrões culturais sobre os quais se manifestam o comportamento da vida cotidiana e a construção dos significados simbólicos, para os indivíduos, sendo co-produzidos pelos impactos da globalização e pelas reações locais. Uma infinidade de elementos tradicionais / locais foram revitalizados ou reinventados. Várias instituições culturais e ONGs também foram criadas para aprofundar a identidade cultural local, de forma que a preservação da identidade cultural ganhou importância como uma “redenção de identidade” graças aos movimentos de preservação criados por grupos culturais locais (HSIAO, 2004, p. 66 e 73).

Nas palavras do autor:

Sob o impacto do McMundo, a sociedade de Taiwan reagiu tanto com o aumento da cultura comercial de consumo naturalizada quanto com um esforço consciente no sentido da reconstrução das identidades culturais locais e nacionais. Mesmo que as forças globalizantes da cultura popular prevaleçam na vida cultural contemporânea de Taiwan, elas não apenas coexistem com forças de localização, mas também permitiram o aumento da diversidade cultural e a busca de autenticidade cultural (HSIAO, 2004, p. 74).

Estamos em condições agora de entender a síntese das práticas locais e globais atuando sobre a organização do carnaval carioca, mesclando símbolos modernos e a velha prática coronelista, o que será aprofundada ao longo do trabalho. Por hora, é importante compreender que os fluxos culturais da globalização, mesmo considerando a relação assimétrica de poder entre os países, gera também contra-fluxos por parte das nações receptoras. Para Ulf Hannerz, a possibilidade dos contra-fluxos culturais seria um dos fatores que diferenciaria as influências culturais da globalização daquilo que acreditavam os antigos difusionistas, que entendiam as influências culturais partindo apenas de um pólo específico, ou seja, uma via de mão-única (HANNERZ, 1997).

Como exemplo destes contra-fluxos culturais, Srinivas mostra como a Índia, naturalmente um pólo receptor de cultura ocidental, não apenas combina sua diversidade interna com os padrões exteriores²⁶, como também, sobretudo no campo religioso, influencia no sentido inverso a Europa e os Estados Unidos, como demonstra a popularidade e a devoção sincrética a Sai Baba, que, por transmitir a idéia de uma identidade religiosa fluída, determinada pelo contexto e as necessidades do momento, pode

²⁶ Um dos exemplos mais significativos enfocados pelo autor está nas empresas de *software* de Bangalore, em que, seguindo a tradição hindu de reverenciar seus instrumentos de trabalho, os computadores viraram instrumentos de devoção (SRINIVAS, 2004, p. 132).

ser combinada com a religiosidade comungada pelos devotos (SRINIVAS, 2004, p. 126). De forma análoga, o carnaval brasileiro faz sucesso nas mais variadas partes do planeta. No Japão, por exemplo, o chamado carnaval de Asakusa mobiliza japoneses nativos que sambam, tocam e cantam músicas que misturam a língua nativa e o português, constituindo hoje o maior desfile de escola de samba fora do Brasil, contrariando a diferença econômica e o fluxo das novidades tecnológicas, que seguem no sentido Japão (emissor) e Brasil (receptor).

Assim, temos condições de compreender melhor uma das questões colocadas por Nestor Garcia Canclini ao analisar a globalização cultural na Cidade do México, que se indaga até que ponto podem as culturas urbanas definidas por tradições locais subsistirem numa época em que, especialmente nas grandes metrópoles, a cultura se desterritorializa, de forma que estas grandes cidades se reordenam para formar sistemas transnacionais de informação, comunicação, comércio e turismo (CANCLINI, 2006, p.75). Embora complexa e repleta de variantes, nossa resposta é que a cultura tradicional interpreta e funde-se às novas expressões culturais globalizadas, originando uma realidade híbrida que, longe da massificação hegemônica, cria modelos alternativos que ampliam as diferenças ao redor do planeta. As culturas locais passam por uma reelaboração simbólica, assumindo novos significados na realidade que parece anunciar seu próprio desaparecimento. São agora não apenas elementos de identificação comunitária e identidade étnica ou nacional, mas instrumentos ou recursos usados ou gerenciados de acordo com o contexto e das reivindicações dos atores sociais.

2.3 – A realidade brasileira e as diferenças culturais

Vencedor da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor produção estrangeira, o filme “Orfeu Negro”, do diretor francês Marcel Camus, mostra uma romântica favela carioca da década de 1950. Sob o sol escaldante dos trópicos, um grupo de pessoas, movimentando-se com o inconfundível gingado de sambista, sobe o morro cantando, transformando em passarela as apertadas vielas de barro ladeadas por casas de pau-a-pique. Contagiados pelo batuque, os demais moradores, sobretudo crianças,

engrossam o grupo e tomam parte no animado cortejo que segue alegre rumo ao alto do morro. Para o expectador, não resta dúvida de que a cena retrata uma festiva favela nas primeiras horas de um sábado de carnaval.

Transportada para o contexto atual, a cena, provavelmente, chamará atenção pela bucólica tranquilidade reinante nas antigas favelas. A imagem das atuais comunidades carentes cariocas remete, quase sempre, ao “medo” e à “insegurança”. O terror do tráfico engendrou nos moradores do “asfalto”, se é que ainda é possível usar esta dicotomia na cidade do Rio de Janeiro, a certeza de que o morro é um lugar perigoso, de constante confronto entre quadrilhas rivais ou com as instituições do poder público, seja a polícia ou mesmo as forças armadas. Nos últimos cinquenta anos, a imagem e o estereótipo das favelas mudaram, alimentando o preconceito que, no Brasil, historicamente acompanha as classes menos favorecidas, revigorando antigas discussões apresentadas no capítulo anterior.

É esta segunda favela, cuja imagem aparece em nossos jornais ou telejornais, que a mais recente versão de “Orfeu”, de Cacá Diegues, em 1999, nos apresenta - embora, na película, ela também não passe de uma idealização. Nesta segunda versão, não são mais os sorridentes sambistas quem sobe o morro, mas policiais em ação, trocando tiros e amedrontando os cidadãos. Rumo ao alto do morro, se antes subia a alegria, agora, mais de quarenta anos depois, estão o “medo” e a “incerteza”. Mudou a imagem da favela. Se antes a alegria imperava de forma triunfal, agora ela divide espaço com a morte, que pode se espreitar em cada beco da viela hoje urbanizada. Mas há, entretanto, um traço que une as favelas do passado e do presente nas duas produções, como se ficasse congelado e protegido das transformações que redesenharam a imagem dos morros cariocas: o samba (PAVÃO, 2006, p. 01 e 02).

A análise das duas versões do filme nos mostra que, ao longo da segunda metade do século XX, a sociedade carioca e, por extensão, também a brasileira, passaram por uma profunda transformação, embora o samba se mantenha como um referencial comum em ambos os períodos. Esta transformação social, que está ao alcance de nossos olhares ou estampada nas páginas dos jornais, se coaduna, no campo ideológico, com uma nova forma de conceber a modernidade, fato que não está limitado apenas ao Brasil, mas também, segundo Martin-Barbero, é possível verificar em toda a América Latina. Se, na década de

1930, a modernidade latino-americana estava associada à idéia de nação, a partir da década de 1960 passa a representar o “desenvolvimento” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 261). É a defasagem em relação a este “desenvolvimento” que, para a elite brasileira, será o centro das preocupações nacionais. Alcançar o patamar das nações ricas e desenvolvidas será o objetivo das classes políticas, que, embaladas pelo ufanismo nacionalista do autoritarismo que tomava conta do continente, acreditavam ser possível deixar para trás os percalços do passado e consolidar o “país do futuro”. Entretanto, faltava incluir, nos muitos projetos megalomaníacos que demonstravam a força do regime, a população tradicionalmente excluída e ignorada pela elite política, que, mais uma vez esquecida, fez o rio da história desaguar não no tão sonhado futuro promissor, mas nos dramas sociais retratados na segunda versão do filme Orfeu negro.

Em relação aos debates sobre a identidade cultural, Martin-Barbero também percebe que, na América Latina, mesmo sem a força das décadas de 1920 e 1940, a visão dualista ainda permanece. De um lado, um nacionalismo populista obcecado pelo “resgate das raízes” e pela perda da identidade. De outro lado, um progressismo iluminista que continua a ver no povo o principal obstáculo para o tão esperado desenvolvimento (idem, p. 272). Em outras palavras, o povo, ou, no caso brasileiro e latino-americano de uma forma geral, os excluídos que inchavam os grandes centros urbanos, gozavam de uma condição ambígua. Para alguns setores da sociedade, eles eram as principais vítimas do atraso. Na melhor essência romântica, eram guardiões dos traços culturais “autênticos” e “originais”, pois não haviam sido corrompidos pelo sistema. Por outro lado, eram vistos, por parte importante da elite política, como os principais responsáveis pelo atraso. Era este mesmo povo excluído, cuja imagem parecia ameaçar o tão sonhado futuro promissor, que precisava desaparecer, pelo menos dos olhares das elites. Na Zona Sul do Rio de Janeiro, a política de remoção de favelas permitiu a valorização de algumas das principais áreas da cidade, mas legou para as décadas seguintes novas regiões degradadas e entregues a todos os tipos de problemas sociais.

Este primeiro grupo de intelectuais, prosseguindo na eterna busca pela autenticidade, mantinha vivo os contatos entre as diferentes classes sociais, como Hermano Vianna e outros autores observaram nas décadas anteriores e que teriam contribuído, como maior ou menor importância, para a consolidação do samba. Os artistas populares

continuam nos morros e subúrbios, embora estas regiões da cidade estejam cada vez mais populosas e complexas. Segundo Chauí, estes intelectuais estavam preocupados com a definição de “popular”, de forma que fosse possível estabelecer o “verdadeiro nacional” que alimentaria os discursos “antiimperialista”. Eles estariam, pois, não apenas na procura do popular, mas também da sua construção pela “vanguarda aguerrida do povo” (CHAUI, 1994, p. 107 e 108).

Como conseqüência, muitos intelectuais, especialmente na década de 1960, descobriram o “samba de raiz”, valorizando os “sambistas do morro” como legítimos representantes das tradições culturais nacionais. Um bom exemplo deste processo, como mostra Coutinho, é o sucesso do restaurante Zicartola, que funcionou entre setembro de 1963 e maio de 1965, na rua da Carioca, comandado por Cartola e Dona Zica. Aproximando a classe média, especialmente os intelectuais de esquerda, e os sambistas dos morros e subúrbios, o estabelecimento, aliando os sambas do exímio compositor da Mangueira e os quitutes de sua esposa, marcou época no cenário cultural da cidade, fazendo com que vários sambistas fossem conhecidos além das fronteiras do mundo do samba (COUTINHO, 2002, p. 63). Também foi neste momento que as próprias escolas de samba passaram a receber um contingente cada vez maior de visitantes, vindos das mais variadas camadas sociais. Isto exigiu, anos mais tarde, a construção de novos espaços para receber com mais conforto o público e, aproveitando o momento favorável, aumentar a arrecadação financeira das agremiações. Em meados da década de 1960, as escolas de samba já haviam se tornado uma opção de lazer para boa parte da classe média.

Alheio a tudo isso, o outro grupo focado anteriormente, que inclui os líderes e intelectuais orgânicos da ditadura militar, percebia as vantagens que poderia conseguir consolidando uma indústria cultural forte. Diferente da década de 1930, em que o rádio dava seus primeiros passos, permitindo aos elementos populares, como vimos, serem privilegiados na formação dos valores representativos da “comunidade imaginada” brasileira, a década de 1960 assistia, junto com a evolução tecnológica, ao surgimento e à expansão da televisão. Esta realidade impôs um novo alcance aos meios de comunicação, que, cada vez mais, se mostravam em condições de atingir áreas até então esquecidas do território nacional. Era, em outras palavras, o desejo de que o povo, ao invés de protagonista da “autêntica” arte e da cultura nacional, se tornasse uma massa passiva diante

da mensagem transmitida pelos conglomerados de telecomunicações, aprendendo e reproduzindo valores que interessariam ao “esforço rumo ao desenvolvimento” e, principalmente, ao regime autoritário.

A conseqüência de todo este processo foi uma nova relação entre o Estado e os grandes empresários de telecomunicações. Nas palavras de Ortiz, toda a transformação que os militares impuseram às telecomunicações pode ser pensada a partir da ideologia da “integração nacional”. É o Estado que investe, ao contrário dos Estados Unidos, na formação de uma rede, embora os frutos econômicos tenham sido colhidos por estes grandes empresários das telecomunicações. Sendo uma das principais forças econômicas do mercado, o governo detinha o poder da “censura econômica”, pois era um dos principais anunciantes (ORTIZ, 2001, p. 118 e 121). Assim, se antes o populismo, como vimos, estava respaldado em um pacto entre o Estado e as classes populares, as ditaduras militares, no Brasil e em outros países latino-americanos, têm, no campo cultural, um outro pacto, envolvendo desta vez o Estado, com seu poder legal e econômico, e os meios de comunicação privilegiados neste processo. A chave deste segundo pacto está no fortalecimento de uma indústria cultural e, finalmente, na consolidação de uma “sociedade de massas” no Brasil, a exemplo do que os Estados Unidos já haviam desenvolvido várias décadas antes.

Contudo, estes dois pontos de vistas, ou seja, a afirmação de uma “indústria cultural abrangente” e a “legítima e autêntica cultura do povo”, mantinham em comum a certeza de que a cultura brasileira, ou, mais especificamente, nossa cultura popular, é um tema constante nos debates acerca dos destinos políticos do país. Ela é mobilizada, como mostra Ortiz, pelos mais diferentes agentes sociais e correntes de pensamento nas mais variadas épocas históricas, de forma que este tema seria uma tradição entre nós, isto é, referência obrigatória para toda e qualquer discussão sobre cultura e política (Idem, p. 13 e 14 e 35). Em outras palavras, independentemente da orientação política de direita ou de esquerda, buscando a “autenticidade” ou a “integração do país”, a cultura nacional era questão fundamental no processo de modernização e desenvolvimento da nação, como se houvesse um entendimento tácito de que seríamos modernos apenas sendo nacionais.

Aliada a esta particularidade, como não poderia ser diferente, estava a realidade sócio-econômica do Brasil, que resultava em um processo de modernização com

características peculiares. Da mesma forma que, anos antes, a miscigenação era uma realidade que nossos pensadores não poderiam ignorar, a defasagem em relação aos países centrais, expressa nos indicadores sociais e econômicos típicos do subdesenvolvimento, acompanhava os sonhos de modernidade. Como país subdesenvolvido e em vias de industrialização, a modernização do Estado brasileiro, embora as nações ricas e desenvolvidas ainda representassem o modelo ideal, estava mais próxima do “modernismo do subdesenvolvimento”, descrito por Marshal Berman. O arquétipo ideal dos núcleos urbanos do terceiro mundo é a cidade russa de São Petersburgo, que, ainda no século XIX, unia a ultrapassada ideologia política e econômica de Czares, como Nicolau I, com os símbolos da modernidade comuns no período (BERMAN, 1995, p. 186).

A história brasileira, ao longo do século XX, está repleta de exemplos em que o arquétipo de São Petersburgo parece ter servido de inspiração. As reformas urbanas de Pereira Passos, que transformou o centro do Rio de Janeiro com suas largas avenidas de inspiração francesa, aconteciam sob as ordens da república velha, expulsando grande contingente de pessoas para os morros na franja da região central e subúrbios distantes. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que se modernizavam, as grandes cidades brasileiras das décadas de 1960 inchavam e presenciavam a explosão das favelas e submoradias. Está formado o cenário que servirá de palco para o espetáculo da já conhecida desigualdade social, cujas mazelas e conseqüências implodirá a imagem romantizada das primeiras favelas, como as duas versões do filme, acima citadas, demonstram.

Para a elite brasileira, este “modernismo do subdesenvolvimento” era uma espécie de “tormento de tântalo”, pois, quanto mais tentava alcançar a modernidade, mais distante parecia ficar dos países desenvolvidos. Entretanto, esta singularidade não parecia enfraquecer a aspiração constante à modernização, que estaria, como vimos, estreitamente vinculada à construção de uma identidade nacional. É esta união entre o desejo de modernidade e a construção da identidade nacional que estaria por trás do projeto de integração nacional incentivado pelos militares. O investimento em uma indústria cultural estruturada permitiria alcançar a homogeneização e a massificação, difundindo valores comuns capazes de atingir as várias partes do país, ou, usando os termos de Anderson (2008), promover o sentimento comum que formaria a “comunidade imaginada” brasileira. O fortalecimento de uma indústria cultural estruturada e abrangente também coloca, pela

primeira vez, o drama da modernização e as mazelas do atraso em rede nacional. As telenovelas ascendem à condição de verdadeiras instituições em nossa sociedade, expondo o contraste entre os elementos “modernos” e “tradicionais”.

No entanto, apesar de terem sido uma espécie de “instrumento privilegiado” pelos grandes meios de comunicação para a massificação, as telenovelas, originárias dos melodramas populares em várias partes da América Latina, catalisavam para si as tensões e conflitos entre as diferentes visões políticas. Apesar de estarem sob o controle do Estado autoritário, eram, em grande parte, produzidas por autores intelectualizados, muitos deles com experiência em outras formas de espetáculos, como o teatro, que possuíam uma visão política discordante. O resultado é que as telenovelas passaram a demonstrar na tela, além das esperanças no “país do futuro”, os dramas e contradições da nação subdesenvolvida. Na visão de Ester Hamburger, para nos atermos a apenas um exemplo, as novelas, durante as décadas de 1970 e 1980, mobilizaram grande parte de nossa militância política e cultural e expuseram a oposição entre o Brasil “tradicional” e o Brasil “moderno”. Tratando o “desenvolvimento” como algo ambivalente, mas também como um dado inevitável, as novelas catalisaram significados díspares e satisfizeram a agenda de uma indústria televisiva comercial emergente, do regime militar autoritário e de autores intelectualizados, sem corresponderem ao projeto isolado de nenhuma dessas forças. Analisando especificamente a novela “Roque Santeiro”, a autora, na melhor tradição da já citada “indigenização da modernidade”, de Sahlins (1997), seu orientador, mostra como os símbolos da “modernização”, como o avião, a imprensa, o cinema, a liberação dos costumes e os ideais nacionais-democráticos, não substituem a ordem social previamente estabelecida. O velho coronel, na prática, se atualiza e absorve esta e outras modernidades a seu favor, continuando a desempenhar papel de mediador privilegiado entre a cidade e o mundo exterior (HAMBURGER, 2005, p.100 e 114).

Em relação às escolas de samba, além de cooptarem, como vimos, frequentadores das camadas superiores da sociedade, em um processo já descrito por autores como Goldwasser (1975) e Leopoldi (1978), temos um processo de mudança estética promovido pela participação de artistas oriundos da academia de belas artes, como muito bem demonstrou Haroldo Costa (1984). Como consequência, além de uma série de conflitos sobre os valores “autênticos” e “tradicionais” das próprias escolas de samba, que

envolveram os setores de classe média identificados com a defesa da autenticidade e os próprios sambistas, temos também um momento de notório crescimento das agremiações carnavalescas, que, além de atraírem gente de outras classes sociais e turistas, se expandiram para outras regiões do país. Praticamente todos os estados brasileiros passaram a ter suas escolas de samba, seguindo o modelo consagrado pelo Rio de Janeiro.

Entre os anos de 1964 e 1985, período em que durou a ditadura militar no Brasil, as escolas de samba conseguiram cada vez mais espaço nos meios de comunicação, acompanhando os avanços tecnológicos do período, especialmente a partir do televisionamento daquele que era considerado um dos espetáculos mais representativos da cultura nacional. No entanto, como demonstrou Monique Augras (1998) e Moura (1986), os “anos de chumbo” não interferiram diretamente nas agremiações carnavalescas, que não exaltaram, em seus enredos, os feitos da ditadura militar. A única exceção parece ter sido a então pequena Beija-Flor de Nilópolis, que, nos anos de 1974 e 1975, apresentou, respectivamente, “Brasil ano 2000”, que exaltava os feitos dos governos militares e as perspectivas futuras para o país, e o “grande decênio”, em homenagem aos dez anos do regime. A própria temática nacionalista que acompanhava as escolas de samba cariocas desde a década de 1930, que estava de acordo com a proposta ufanista dos militares, fez com que as interferências do governo federal sobre os sambistas fossem bastante reduzidas. O caso mais famoso, como demonstrou Silva e Oliveira Filho (1981), ocorreu com os compositores Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, que precisaram alterar algumas passagens do samba “heróis da liberdade”, substituindo, por exemplo, a palavra “revolução” por “evolução”, tornando-o mais adequado ao contexto político.

Por outro lado, as correntes de esquerda, apesar de muitos intelectuais terem buscado no samba de raiz a essência e a autenticidade do povo brasileiro, afirmando a identidade nacional frente ao imperialismo norte-americano, ou mesmo dos artistas que contribuíram para a mudança estética dos desfiles, não conseguiram se apropriar politicamente das escolas de samba, embora já tivessem tentado anos antes. Como demonstrou Valéria Lima Guimarães (2001), logo após o governo Vargas, no breve período de legalidade, o partido comunista procurou estabelecer uma parceria estratégica com os sambistas visando a se aproximar das camadas populares, estando bem próximo de organizar, inclusive, o carnaval de 1947. Sem a interferência da direita ou da esquerda, as

escolas de samba se mantiveram como entidades apolíticas, com exceção dos contatos com políticos clientelistas, como os de tradição chaguista, cuja atuação se mantinha quase sempre restrita às relações locais. Desta forma, o período que durou o regime autoritário pode ser definido como um momento em que as escolas experimentaram um período de forte crescimento, a cooptação de novos setores sociais, a participação dos modernos meios de comunicação e o crescimento do turismo. O final deste período coincide com a construção da passarela do samba, o sambódromo, que é uma espécie de marco principal deste crescimento.

A partir de meados da década de 1980, o contexto da redemocratização, que, ao longo da década seguinte, coincidiu com a abertura do mercado e com os avanços da globalização, embaralhou os antigos estereótipos. Se, na década de 1960, a televisão era capaz de possibilitar a integração nacional e concretizar a “comunidade imaginada” brasileira, o novo contexto, que inclui um conjunto de novas influências culturais externas, fez com que o reconhecimento e a construção das identidades ultrapassassem as fronteiras do próprio Estado, à medida que se tornava possível para os indivíduos se reconhecerem nos “mundos imaginados”, conforme chamou a atenção Apadurai (1996). É assim que, também no Brasil, o sentimento coletivo de pertencimento que perpassa a rígida estratificação social, amparado na idéia de pertencer a uma mesma nacionalidade, com uma história comum presumida e um conjunto de símbolos específicos, não consegue mais se impor sobre as diferenças.

Aqui também, após o populismo centralizador de Vargas e do projeto de integração nacional dos militares, o Estado não consegue mais manter a hegemonia no campo das representações, mesmo que continue tendo voz importante nos debates sobre a identidade nacional, como os reconhecimentos dos patrimônios culturais imateriais, que veremos mais adiante, demonstra. É neste contexto de aparente fragmentação que o samba, assim como qualquer uma das antigas “práticas culturais do consenso”, importantes elementos constituintes das antigas identidades culturais, é visto como uma prática em risco de desaparecimento, justificando os projetos de preservação e reconhecimento público. O velho discurso romântico de defesa dos valores autênticos, que, na verdade, esteve presente mesmo nos momentos em que a prática cultural mais crescia e ganhava status social, encontra um contexto novo e bastante fértil para se manifestar.

Assim como qualquer outro Estado nacional, desenvolvido ou subdesenvolvido, o Brasil possui suas regiões centrais, especialmente o eixo Rio- São Paulo, que continua reunindo a sede dos principais conglomerados de telecomunicações. Apesar das demais metrópoles nacionais terem aumentando sua área de influência regional, é da região sudeste, assim como na incipiente radiofonia da década de 1930 ou na “integração televisiva” dos militares, na década de 1960, que hábitos, costumes, modismos e comportamentos são transmitidos para o restante do território nacional. Entretanto, sob a regência da globalização, mesmo as periferias destas próprias regiões negociam e estabelecem contatos com outros centros, ou mesmo outras regiões periféricas, sem a mediação das regiões centrais aos quais tradicionalmente estariam subordinadas. É esta nova relação periferia-periferia, ou periferia – novas regiões centrais, que permite a construção das identidades alternativas que compõem os novos “mundos imaginários”.

Desta forma, ao lado das antigas imagens romantizadas das classes populares, que demonstrariam a “pureza” do povo brasileiro miscigenado em contexto urbano, o inchamento das regiões metropolitanas trouxe a explosão da violência, como a segunda versão do filme “Orfeu Negro” demonstra, mas também uma fragmentação destas antigas comunidades, que hoje reúnem um conjunto de práticas culturais desconhecidas dos demais habitantes da cidade, especialmente das classes superiores. No campo musical, por exemplo, DJs e empresários seguem das periferias de Rio e São Paulo para buscar as novidades de Miami ou mesmo Nova York, sem qualquer interferências dos grandes meios de comunicação, que perdem o monopólio. Como resultado, novamente nos deparamos com hábitos e costumes exóticos, que, quando expostos outra vez nas areias da praia, quase quinhentos anos depois, promovem a “redescoberta do povo”.

Assim como em Paris, as ruas de Rio de Janeiro e São Paulo são iluminadas pelas labaredas em automóveis e ônibus. Todavia, diferente da cidade luz, os “bárbaros” não são imigrantes vindos de ex-colônias, mas as seculares vítimas do descasco e do ostracismo, os mesmos que atrapalharam os planos de modernização e desenvolvimento. Voltando uma vez mais para as duas versões do filme, não é difícil perceber que, mesmo a pobreza, outro traço de continuidade entre o passado e o presente nos morros cariocas, apresenta contornos diferentes na versão mais atual, como casas de alvenaria e escadarias. Sobre o cimento ou sujando os pés na terra, os moradores se divertem nas rodas de samba e

preparam suas fantasias carnavalescas. Todavia, na versão mais recente da obra cinematográfica, a favela não é tão homogênea. Existem outras linguagens e formas de expressão para os jovens moradores, como o *funk* e o *hip-hop*. O crescimento das igrejas evangélicas, que nas últimas décadas tem sido marcante nas comunidades carentes cariocas, é também retratado, inclusive com divisões no seio das famílias e a conversão de ex-sambistas, outrora importantes membros da escola de samba local. Torna-se mais difícil encontrar um consenso para determinar uma manifestação cultural que represente a identidade coletiva (PAVÃO, 2006, p. 02).

Concomitantemente, a democratização, a partir da metade da década de 1980, mudou a tradicionalmente autoritária e centralizadora política cultural do governo federal. Se, na década de 1930, como demonstrou Hermano Vianna (1995), o Estado Novo buscava no samba uma prática cultural de amplitude nacional, isto é, acima das várias expressões culturais regionais, e, na década de 1960, a ditadura militar buscava a integração nacional pelos meios de comunicação, a valorização da diversidade é uma característica marcante das políticas culturais atuais. Com suas particularidades, o Brasil vivencia a crise das identidades culturais homogeneizadoras e reconhece, nos diferentes processos históricos que delinearam o crescimento de cada uma de suas regiões, a valorização de múltiplas identidades que, mesmo afrouxando os laços de reconhecimento coletivo, formam um todo.

Os velhos mitos, entretanto, não desapareceram. Eles estão vivos, disputando espaço com as práticas culturais regionais. O samba fez escola em todo o Brasil, gerando, em muitos casos, conflitos com a cultura regional. Em outros, como em São Paulo, ajudado pelo poderio econômico da maior metrópole do país, o desfile de escola de samba ganha projeção nacional pela mídia, rivalizando, apesar das diferenças de visibilidade e dinheiro envolvido, com a tradicional festa do Rio de Janeiro. O carnaval baiano, inspirado na legitimidade das tradições afro-brasileiras, assim como o samba carioca, ganha importância comercial e conquista mercado na disputa por turista, reivindicando espaço nas representações sobre a cultura brasileira no exterior. São estas expressões da diversidade, na sociedade brasileira contemporânea, que veremos a seguir.

2.4 – A “redescoberta do povo”

Quase quinhentos anos depois, mais uma vez as areias da praia são o palco para uma nova descoberta. Ao invés de caravelas aportando diante de enfeitados indígenas, tendo ao fundo a densa vegetação do litoral baiano, observa-se um corre-corre generalizado diante dos luxuosos edifícios de Ipanema. Ao invés da imensidão do oceano, foi necessário atravessar o abismo que separa nossas classes sociais. Não era mais possível ignorar a presença do “outro”. Os arrastões de 1992 fizeram, sob o clima de pavor instalado, com que os diferentes grupos sociais que compõem nossa sociedade, finalmente, se olhassem nos olhos. Um encontro sem espelhos ou bugigangas, mas com uma infinidade de sentimentos latentes que naquele instante se manifestaram.

Se, como vimos, pairava sobre o povo uma visão ambígua, isto é, ou ele era a expressão da ingenuidade ou despertava medo, a década de 1990, com todas as suas transformações, viu o pêndulo tender nitidamente para o segundo sentimento. Quem corre desordenadamente pelas areias não são as classes populares idealizadas pela visão romantizada, vistas como portadoras das “autênticas tradições nacionais”, mas as classes perigosas que sempre atormentaram os piores pesadelos das classes dominantes. Todos os medos e receios das elites cariocas se materializaram. O povo está fora de controle!

Evidentemente, não era a fúria revolucionária que ameaçaria a hierarquia política e econômica, o que, diga-se de passagem, nunca chegou a ser uma preocupação concreta, mas a turba desordeira e violenta, livre dos aparelhos repressivos do Estado. Como se o tempo tivesse ficado congelado, capoeiras, malandros e *funkeiros* se unem, nas imagens transmitidas pelos telejornais, para reviverem, agora renovados e atualizados aos novos contextos, alguns estereótipos persistentes. Quem somos nós, brasileiros, diante deste novo encontro? Somos pacatos banhistas de classe média, assustados ao verem “seu espaço” invadido, ou somos jovens *funkeiros* fazendo algazarra com a “galera”, nas areias e nos ônibus lotados? Somos, novamente, os dois personagens deste encontro. Somos aqueles que discriminam e os que são discriminados, dependendo do contexto em que se desenrolam nossas contradições.

São os novos contextos sociais que para nós se desnudam, bem como as camadas populares, com toda a sua heterogeneidade, que são descobertas pelas classes superiores e, principalmente, pela grande mídia. As idealizações se desintegram à medida que a imagem

do caos é transmitida em rede nacional. Ao invés do tradicional encontro das diferenças em uma pacífica roda de samba ou, principalmente, no carnaval, tal qual autores como Roberto DaMatta (1997) já demonstraram exaustivamente, temos o conflito que desafia a famosa imagem do “brasileiro cordial”. Na visão de muitos, ele é provocado pelas massas que se libertaram da “domesticação” promovida pelas “práticas culturais consensuais”, revelando sua temida heterogeneidade.

Antes de qualquer coisa, aqueles “jovens desordeiros” são produtos do seu tempo, herdeiros das transformações da sociedade que estavam ao seu redor. Fazem parte da primeira geração de filhos da “crise das identidades nacionais”, que, com a força das novidades, implodem os antigos estereótipos no espaço público de lazer preferido da sociedade carioca. São resultado daquilo que chamamos de “fragmentação das classes populares”, quando a homogeneidade idealizada, mesmo que já não correspondesse à realidade empírica, finalmente é percebida pelo imaginário das camadas superiores. São novas formas de identidade que estavam em ebulição, obrigando à redefinição dos velhos conceitos. Seguindo o pensamento de Bhabha, viveríamos um momento em que os conceitos de culturas nacionais homogêneas, ou seja, a transmissão consensual das tradições históricas, ou comunidades étnicas orgânicas, estariam em profunda redefinição. Cada vez mais, as culturas nacionais estariam sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas, contrariando o ponto de vista que ressalta a soberania da cultura nacional construída a partir de raízes fincadas em um tempo homogêneo, compondo aquilo que Benedict Anderson define como “comunidade imaginada” (BHABHA, 2007, p. 24 e 25).

Sobre as identidades culturais nestes “novos tempos”, Canclini afirma que as gangues que se disseminam nas grandes cidades seriam o maior exemplo das dificuldades encontradas para se estabelecer uma identidade homogênea. Ao seu modo, estas gangues compensariam a atomização e a degradação das grandes cidades oferecendo participação em um grupo, permitindo novas formas de sociabilidade e de acesso aos bens de consumo para dezenas de milhares de jovens (CANCLINI, 2006, p. 103). Assim, estas “novas gangues”, nas palavras de Canclini, ou novas formas de agrupamentos que reúnem principalmente os jovens, dito de outra forma, são espaços que permitem o encontro de

diferentes afinidades, possibilitando, diante da fragmentação da sociedade abrangente, a redefinição dos antigos conceitos, tal qual é descrito por Bhabha.

No caso da sociedade brasileira, esta redefinição tem como contexto um conjunto de transformações políticas e econômicas, com a redemocratização e a abertura do mercado ganhando posição de destaque, mas também fatores como as novas tecnologias, que chegaram para revolucionar a velha estrutura dos meios de comunicação. Segundo Martin-Barbero, o surgimento destas novas tecnologias traz dois problemas. Em primeiro lugar, elas põem em crise a “ficção de identidade” em que se apóiam as culturas nacionais. Em segundo lugar, elas tornam visíveis outras expressões que, a partir da alteridade cultural, resistiriam à homogeneização generalizada (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 265 e 266).

Se, como vimos, o rádio teve para a sociedade brasileira o mesmo impacto que o “capitalismo editorial”, em séculos anteriores, teve para a Europa, a televisão finalmente conseguiu alcançar praticamente toda a extensão do território nacional, para sul ou para norte, servindo de base para os projetos de integração nacional dos militares. Todavia, as novas tecnologias que acompanham a globalização, que sem o fantasma da guerra fria ganha corpo na década de 1990, foram além das fronteiras nacionais e provocaram a redefinição das identidades, com elementos e valores muito além das velhas “comunidades imaginadas”. Se este processo era invisível aos olhos da classe média, a correria pelas areias de Ipanema o tornava claro e cristalino. As periferias agora tinham suas próprias vozes, buscavam e construíam suas referências livremente com interferência cada vez menor do centro, ignorando as antigas identidades culturais hegemônicas. As novidades musicais continuavam vindo dos grandes meios de comunicação e da indústria fonográfica oficial, mas agora enfrentavam a concorrência dos esquemas construídos nas próprias periferias, que, como vimos, estabeleciam contatos diretamente com os Estados Unidos e outros centros ao redor do mundo.

O resultado natural desta redefinição é o surgimento de novas identidades. Construções híbridas que revelam a capacidade das classes populares em transformar o acervo cultural pré-existente com as novidades trazidas pelo novo contexto. Mais uma vez, a música goza de um papel privilegiado na elaboração destas identidades, especialmente entre os mais jovens. A obra “Abalando os anos 90 – funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural”, organizada por Micael Herschmann, com artigos de vários

pensadores sociais, traz, desde a apresentação, a preocupação em repensar as articulações entre Estado, sociedade e indústria cultural, enfatizando as relações entre culturas, sobretudo as minoritárias e marginalizadas, e o poder nos anos 1990. Parte-se do pressuposto de que esta relação, que envolve não apenas novas músicas que são ouvidas pelos jovens, mas questões como a construção destas novas formas de identidade e a utilização do espaço, tem contribuído para o intenso processo de fragmentação que marcaria a dinâmica sociocultural a partir daquela década. As novas expressões culturais ligadas aos jovens, segundo Herschmann, sinalizariam para o duplo movimento que caracterizaria o espaço social urbano segundo a visão do autor: a fragmentação e a pluralização, entendida normalmente como evidência da desintegração dos laços sociais, e a ação homogeneizadora da globalização (HERSCHMANN, 1997, p. 07 e 08).

Assim, na visão de Herschmann, os anos de 1990 assistiriam à fragmentação e a pluralização das camadas populares, sobretudo, como vimos, entre os indivíduos mais jovens. Entre os gêneros musicais que estariam promovendo este processo teríamos, especialmente, o *funk* e o *hip-hop*, além de outros estilos musicais associados a outros grupos urbanos, como a própria classe média, o que já era possível identificar na década de 1980 ou mesmo antes, com o rock, heavy metal e *punk*. Estes novos gêneros e estilos permitiriam a estes jovens desenvolverem representações associadas a tais universos musicais, elaborando novas formas de representação sociais que se oporiam à tese de que o Brasil, embora constitua uma nação diversa, não apresenta conflito. O contexto político também não é ignorado. Para este autor, a década de 1990, sintetizada como “Brasil contemporâneo”, marcaria um descontentamento com o regime democrático, incapaz de concretizar a cidadania e oferecer melhores condições de vida. Por outro lado, teríamos o surgimento de novos patamares e modelos para esta cidadania, aproximando-a mais da comunicação de massa e do consumo. Como consequência, percebemos a emergência de identidades e identificações que se estruturam menos pela lógica do Estado do que pela de mercado. Nas palavras de Herschmann:

Assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou pelo menos se colocam em tensão) às representações e modelos, que tinham até bem pouco tempo uma grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro, as quais afirmavam que todas as raças e classes sociais conviviam num clima razoável de harmonia. A nova realidade de galeras de rua, de quebra-quebras, de grupos ligados ao narcotráfico, de meninos de rua, do vigilantismo policial etc. tem, cada

vez mais, colocado em cheque o velho mito da “cordialidade brasileira”. Notícias que sugerem a erosão da autoridade governamental e o crescimento de uma “cultura do medo e da violência” no espaço urbano se tornaram constantes (HERSCHMANN, 1997b, p. 54).

São exatamente as já vistas “práticas culturais do consenso” que servem como representações e modelos para o mito da “cordialidade brasileira”, descrito acima por Herschmann. Quem procura se aprofundar neste tema, entretanto, é George Yúdice, autor que merece uma análise mais detalhada. Em sua visão, após a redemocratização, a conjuntura cultural da sociedade brasileira teria passado por um acelerado processo de mudança, a partir do momento em que teria ficado evidente a emancipação social e política em relação às manifestações culturais que faziam parte de um “consenso”, em virtude da qual se repartiria a riqueza material para as elites e as dificuldades, cada vez maiores, para as classes populares. A mutação da cena cultural, nos dias de hoje, refletiria uma insatisfação crescente com a nação. Os movimentos negros, bem como de outras minorias que atuam na esfera social, continuariam a investir seu capital político-cultural no Brasil enquanto nação. Por outro lado, a juventude, sobretudo nas classes populares, estaria abrindo novas perspectivas, entrecruzadas por formas culturais transnacionais que confundem a “cultura do consenso” e que parecem instalar o medo nas elites e nas classes médias. Por meio de novas músicas não tradicionais, como o *funk* e o *rap*, os jovens procurariam estabelecer novas formas de identidade, mas não aquelas pressupostas na autocompreensão do Brasil, rompendo com a visão de que nosso país seria uma nação de diversidade sem conflito. Pelo contrário, a música celebraria a desarticulação da identidade nacional e a afirmação da cidadania local (YÚDICE, 2006, p. 160, 161 e 192).

É assim que Yúdice (1997 e 2006) entende muitos dos conflitos que podemos perceber em nossa sociedade, inclusive os arrastões de Ipanema, em 1992. Todavia, o autor parece pressupor que o “abandono” ao samba, ou a qualquer outra “prática cultural do consenso”, é uma atitude consciente, pois, ao associar o “processo de mutação” cultural à insatisfação com a nação, a consequência seria o enfraquecimento destas “práticas culturais consensuais” que teriam construído historicamente a identidade brasileira, na qual o samba desponta em posição de destaque. Ao negá-las, segundo o autor, a juventude estaria negando o próprio sentido da nacionalidade.

No entanto, ao explorar esta questão, o autor parece cair na armadilha que tanto procura evitar, essencializando algumas manifestações culturais populares e esquecendo o processo histórico que as elevaram à condição de “cultura do consenso”, conforme sua própria definição. Além de resultar de um processo histórico e político, a percepção das identidades culturais e, principalmente, sua participação na construção de um imaginário nacional, também são sentidas subjetivamente, pois não há uma imposição estatal para a prática destas expressões que justifique uma resistência explícita. O fato de terem deixado em segundo plano as antigas referências culturais, noção comumente associada às classes populares, também não significa que o referencial simbólico das antigas “práticas consensuais” estejam sendo propositalmente negado ou contrariado. A única certeza é que estes jovens encontraram outras formas de lazer mais atrativas, construindo novos referenciais simbólicos para as classes populares, sobretudo para a juventude, como um traço que demarque gerações.

Em relação à comparação desta juventude com as minorias e os movimentos sociais, o autor tenta demonstrar que, apesar de orientar politicamente suas ações para a inclusão dos grupos afros-descendentes, o movimento negro, por exemplo, continua investindo seu capital político-cultural no Brasil enquanto nação. Como já demonstramos, isso pode ser visto como uma consequência das representações nacionais em nosso país, assim como na América Latina, ser inclusiva e abranger os diversos grupos que formaram o povo, alçando, pelo “mito da democracia racial”, o negro à condição de destaque no imaginário nacional.

Entretanto, o próprio Yúdice reconhece que esta negação das “práticas culturais consensuais” e, por consequência, da nacionalidade, não constitui uma ação política. O autor defende a tese de que os *funkeiros* não politizam sua música e sua dança, mas, após o episódio do arrastão nas areias da Zona Sul carioca, em 1992, passaram a estar envolvidos num conflito de validações que acontece na esfera pública. Para a política cultural carioca, suas contribuições foram “abrir o espaço do gosto, do estilo e do prazer que não é permeado pela identidade nacional ou regional, mesmo que eles estejam usando o mesmo espaço físico do samba, do futebol ou do carnaval” (YÚDICE, 2006, p. 182).

Os mais de quinze anos que nos separam da “redescoberta do povo”, nas areias de Ipanema, nos mostram que, de fato, o movimento *funk* é desprovido de reivindicações

políticas, como demonstra Hermano Vianna (1988) em sua excelente dissertação sobre o “o mundo *funk* carioca”, escrita em meados da década de 1980:

Nos bailes, nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores, como dizem haver no carnaval. Quais são os valores dominantes da ‘nossa’ sociedade? Até a liberalidade sexual que se vê nos bailes não é nenhuma transgressão. Gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão. Não é fácil identificar um conjunto de valores dominantes ao qual a festa possa opor-se (VIANNA, 1988, p. 106).

Poderia se opor, se a tese de George Yúdice estivesse correta, ao simbolismo que as “práticas culturais consensuais” engendram na sociedade, justificando atitudes pacíficas diante das diferenças sociais que excluem as classes populares dos direitos básicos de cidadania. No entanto, como demonstra Hermano Vianna, “os dançarinos justificam sua ida ao baile como meio para encontrar os amigos” (VIANNA, 1988, p. 104). Assim como Magnani (1998) percebe, ao estudar os bailes e festas da periferia paulistana, muitas vezes os significados de resistência e “luta de classe” existem na mente dos pesquisadores, enquanto, para as classes populares, o importante é curtir apenas alguns momentos de lazer e entretenimento.

George Yúdice também analisa a redução de investimentos públicos motivados pelos compromissos assumidos pelo Estado neoliberal, concluindo que o resultado foi o aumento do abismo entre as elites e as classes populares, rompendo, como consequência, os laços que deram à cidade “uma aura quase mítica de sociabilidade”. O repúdio ao *funk* seria um exemplo deste processo, que contrastaria com a sociabilidade vivida através do samba. Ele cita Rubem César Fernandes, para quem a comunicação entre as classes sociais seria muito forte no Rio de Janeiro, seja na praia, no futebol, na religião ou no carnaval, realidade em que o *funk* estaria em visível contraste (YÚDICE, 2006, p. 193 e 195). O que o autor ratifica é uma espécie de versão carioca da “ideologia da integração”, que se estende para toda a sociedade brasileira, dominando o campo das representações. A idéia de um “brasileiro cordial”, onde cada um sabe perfeitamente o seu lugar e evita os conflitos, permitindo que as diferentes classes sociais se encontrem no samba, no futebol ou na religião, teria no *funk* uma exceção. A questão que se coloca é: se o *funk*, assim como todas as chamadas “práticas culturais do consenso”, também não é a expressão de uma mensagem política contestatória, por que ele seria diferente? Se para as práticas populares

ascenderem à condição de símbolos do nacional-popular, como vimos, seria necessário perder suas antigas referências étnicas ou políticas, o que impediria o *funk* de ser também apropriado? Os *funkeiros* usam sua música para expressar suas dificuldades e condições de vida, assim como os sambistas fizeram um dia. A questão não é, como coloca o autor, sobre o conteúdo da mensagem, mas sobre a forma como estes jovens se expressam para transmiti-la. A pergunta, então, é por que usam o *funk* e não o samba? Ou, para ser mais preciso, porque o *funk*, o *hip-hop* e o rap são privilegiados pela juventude atual?

Após os arrastões de 1992, setores importantes da sociedade civil, como a ONG Viva Rio, se esforçaram para desmistificar o *funk* e promover a cidadania entre os jovens, contribuindo para que, a exemplo do samba, o ritmo fizesse sucesso também entre os jovens de classe média. De certa forma, buscava-se uma conciliação entre as classes sociais neste momento de grandes transformações sociais, políticas e econômicas, situação que se agravaria nos meses seguintes, com as chacinas da Candelária e de Vigário Geral. A primeira constatação era que os *funkeiros*, já discriminados, poderiam ser perseguidos de forma mais intensa após os tumultos na Zona Sul carioca, situação, aliás, que também aproxima o *funk* de algumas “práticas culturais do consenso”, como o samba e a capoeira.

José M. Velenzuela Arce, que compara os *funkeiros* com outros grupos de jovens semelhantes que, nos últimos anos, se apropriaram dos espaços urbanos na América Latina e nos Estados Unidos, como os *cholos*, os *punks* e os grafiteiros, utiliza o conceito de “identidades proscritas” para definir as identificações rejeitadas pelos setores dominantes, através das quais os membros dos grupos ou das redes simbólicas proscritas são objetos de caracterizações pejorativas e, muitas vezes, persecutórias (ARCE, 1997, p. 161). Este conceito seria bastante abrangente, englobando em sua classificação os mais diferentes grupos sociais, seja em ambiente rural ou urbano. A “identidade proscrita” também traria a divisão de classe, como o trecho abaixo demonstra:

Por isso, consideramos que, no caso brasileiro, o estigma não se dirige ao baile funk, que inclusive traz poucos traços de questionamento social, mas contra o setor social que o assumiu como elemento notório de identidade. Mais uma vez, a proscricão e a agressão se orientam para impedir o desenvolvimento de formas afirmativas de identificação nos setores populares (ARCE, 1997, p. 162).

Arce comete o equívoco de sugerir que os setores populares no Brasil inauguram uma identidade com o *funk*, considerando, provavelmente, que o samba e as demais “práticas culturais do consenso”, embora também possuam raízes populares, tenham sido apenas imposições da elite dominante. No entanto, consideramos que o autor está certo ao afirmar que o estigma se dirigia não contra a prática cultural em si, mas contra o grupo social que a produzia. Situação também muito semelhante à realidade das primeiras décadas do século XX, que culminaram naquilo que Hermano Vianna denomina de “o mistério do samba”. As ações após os arrastões de 1992 pareciam confirmar esta analogia, pois, como o próprio Yúdice demonstra, a “nova cultura da favela” teria passado a ser usada para conceder direitos à juventude pobre, no sentido de que a sociedade teria percebido, nas areias ou pelas imagens que monopolizaram as atenções da imprensa, a presença das “diferenças culturais” que estavam ao seu redor. O processo, em poucas palavras, deveria repetir o que foi feito com o samba, setenta anos antes, “unindo as partes fragmentadas” para “disseminar a noção de pertencimento” entre os jovens (YÚDICE, 2006, p. 188).

De fato, os sambistas na década de 1930 e os *funkeiros*, sessenta anos depois, estariam, como vimos, classificados naquilo que Mota (1995) definiria como “mundo da desordem”, o que justificaria a repressão das elites, de acordo com os limites estabelecidos pelos seus respectivos contextos históricos. Hermano Vianna (1995) minimiza a repressão ao samba décadas atrás, pois, em sua visão, se existiu a repressão, também teria existido importantes mediadores que estabeleceram o contanto entre as classes sociais, de forma que o samba pode, em pouco tempo, ascender à condição de símbolo nacional. No entanto, o autor não percebe que o mesmo argumento usado para esvaziar os conflitos entre os sambistas pode ser perfeitamente aplicado também aos *funkeiros*. O *funk* também tem os seus mediadores, entre os quais está ele próprio, um intelectual que fazia a ponte entre as classes sociais, como relata em sua análise sobre “mundo *funk* carioca”:

Passei a fazer parte do mundo funk carioca, como seu principal “tradutor” para o público da zona sul, uma “autoridade em baile”, dando entrevistas para revistas, televisão e rádio. (...) Só depois de várias festas é que decidi transformar essas “idas ao subúrbio” em trabalho de campo (VIANNA, 1988:12 e 13).

O que queremos destacar é que, apesar de também possuir uma série de mediadores, o *funk* foi igualmente vítima de discriminação e perseguição da elite, principalmente quando os *funkeiros* “deixaram seu lugar” e invadiram o “sagrado” espaço das areias da Zona Sul. Vianna acredita que as tentativas de estabelecer contatos entre as classes sociais, iniciadas após os arrastões, foram bem sucedidas. Segundo o autor, o isolamento dos grupos sociais marginalizados, logo transformados em bode expiatórios para todos os problemas, teria tido conseqüências trágicas para a cidade, pois estabeleceria um apartheid de guetos em guerra civil. Nada na cultura musical brasileira, em qualquer época, teria acontecido como produto de apenas um grupo social isolado, mas sim da “troca de intermundos culturais e de uma resistência a qualquer tentativa de guetificação. Na visão do autor, assim como o samba, no início do século XX, que teria ascendido à condição de “musica nacional brasileira” em função da “atividade febril de contatos entre a elite e o povo”, nas diferentes configurações e formas que estes contatos culturais aconteciam na sociedade carioca do período, desde os incidentes de 1992 o *funk* invadiu os espaços da mesma mídia que ensaiou encapar a discriminação e o isolamento, de forma que o Rio pode sobreviver, mais uma vez, misturando o que os “guardiões da moral, dos bons costumes e da paz social” acreditavam que deveriam permanecer separados. É o próprio autor quem aproxima o samba, na década de 1930, e o *funk* dos anos 1990: “Muita gente tentou transformar o samba em caso de polícia. É o mesmo tipo de gente que ainda quer transformar o *funk* em caso de polícia. Gente como essa deveria ir para a cadeia. Em nome do novo armistício cultural carioca” (VIANNA, 1997, p. 18 e 19).

Este novo armistício cultural carioca, dito em outras palavras e usando os termos de George Yúdice, significa que o mesmo processo de incorporação dos elementos populares, tão recorrentes na história brasileira ou mesmo de outras nações, estaria se repetindo novamente, com o *funk* se tornando mais uma das “práticas culturais do consenso”. Um momento simbólico deste processo ocorreu no reveillon de 2008, nas areias de Copacabana, quando cariocas e turistas, gente de todas as procedências e classes sociais, festejaram a chegada do ano novo exatamente ao som do *funk*, a atração principal da festa. Em outras palavras, dezesseis anos depois, também nas areias de uma praia carioca, quase dois milhões de pessoas dançavam felizes ao recordar sucessos do *funk* carioca nas últimas duas décadas. Era a “consagração definitiva do *funk* carioca”, como o Jornal O Dia

ressaltava no dia seguinte ao Reveillon. Segundo depoimento de DJ Malboro²⁷ para o jornal: “Foi a oficialização do *funk* como movimento musical legítimo. O *funk* provou que é parte da cultura carioca e merece respeito²⁸”.

Personalidade conhecida no cenário cultural carioca, DJ Malboro é responsável, desde meados da década de 1980, pela animação de alguns dos bailes mais importantes da cidade, conseguindo, no processo em que o *funk* alcança progressivamente mais espaço na grande mídia, visibilidade para além dos espaços e grupos tradicionalmente a ele ligados. Legítimo representante desta importante subcultura, seu depoimento expõe que, para os *funkeiros*, a apresentação em uma festa oficial da Prefeitura, oportunidade em que a imagem do Rio de Janeiro é reafirmada diante do mundo, é vista como um reconhecimento da importância deste gênero musical e, conseqüentemente, a oficialização de sua prática cultural até então discriminada, de forma que teríamos a “prova de que ele é parte da cultura carioca”.

Inevitavelmente, isso nos remete mais uma vez a década de 1930, às analogias entre as perseguições ao samba e ao *funk*, cada uma com suas particularidades e contextos históricos. Agora, as comparações podem ser estabelecidas também em relação ao simbolismo presente nos reconhecimentos, no carnaval da década de 1930 ou no reveillon do início do século XXI, ambos associados à afirmação junto à sociedade e a “oficialização” pelo poder público. Portanto, neste segundo encontro nas areias cariocas, ao invés de correria e desespero, muita animação, dança e, simbolicamente, a afirmação do *funk* e dos *funkeiros*. Em outras palavras, foi o encontro da reconciliação da própria sociedade carioca.

É neste contexto que Yúdice entende que o *funk*, após ter sido visto pela classe média e pelas autoridades com o uma arma usada pelos jovens pobres para se insinuarem no espaço social das elites, transforma-se, dentro desta proposta em que seria necessário renovar a cidade com a participação de todos, em um recurso, assim como o samba da década de 1930, para a integração dos setores marginalizados da sociedade (YÚDICE, 2006, p. 197). Neste caso específico, trata-se da sociedade carioca e seu tecido social esgarçado. Mais uma vez, as classes populares do Rio de Janeiro interpretam a realidade ao

²⁷ DJ Malboro foi um dos principais informante de Hermano Vianna em sua dissertação de mestrado em Antropologia, publicada pela Zahar sob o título de “O mundo funk carioca”.

²⁸ Jornal O DIA, edição de 02 de Janeiro de 2008, pg. 04.

seu redor e constroem referências que possuem alcance nacional. O *funk* não chega a ser exatamente um símbolo de “identidade nacional”, mas, inegavelmente, faz sucesso em várias partes do país, rivalizando, neste caso, não apenas com o samba, mas com as práticas culturais regionais que já haviam sido incorporadas pela indústria cultural, como a música baiana. Nas palavras de Sansone:

Se, no caso do samba e da MPB, mais do que de uma centralidade carioca, pode-se falar de uma polaridade Rio-Salvador (sendo que de Salvador viriam os sons e letras tidos como mais “de raiz” ou até mais “quentes”), para o soul e o funk o Rio de Janeiro é definitivamente o centro que irradia estes gêneros para outras cidades do Brasil (SANSONE, 1997, p. 174).

Muitas são, portanto, as analogias que podemos estabelecer entre o samba, na década de 1930, e o *funk* a partir dos anos 1990. Ambos surgiram nas classes populares do Rio de Janeiro, despertaram medo e preconceito, conquistaram relativa aceitação anos mais tarde e, incorporados pela indústria cultural, foram difundidos para o restante do país. Contudo, a principal diferença está no contexto histórico dos dois períodos em questão. Em pouco tempo, o samba ascende à condição de “legítima cultura brasileira” e, internamente, também como traço marcante de uma “identidade carioca”. O *funk*, apesar de também remeter a um estilo carioca, integra um leque de alternativas que marcam um momento caracterizado pela valorização da diversidade, especialmente nas classes populares, tradicionalmente vistas por um olhar que destacava a homogeneidade.

Entretanto, apesar do contexto atual valorizar a diversidade, isso não significa que as antigas “práticas culturais do consenso” tenham sido abandonadas. Elas continuam existindo, embora adquiram outros significados, coexistindo com as novas práticas dentro de um cenário que, aparentemente, aponta para sua extinção. É verdade que já não desfrutam mais da hegemonia no campo das representações, porém, simbolicamente, estão vivas e são usadas pelos atores sociais nas mais diversas situações, dependendo do contexto das interações, inclusive destacando o antigo status de “genuína cultura nacional”, como veremos no último capítulo. Hoje, como estamos chamando a atenção, as classes populares possuem várias formas de expressão. O *funk* e o samba são dois exemplos, mas estão longe de serem os únicos. Na Zona Oeste do Rio de Janeiro e na Baixada Fluminense, por

exemplo, as “vaquejadas²⁹” se popularizam e dão um toque rural para a segunda maior região metropolitana do país. Entender o que as classes populares estão querendo dizer neste início de século XXI, marcado pelas múltiplas influências culturais que compartilham o mesmo espaço, parece ser um dos grandes desafios dos antropólogos urbanos do século XXI.

Na verdade, o primeiro desafio é desmistificar a idéia de uma comunidade integrada e homogênea, que, retomando a discussão feita no início deste trabalho, é uma herança das antigas etnografias que resistem à migração dos objetos antropológicos para a cidade. Barth já chamou a atenção para o fato das análises tradicionais da antropologia desenvolverem uma ficção que impede a compreensão e a representação da vida nos pequenos grupos. As características holistas e integradas, que supostamente caracterizam as comunidades de grupos tribais, seriam resultado de estereótipos simplificadores que impedem a percepção das variáveis de posicionamento, interpretações conflitantes e a diversidade de valores, de conhecimento e de orientação (BARTH, 2002b, p.184-5). Nos grandes centros urbanos, onde os indivíduos possuem acesso a um verdadeiro bombardeio de informações, esta heterogeneidade é, como estamos vendo, bem mais intensa. Os grupos humanos não são homogêneos e nem estáticos. Há conflitos de múltiplos tipos e formas, bem como disputas de interesses diversos e variações no tempo e no espaço. A realidade é bem mais complexa que as sistematizações dos estudos antropológicos. A situação real, longe de ser um todo coerente, é na maioria das vezes, como diria Leach, cheia de incongruências; e são elas que nos podem propiciar a compreensão dos processos de mudança social (LEACH, 1995, p.71).

Outro aspecto importante é que, diante desta multiplicidade de práticas culturais que coexistem nas regiões metropolitanas, nada impede que um sambista, isto é, um indivíduo que participa do calendário de atividades das escolas de samba e tem nesta participação aspecto importante de sua identidade, também freqüente bailes *funks* e, em determinadas situações, assuma com orgulho a identidade de *funkeiro*, assim como pode se identificar com qualquer outra prática cultural disponível. Entretanto, muitas vezes as identidades sociais das classes populares aparecem como única e imutável, como nas

²⁹ Inspiradas nos populares rodeios do interior paulista, as vaquejadas cariocas aliam shows de forró e outros ritmos, exposições e competições tipicamente rurais, reunindo uma multidão de jovens sobretudo da periferia da região metropolitana.

análises de Apadurai (1988) sobre a persistência do “nativo” nos estudos atuais. Como também vimos no início deste trabalho, trata-se de outra ficção antropológica que se mantém com o passar dos anos, inclusive quando este “nativo” está, por exemplo, numa periferia de uma grande cidade, num baile *funk* ou na quadra de uma escola de samba.

Assim, a dicotomia “samba / integrador” e “*funk* / desarticulador” é uma classificação arbitrária que não resiste a uma observação mais detalhada. Como muito bem percebeu Herschmann, em algumas escolas de samba a maioria dos ritmistas³⁰ são também, em outros momentos de lazer, *funkeiros* (HERSCHMANN, 1997, p. 76). O mesmo indivíduo, portanto, domina ambos os códigos culturais, pois as identidades não exigem exclusividade, sendo articuladas pelo mesmo ator social de acordo com o contexto. Isso abala a antiga idéia de “pureza” destas camadas populares e suas práticas culturais, inclusive suas músicas. É o que percebe, por exemplo, Sansone, que se coloca contra a tese de que, para cada gangue, estilo ou subcultura juvenil, teríamos um uso particular de um tipo de música que seria utilizado como sinalizador étnico de diferenças relativamente estáveis e aceitas pelo grupo, produzindo um tipo de identidade social e um tipo de comportamento determinado. O resultado desta perspectiva seria a falsa noção de que existiram estilos musicais puros (SANSONE, 1997, p. 169).

É possível perceber também que as trocas culturais, na realidade deste início de século, não existem apenas em uma relação que envolve a “cultura da elite” e a “cultura do povo”, ou na mediação de elementos dos extratos superiores da sociedade que, com o tempo, adquirem reconhecimento público. Também existe, e de forma intensa, no interior das próprias classes populares, compondo um leque de opções à disposição dos indivíduos. Diante da crescente popularidade do *funk*, as influências sobre o samba tornaram-se inevitáveis, já sendo visíveis a partir de meados da década de 1990, revoltando os defensores da “autenticidade” e dos valores tradicionais. As principais polêmicas aconteceram quando uma bateria resolveu fazer uma “batida *funk*” na avenida, alterando o tradicional compasso do samba. A arriscada performance arrancou muitos aplausos, especialmente dos mais jovens, mas motivou uma série de críticas na imprensa, revigorando o velho debate entre “tradição” e “modernidade”. Além das influências visíveis, as próprias letras dos sambas-enredo, bem como o tradicional grito dos puxadores,

³⁰ Em uma escola de samba, ritmista é o nome pelo qual são conhecidos os componentes de uma bateria.

também passaram a receber influência direta dos coros e rimas que animavam os jovens *funkeiros*. Todas estas inovações que desafiaram a “camisa de força” da “autenticidade” foram motivos de revoltas e protestos, mobilizando aqueles que defendiam ou denunciavam a influência de novos ritmos sobre o samba.

Além destas influências mais visíveis, as quadras das escolas de samba, centro de atividades sociais de muitas comunidades, passaram a receber, nos dias em que não estavam programados ensaios para o carnaval, bailes *funk* para atender ao crescente interesse da comunidade. O espaço dos sambistas passou a ter uma agitada agenda de bailes e festas, recebendo artistas que fazem sucesso entre os jovens. Na verdade, além de atender aos interesses de parte significativa da população localizada ao seu redor, o aproveitamento das quadras de ensaios para outras atividades é uma medida administrativa para angariar novos recursos. Neste caso, o espaço é cedido, como uma “casa de shows” qualquer, para os produtores e equipes de som realizarem seus eventos, ficando a agremiação com o dinheiro do aluguel. Em algumas escolas, entretanto, a cessão do espaço não obedece a estes critérios comerciais. Nas agremiações que, não sendo administradas pelos “bicheiros”, estão localizadas sob a área de influência do tráfico de drogas, a direção é obrigada a estabelecer canais de negociação com o poder constituído, como já tivemos a oportunidade de demonstrar (PAVÃO, 2005; PAVÃO, 2006). O resultado é que, nos dias em que não há ensaios, o espaço é cedido para a realização de bailes *funk* sob o controle do tráfico de drogas, que utiliza a festa para ampliar seu comércio. Como qualquer situação envolvendo a opressão do poder constituído dos traficantes sobre as classes populares, este assunto é um tabu entre os sambistas, raramente comentado abertamente em uma conversa informal. Todavia, nas vésperas do carnaval de 2008, a relação entre o comando do tráfico de drogas do morro da Mangueira e a escola de samba local, que envolvia tratamento diferenciado para os traficantes e até uma passagem exclusiva para os camarotes, ocupou durante meses a manchete das páginas policiais de alguns dos jornais mais importantes da cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, nada causa mais revolta aos “defensores da autenticidade” que o *funk* tocado nos intervalos dos ensaios. O objetivo é tornar os eventos mais rentáveis, de forma que pudessem ser mais atrativos para os jovens *funkeiros*, incluindo os que também participam das atividades das escolas de samba, especialmente compondo as baterias.

Chico Frota, responsável pelo sistema de som de várias escolas de samba, que, semanalmente, coloca a polêmica música *funk* no espaço em que o samba deveria, para muitos, reinar absoluto, tem a seguinte opinião:

Assim como o samba, o *funk* é um ritmo popular e que representa a cultura do carioca, por isso está sempre ligado ao pagode e ao samba. Quando tem um intervalo na quadra, o ideal é manter o ambiente animado e nada melhor que o *funk* para que isso aconteça. As pessoas mais jovens são muito ligadas ao movimento *funk* e gostam quando o ritmo é tocado na quadra³¹.

Desta forma, o *funk* invade as quadras das agremiações carnavalescas inclusive em momentos em que o samba deveria ser a atração principal. Para muitos críticos, esta estratégia para atrair um público novo, identificado com os novos ritmos, simplesmente não funciona. Na prática, esta atitude apenas desagradaria a quem está naquele espaço para ouvir sambas. Na visão de Chico Frota, entretanto, tudo isso não passaria de preconceito, embora compreenda o ponto de vista dos críticos:

Eu acho compreensível, pois as pessoas mais tradicionalistas, normalmente os mais antigos da escola de samba, não aceitam que outro ritmo invada o ambiente do samba, o que acontece em outros eventos em que se tem um público mais velho e tradicionalista. Sempre que me perguntam sobre isso, eu gosto de ressaltar uma coisa. O *funk* sofre realmente com o preconceito de algumas pessoas e é um tipo e música que é dividida em três movimentos bem claros. O *funk* do bem, que é o *funk* mais romântico, com letras mais inocentes. O *funk* sexual, que é aquele que fala o tempo inteiro de sacanagem e o *funk* do mal, que são os famosos "proibições", ou seja, aquele que retrata o dia a dia do traficante e das pessoas envolvidas com o tráfico nas favelas do Rio de Janeiro. O que toca nas rádios e nos bailes mais frequentados é o *funk* do bem e o *funk* sexual. O *funk* do mal toca somente nas comunidades. Outra coisa, eu vejo o *funk* como um ritmo que retrata bem a cultura do carioca e assim como aconteceu com o samba no início do século passado, o *funk* ainda é muito perseguido e encontra resistência de algumas pessoas, é claro que ainda tem que ser aprimorado, mas o *funk* representa, hoje em dia, o maior movimento cultural carioca³².

Assim, é possível perceber que as trocas culturais no interior das classes populares causam uma série de tensões e conflitos. Como bem observou Yúdice, o Brasil nunca foi um país homogêneo, apesar do samba, do carnaval, da bossa-nova, da MPB, realmente o terem representado como mais ou menos coerência. Contudo, a partir de meados de 1990, uma nova política de representação teria emergido e enfatizado a

³¹ Depoimento dado para o pesquisador.

³² Depoimento dado para o pesquisador.

diferença. A mídia, os novos movimentos sociais e a cultura consumista, todos se engajam nessa política de representação, impossibilitando a qualquer grupo manter o controle (YÚDICE, 2006, p. 181 e 182). Não é difícil, entretanto, perceber que, apesar de nenhum grupo conseguir manter o controle, existem no interior das classes populares fragmentadas, junto com a multiplicidade de bens culturais à disposição dos indivíduos, disputas pela hegemonia no campo das representações, como veremos mais adiante ao analisarmos a realidade do bairro de Oswaldo Cruz.

2.5 - A valorização dos aspectos regionais

A vasta extensão territorial, que fez surgir pelo Brasil um conjunto extenso de diferenças regionais, sempre foi um obstáculo para as pretensões homogeneizadoras de nossos pensadores. Como forjar uma “comunidade imaginada” se, apesar da origem comum remeter à colonização portuguesa, cada região é resultado de processos distintos de formação, gerando particularidades que poderiam minar os traços de identificação comum? Uma infinidade de expressões culturais regionais aflorou de norte a sul, se tornando sinal diacrítico de regiões ou estados, singularidade que os distinguem e correm em paralelo à simbologia nacional, que, como em qualquer federação, torna-se mais um elemento que complica a relação entre o local e o global, pois, antes, é preciso equacionar a convivência deste local com o nacional. Se Hermano Vianna (1995) tinha razão ao afirmar que o Estado Novo pretendia elevar um gênero musical, que surgiu nos guetos da então capital da República, à condição de prática cultural nacional por excelência, a penetração deste gênero, ou de qualquer outra das chamadas “práticas culturais do consenso”, não se impõe de forma uniforme em todas as regiões do país, assim como as próprias tentativas de estabelecer hábitos e padrões massificados sempre esbarraram nas “tradições regionais”.

Na década de 1960, a expansão das redes de televisão, como vimos, tornou possível a existência de um meio de comunicação capaz de alcançar praticamente todo o território nacional, permitindo os projetos de “integração nacional” dos militares. No entanto, a penetração das emissoras televisivas para além do eixo Rio-São Paulo não ocorreu de forma uniforme, pois, muitas vezes, encontrou valores locais que não poderiam simplesmente ser ignorados. Ortiz, em uma análise bem interessante, mostra que a

expansão de uma rede televisiva em âmbito nacional se fez através da valorização do regional. O “toque local” forneceu um “colorido folclórico” quando ela se apropriou, por exemplo, dos “costumes gaúchos”, que em princípio constituiriam a identidade regional. Neste processo, ao se apropriar dos valores locais, a indústria cultural se torna uma nova força na luta pela definição do que é legitimamente regional. Especificamente em relação ao Rio Grande do Sul, a partir das mudanças socioeconômicas no estado e a entrada de novas forças, as correntes tradicionalistas, especialmente o Movimento Tradicionalista Gaúcho, “perdem o monopólio” sobre a fabricação da identidade gaúcha. O resultado é que os tradicionalistas deixam de disseminar hegemonicamente sua ideologia e de controlar as expressões culturais da região. Por outro lado, em Minas Gerais, ainda segundo Ortiz, a Rede Globo procurou substituir a velha idéia de “mineiridade” por um novo conceito, construído sobre as bases dos antigos valores, que já não correspondiam mais às transformações socioculturais do estado. Na inexistência de emissoras locais, como no Rio Grande do Sul, a hegemonia tem que ser construída num plano exclusivamente simbólico, integrando-se aos valores internalizados pela população: culinária, arquitetura barroca e tradição (ORTIZ, 2001, p. 166 e 167).

Retornando ao samba, sabemos que ele se espalha pelo país ainda na primeira metade do século XX, a reboque do sucesso dos cantores que se consagraram nas emissoras de rádio da antiga capital federal, apesar dos problemas em relação ao alcance e a abrangência deste meio de comunicação. O sucesso internacional de alguns artistas, como Carmem Miranda, contribuiu para, além de moldar uma imagem estereotipada do Brasil no exterior, ratificar a existência de práticas populares tidas como nacionais sobre as expressões regionais. O fato do Rio de Janeiro exercer centralidade, concentrando as decisões políticas e, desde a época do Império, ter se afirmado como o principal pólo de difusão cultural do país, inegavelmente foi fundamental para a condição hegemônica alcançada pelo samba. Todavia, um outro fator parece ter contribuído para que o samba, ao invés de ser considerado um gênero musical exógeno ou uma imposição de um estado autoritário que dominava uma incipiente indústria cultural, pudesse se espalhar pelo país: o mito da democracia racial.

É esta noção de que o povo brasileiro, resultado da fusão de diferentes povos que aqui se encontraram “pela graça divina” para “formar uma nação”, está sempre aberto para

abraçar as diferenças, sem preconceito ou racismo, que permitem às mais variadas expressões regionais conviverem sem grandes conflitos com os símbolos nacionais, pois, com maior ou menor intensidade, todas têm em comum o fato de serem oriundas da fusão destas matrizes essenciais. Assim, a cultura brasileira ou, como já vimos, a cultura latino-americana, é híbrida e mestiça por natureza, abraçando também sem muitos conflitos as fusões típicas da modernidade. Se, diferente das nações de primeiro mundo, o aumento recente do fluxo migratório não chega a ser para nós um problema significativo, vivenciamos este processo em outro contexto histórico. Os hábitos e costumes herdados dos imigrantes na primeira metade do século XX, especialmente a presença europeia na Região Sul e em São Paulo, se não chegam a se confundir com os valores nacionais, foram bem recebidos e muitas vezes incorporados às culturas regionais, como traços que os distinguem do todo nacional.

É neste contexto que o samba se espalha de norte a sul do país, seguindo o poder de influência do Rio de Janeiro e sua indústria cultural. Como “prática cultural do consenso”, o samba, como temos visto, sempre gozou de condição privilegiada no campo das representações. Isso não quer dizer, o que seria uma postura essencialista inconcebível, que todos os brasileiros se identificassem com o samba, mas sim que este gênero musical alcançou, por fatores históricos, políticos e por trazer em si as fusões culturais que remetem ao mito fundador da nação, a primazia nas representações de uma “cultura genuinamente nacional”, tal qual foi preconizada pelas propostas nacionalistas da terceira década do século XX. É levando consigo este referencial simbólico que o samba e as escolas de samba avançam pelo território nacional e se fundem, de forma peculiar, com o acervo cultural regional. É importante destacar que estamos de acordo com Canclini, que questiona as “monoidentidades” que marcaram a América Latina no século XX, em que as diferenças culturais estavam submetidas a um chamado “ser nacional” comum, que englobava as diferenças nos diferentes países, como portenhos e provincianos ou paulistanos e cariocas. Hoje, além da crise que marcaria a instituição deste “ser nacional”, a própria definição do que é “paulistano” (exemplo brasileiro explorado pelo autor), torna-se problemática a partir do grande fluxo migratório que marcaria a metrópole paulista e as demais megacidades do continente (CANCLINI, 2006, p. 100 e 101).

Assim como o samba carioca, as manifestações culturais da Bahia também conseguiram projeção nacional, especialmente no período dos festejos carnavalescos. Sobretudo a partir do início da década de 1990, uma eficiente estrutura profissional que incluía a participação das grandes gravadoras, lançando uma série de artistas que se projetaram nacionalmente e conquistaram a mídia, conseguindo deslocar as lentes do eixo Rio-São Paulo, transformou Salvador em um dos principais pólos de difusão cultural do país. Na verdade, apesar de ter perdido sua primazia econômica e política ainda no período colonial, a Bahia sempre monopolizou o imaginário popular acerca da cultura afro-brasileira. O próprio samba carioca, embora tenha surgido sob condições particulares ao Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, é reconhecidamente uma herança de negros oriundos da Bahia que migraram para a então capital da República. Prova disso é o reconhecimento na forma da obrigatoriedade da ala das baianas, que, como vamos ver, passaram a ser comuns em outras cidades do país apenas sob a influência do modelo carioca. Rio de Janeiro e Salvador, em comum, têm a presença do componente negro em suas manifestações populares, encenando o mito da “democracia racial” para se expandir pelo país, ganhando projeção com as “práticas culturais do consenso”. O que ocorre na década de 1990, portanto, é uma modernização do estoque cultural de Salvador, que, diante de um formato novo, comercialmente atraente, pode conquistar novos adeptos por todo o país, principalmente, mas não somente, no período carnavalesco.

Analisando este processo em termos econômicos, o carnaval baiano passou a disputar com o carioca a hegemonia sobre uma espécie de “mercado de bens carnavalescos”, voltados para a atração de turistas das mais variadas partes do mundo e espaço nos meios de comunicação. Brigando pelo título simbólico de “maior carnaval do Brasil”, as duas cidades exportam modelos e disputam quesitos como alegria, beleza, vibração, energia, empolgação e tradição. As agências de viagens passaram a dividir suas atenções entre o Rio de Janeiro e Salvador, incluindo nos pacotes fantasias de escolas de samba ou *abadás*³³. Como consequência, as cidades que se inspiraram em um destes modelos para alcançar sucesso, como São Paulo, ficaram em um patamar secundário.

Como percebe o geógrafo Christian Dennys Monteiro de Oliveira, no carnaval do ano 2000, que comemorava os quinhentos anos da chegada da esquadra de Cabral ao

³³ Traje utilizado pelos foliões soteropolitanos para acompanhar a apresentações dos blocos e trios-elétricos.

Brasil, a centralidade dos modelos carioca e baiano, deixando o carnaval paulistano com uma cobertura residual, ajuda a explicar porque o esforço da liga das escolas de samba de São Paulo e da prefeitura local em produzir um carnaval exportável acaba em cifras tão modestas. Como resultado, mantém-se na metrópole paulistana um nível muito inferior de reconhecimento do mundo do samba como produção social, que encontra dificuldades para enfrentar a velha marginalidade (OLIVEIRA, 2007, p. 100 e 101).

Ao contrário do Rio de Janeiro e de Salvador, São Paulo nunca se destacou no cenário nacional por suas expressões culturais populares. O estereótipo do paulista trabalhador, empreendedor por natureza, originário das proezas dos bandeirantes que desbravaram o território nacional, não deixa muito espaço para exaltar as festas e rituais das camadas baixas da sociedade, que, de fato, começam a aparecer de forma mais efetiva somente após a explosão demográfica que transforma a cidade na maior metrópole da América do Sul. Entretanto, a população negra de São Paulo não deixava de realizar suas festas, apesar de sua abrangência não ultrapassar os limites locais. Os cordões, com sua forma peculiar de brincar o carnaval, construíram as bases para a moderna folia paulistana, que, ao longo dos anos, se moldou ao bem sucedido padrão vigente das escolas de samba cariocas.

A presença de sambistas cariocas em terras paulistanas sempre fez muito sucesso. Paulo da Portela, Cartola, Heitor dos Prazeres e outros sambistas pioneiros mantinham uma agitada agenda na terra da garoa, promovendo um intercâmbio constante entre as duas maiores cidades do país ainda na primeira metade do século XX³⁴. Em 1954, por exemplo, a Portela homenageou na avenida carioca o quarto centenário da capital paulista, com o enredo “São Paulo quatrocentão”, realizando na oportunidade algumas apresentações no Ibirapuera³⁵. Os resultados destes contatos começariam a ser vistos anos mais tarde, sobretudo porque, com o apoio cada vez maior dos órgãos públicos, o carnaval no estilo que era realizado no Rio de Janeiro parecia ser a fórmula ideal para o sucesso.

³⁴ Barboza e Santos, por exemplo, relatam que os três compositores, que formavam o “Conjunto Carioca”, ficaram um mês se apresentando na capital paulista em 1941. Os três retornaram ao Rio de Janeiro apenas no dia de carnaval, chegando à Praça XI momentos antes dos desfiles. É neste contexto que ocorre a briga entre Paulo da Portela e sua escola, um momento marcante para o samba carioca e que é relatado com riqueza de detalhe pelas autoras (BARBOZA & SANTOS, 1990, p. 124).

³⁵ Segundo o site www.portelaweb.com.br

Utilizando uma comparação entre fotos da escola de samba Nenê de Vila Matilde, Olga Von Simson mostra, no decorrer das décadas de 1940 e 1950, a presença de elementos típicos dos tradicionais cordões paulistanos, como os balizas e estandartes, ausentes nas agremiações carnavalescas cariocas³⁶ (SIMSON, 2007, p. 315). Anos mais tarde, até o símbolo da escola, a águia, assumidamente inspirada na Portela, demonstrava a influência do carnaval carioca sobre a agremiação paulistana. Um bom exemplo desta influência crescente é a presença da ala das baianas, cuja simbologia remete às mães de santo baianas que migraram para a então capital da República e contribuíram decisivamente para difusão do samba, elemento obrigatório nas agremiações do Rio de Janeiro, mas ausente do tradicional carnaval paulistano.

Ao incorporarem aspectos como a ala das baianas, as agremiações paulistanas não estão importando apenas um elemento antes inexistente, mas também um conjunto de significados até então desconhecidos em seus rituais. De certa forma, a incorporação da ala das baianas, que, como vimos, também se torna obrigatória, a exemplo do Rio de Janeiro, pode ser visto como um reconhecimento simbólico da manifestação cultural paulistana como mais um elemento oriundo das fusões culturais típicas da “democracia racial” brasileira, o que, naquele contexto, significava status e prestígio social, a exemplo do que as co-irmãs cariocas estavam alcançando. Em outras palavras, os antigos cordões paulistanos, com toda a sua história e elementos rituais característicos, ao longo da segunda metade do século XX, especialmente na década de 1960, lentamente se metamorfosearam em escolas de samba, no estilo carioca, como forma de conseguir reconhecimento e aceitação social, sobretudo por parte do poder público.

No belo trabalho de análises fotográficas de Simson, as alas das baianas podem ser vistas, incorporadas aos desfiles da Nenê de Vila Matilde, já em 1961. Entretanto, em 1964, as baterias ainda estavam repletas de instrumentos de sopro (SIMSON, 2007, p. 331), que, no Rio de Janeiro, estavam proibidos desde o primeiro desfile, como forma de estabelecer, segundo Nelson Fernandes (2001), uma particularidade para o ritual apresentado pelas escolas de samba, que demarcava uma diferença fundamental em relação às marchas-rancho. No carnaval paulistano da década de 1960, ao contrário, a presença dos

³⁶ Entretanto, balizas e estandartes não eram desconhecidos do público carioca. Eram elementos comuns nos ranchos, que teriam inspirado a criação do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

instrumentos de sopro demonstra que os aspectos rituais dos antigos cordões paulistanos ainda não haviam sucumbido diante da incorporação cada vez maior de elementos cariocas. A partir de 1968, contudo, o modelo carioca passaria a se impor de forma absoluta. Realizando o sonho dos sambistas paulistanos, o prefeito Faria Lima, carioca de nascimento, oficializa, finalmente, o carnaval paulistano, passando a reconhecer e apoiar os desfiles. Como consequência, as agremiações foram obrigadas a aceitar um estatuto imposto pela prefeitura, praticamente uma cópia do modelo de organização e desfiles do Rio de Janeiro (SIMSON, 2007, p. 331).

O que o carnaval de São Paulo incorpora do carioca, na visão de Oliveira, é uma espécie de padrão de qualidade sobre como fazer um desfile dar certo, em uma situação de aproximação cultural baseada em “trocas desiguais”. Os paulistas absorveriam o modelo carioca, ao custo irreparável do abandono de suas próprias criações, e quase nada exporta, a não ser a experiência de algumas lideranças. Os elementos folclóricos particulares, que o carnaval de São Paulo havia desenvolvido ao longo dos anos, foram sendo eliminados ou aculturados em nome da padronização carioca. Neste processo de “mudança de identidade” das escolas paulistanas, o autor também destaca a incorporação sistemática da ala das baianas, influência das tradições cariocas (OLIVEIRA, 2007, p.51, 53 e 54).

A partir de 1968, as escolas de samba cariocas e paulistanas adotam praticamente um só modelo, com o Rio de Janeiro servindo de vanguarda. Na década de 1970, a exemplo do que acontecera na cidade maravilhosa anos antes, as escolas de samba paulistanas ampliavam sua participação junto à classe média e aos setores universitários, embora ainda distante de repetir o sucesso obtido pelas co-irmãs localizadas no outro extremo da Via Dutra. Como nos mostra Simson, a Nenê de Vila Matilde, como estratégia para atrair pessoas de outras classes sociais para o convívio dos sambistas, em 1974 entrega seu pavilhão aos cuidados de uma porta-bandeira³⁷ branca, estratégia que não duraria mais de um ano, mas que revela a intenção de ampliar a participação nas agremiações carnavalescas, visando, principalmente, a inclusão da classe média (SIMSON, 2007, p. 373).

³⁷ A presença da porta-bandeira, consolidada na década de 1970, também é uma influência carioca. Até a década de 1950, predominava a porta-estandarte, típica dos antigos cordões paulistanos.

Neste processo de “carioquização” das escolas de São Paulo, como forma de seguir um modelo bem sucedido de ampliação das bases sociais, a maior parte das particularidades ainda restantes que distinguiram as agremiações paulistanas, embora muitas delas imperceptíveis pelos olhares leigos, foram eliminadas na década de 1990, quando as emissoras de televisão passaram a transmitir o desfile paulistano para além de suas fronteiras. Segundo Vitor Aroli, fundador de um grupo que age pela valorização das agremiações paulistanas:

Até o início da década de 1990 as escolas de samba de São Paulo evoluíam para os lados. As baterias apresentavam um ritmo baseado em instrumentos pesados. Estudiosos sobre o assunto dizem que o batuque de São Paulo tinha origens em festas da igreja católica, ao contrário do Rio, que tem origens no candomblé (dizem que a bateria do Império Serrano tem desenhos de Ogum, por exemplo). A partir dos anos 1990 a evolução para os lados foi abandonada, e uma grande parte das baterias passou a dar ênfase aos instrumentos mais leves, principalmente com o intercâmbio que alguns diretores de bateria de São Paulo fazem com os cariocas. As paradinhas começaram a ser muito utilizadas. Atualmente o desfile de São Paulo está muito parecido com o do Rio³⁸.

Mais adiante, o mesmo depoente nos mostra uma diferença que ainda persiste entre os dois carnavais:

Um pequeno detalhe que ainda diferencia São Paulo e Rio de Janeiro diz respeito aos casais de mestre-sala e porta-bandeira. As apresentações seguem a mesma regra, porém as três porta-bandeiras cariocas de uma escola ostentam o pavilhão com o mesmo desenho e as três porta-bandeiras paulistanas precisam desfilar com três pavilhões diferentes: o pavilhão do primeiro casal é o oficial, o segundo deve trazer um desenho relacionado ao enredo e o nome deste e o terceiro tem um design estilizado em relação ao pavilhão oficial: traz as mesmas cores e o símbolo, mas os traços se alteram e não há menção sobre o enredo. Se algum dos três pavilhões não seguir esta regra, a escola é penalizada³⁹.

Um outro fator que contribuiu para a semelhança entre os dois modelos foi, seguramente, a construção de um sambódromo na capital paulistana, naturalmente também seguindo o modelo construído anos antes no Rio de Janeiro. Apesar de ter corrigido alguns problemas verificados na construção do espaço carioca, a versão paulista apresentou outros problemas, começando por sua própria localização. Segundo Oliveira, o palco definitivo dos desfiles paulistanos encontra-se em uma localização completamente desenraizada das

³⁸ Depoimento dado para o pesquisador.

³⁹ Depoimento dado para o pesquisador.

manifestações carnavalescas, sem a relação simbólica que existe, por exemplo, na Praça XI, que outrora abrigou o surgimento do samba carioca e, desde 1984, tem o imponente sambódromo carioca como destaque na paisagem. A versão paulistana, contudo, seria apenas um espaço de encenação, sem qualquer apelo à memória coletiva. O Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, denominação oficial da passarela de desfiles paulistanos, é, na verdade, apenas um espaço-símbolo da modernidade paulistana, em sua capacidade de envolver e incluir culturas marginais na dinâmica de gestão cultural da cidade (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Como consequência deste desenraizamento, Oliveira percebe que:

Quinze minutos após o encerramento dos desfiles, não havia nesse palco qualquer batuque que lembrasse um dia de carnaval. Apenas congestionamento, lixo, fantasias pelo chão e uma tumultuada romaria de foliões que acabaram de cumprir seu papel. Dificilmente a identificação de um domingo de carnaval na cidade seria feita naquele momento. A paisagem marcante era de encerramento de um grande show; como tantos realizados nos palcos do Parque Anhembi ao longo dos anos (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Em outras palavras, a construção de um espaço fixo de desfiles, em São Paulo, foi um importante passo para a consolidação do carnaval paulista como espetáculo atrativo para a indústria cultural, especialmente para a grande mídia. Eram os mesmos passos seguidos pelas co-irmãs do Rio de Janeiro, e, na transformação do desfile em negócio, a força econômica da capital paulista poderia, pela primeira vez, permitir que o samba paulistano pudesse competir com os cariocas pelo título de melhor carnaval do país. Entretanto, uma série de obstáculos foram encontrados e atrapalharam os sonhos dos sambistas da terra da garoa. Como Oliveira percebe, o sambódromo, além de desenraizado da tradição paulistana, ou seja, localizado em uma região vazia de significado para os sambistas, não é explorado cultural ou turisticamente pelo poder público, de forma que, na prática, os sambistas acabam sendo estranhos, ou no máximo inquilinos, no espaço que deveria a eles ter sido destinado. De uma forma geral, os sambistas paulistanos jamais conseguiram o mesmo apoio do poder público local que os cariocas. Dito de outra forma, podemos dizer que, em São Paulo, os sambistas e, por consequência, o samba, conseguiram bem menos poder de barganha junto ao poder público que no Rio de Janeiro. A diferença de importância do samba e das escolas de samba para a indústria turística das duas cidades ajuda a explicar, em parte, esta diferença.

Outrossim, o projeto de São Paulo pode consertar alguns problemas verificados no Rio de Janeiro, contribuindo para as grandiosas pretensões dos sambistas paulistanos. No entanto, ao mesmo tempo em que corrigiu várias falhas, trouxe outros problemas não esperados. Sem as limitações de altura e comprimento determinadas por uma viaduto e pela curva de 90° na entrada da Marquês de Sapucaí, os paulistanos puderam desenvolver alegorias maiores e mais altas, orgulhosamente exaltadas como as maiores do país. Entretanto, segundo Fábio Parra, em sua dissertação de mestrado, o grande edifício de camarotes que compõe o Setor dois da Sapucaí, criticado por muitos, faz uma espécie de moldura que realça as alegorias, valorizando-as e dando a impressão subjetiva de gigantismo. Em São Paulo, a baixa angulação das arquibancadas cria uma grande horizontalidade espacial, fazendo com que qualquer alegoria ou fantasia, mesmo que seja gigante, pareça pequena dentro do conjunto arquitetônico do sambódromo (PARRA, 2005). Isso faz com que o gigantismo, o grande trunfo de São Paulo para agregar valor ao seu espetáculo e competir com a festa carioca, não seja percebida pelo público.

Analisando como um todo o longo processo de mudanças do carnaval de São Paulo, Oliveira defende a idéia de que a transformação em espetáculo, com o desfile de samba realizado em uma passarela fixa e transmitido eletronicamente, é convertido em um patrimônio de elite e pode reivindicar melhores condições técnicas para seu consumo. Isso é parte de um processo civilizador e elitista, que começa a ser construído após a oficialização dos desfiles, no final da década de 1960. Contudo, foi necessário seguir um caminho mais “apresentável” e “turístico”, no qual as escolas de samba do Rio de Janeiro, cujo sucesso junto à classe média já era notado antes mesmo da oficialização do samba paulistano, surgem como modelo a ser seguido (OLIVEIRA, 2007, p.51).

No entanto, para repetir na terra da garoa o sucesso que este modelo teve no Rio de Janeiro, os sambistas e organizadores do carnaval paulistano precisam superar alguns obstáculos. O primeiro deles é tornar o espetáculo mais atrativo turisticamente. Nunca houve, na grande metrópole, interesse das agências de turismo em incluir o carnaval na venda de pacotes turísticos. Segundo Oliveira, em 2004, 71,7% do público era formado por moradores da própria cidade de São Paulo. Somando aos 22,8% provenientes da mesma região metropolitana, temos aproximadamente 94,5% de público local, ficando os turistas e estrangeiros com apenas 5,5% (OLIVEIRA, 2007, p. 130 e 131). No Rio de Janeiro, ao

contrário, excluindo os setores populares, o total de turistas supera o de habitantes locais. Destes turistas, a maior parte deles é proveniente exatamente de São Paulo, que, além de passagem e hospedagem, pagam ingressos bem mais caros do que é cobrado no sambódromo paulistano.

O segundo obstáculo a ser superado é exatamente convencer o próprio paulistano, que mantém certo preconceito em relação ao carnaval da sua cidade, que seu espetáculo é de qualidade e que vale a pena ser prestigiado. O foco principal, desde a década de 1970, está na classe média, que anualmente engordam os cofres das agremiações carnavalescas cariocas. A superação deste obstáculo passa pela ampliação dos espaços destinados ao samba paulistano na grande mídia. Sobre estes dois obstáculos, Sérgio Salvaia, militante do samba paulistano que constantemente está na ponte-aérea para acompanhar as atividades do mundo do samba carioca, nos conta que:

O samba de São Paulo ocupa lugar muito pequeno na agenda cultural da cidade. O órgão responsável pela promoção do carnaval, Anhembi Turismo, só inicia a comercialização do produto quando começam as vendas dos ingressos. A mídia paulistana também não colabora com a divulgação do evento. Poucas são as rádios que divulgam samba-enredo durante o ano. A verdade apenas duas conhecidas, uma é de propriedade da escola de samba Império de Casa Verde, onde só toca o samba da escola e outra mais tradicional conta com alguns programas de samba, um deles apresentado por Evaristo de Carvalho, grande baluarte do carnaval da cidade. Em São Paulo visitar uma escola de samba é tido como “exótico” e desfilar em uma escola de samba é a “realização de um sonho”. Os paulistanos mistificaram o desfile das escolas de samba e algumas idéias se pré-fixaram na cabeça da população paulistana como:

- para desfilar tem que saber sambar;
- para participar de uma escola de samba tem que ir a todos os ensaios;

Portanto o pré-conceito dos paulistanos é que não deixa o samba de São Paulo crescer mais. Apesar de melhoria na estética ele não se popularizou como no Rio de Janeiro⁴⁰.

A utilização do termo “exótico”, como referência ao ato de freqüentar as escolas de samba em sua própria cidade, é bastante sugestivo. Demonstra, como vimos em relação às escolas cariocas nas primeiras décadas do século XX, ou, mais recentemente, com os *funkeiros* da Zona Sul, o desconhecimento do “outro” que está na própria cidade. Isso não é surpresa em se tratando da maior metrópole do hemisfério sul, pois uma infinidade de práticas culturais, impossíveis de serem totalmente conhecidas por um único habitante, está

⁴⁰ Depoimento dado para o pesquisador.

em ebulição por todos os cantos de São Paulo. A questão é que o samba, se não é completamente familiar, também não pode ser considerado exatamente como algo exótico. O fluxo cada vez maior de turistas paulistas para o carnaval carioca evidencia que o samba poderia cooptar, pelo menos em parte, este público que considera “exótico” sambistas fantasiados, vestidos de plumas e penas, em sua própria cidade. O problema, assim, parece não ser exatamente o samba, mas a contradição entre a cultura do samba e a pulsante civilização paulistana, sinônimo de modernidade e progresso.

Isso nos coloca diante de uma pergunta: na multicultural São Paulo dos dias atuais, qual o lugar ocupado pelo samba? A resposta para esta pergunta já justificaria, por si só, o desenvolvimento de uma dissertação ou de uma tese específica sobre o tema. Entretanto, observar, mesmo que de forma superficial esta questão, nos ajuda a entender como o samba, após o longo intercâmbio entre o Rio de Janeiro e São Paulo, se atualiza e sobrevive na maior cidade do país. Como, pois, a “dança da identidade” ensaia seus movimentos sob as pressões exercidas pelas “canções da globalização”. Sobre o lugar do samba e das escolas de samba na São Paulo multicultural de hoje, Fábio Parra nos conta que:

Embora a visibilidade das escolas de samba paulistanas tenha crescido consideravelmente, elas ainda são “estrangeiras” dentro do próprio município de São Paulo. São menos conhecidas que o Campeonato Paulista de Futebol, o Salão do Automóvel, o GP de Fórmula 1 e a Parada do Orgulho GLBT. O sambista pode ser considerado, atualmente, como mais uma das muitas “tribos” que marcam a cena cultural da cidade (como os clubbers, os roqueiros, os rapeiros, os emos etc.). Mas a visibilidade continua acontecendo somente na semana do carnaval⁴¹.

Então, ao contrário do Rio de Janeiro, onde os sambistas ocupam um espaço central na cultura e gozam de importância reconhecida para a indústria turística da cidade, em São Paulo eles seriam vistos apenas como mais uma das muitas tribos que marcam a cena cultural da moderna metrópole, assim mesmo com sua visibilidade restrita aos primeiros meses do ano, época que antecede o carnaval. Embora muitos destaquem que o samba paulistano ainda enfrente dificuldades de penetrar junto à classe média, Fábio Parra nos conta que há duas décadas elas já recebem este público. O grande desafio, neste início de século XXI, estaria em reconquistar as classes populares:

⁴¹ Depoimento dado para o pesquisador.

O grande desafio é reconquistar a classe baixa, que ultimamente parece ter se aproximado de outras manifestações artístico-culturais, como o Hip-Hop, o Rap e o pagode desvinculado da quadra de samba. Também houve um crescimento considerável de religiões neopentecostais, que costumemente recomendam aos fiéis o afastamento de culturas de matriz africana, como o candomblé, a capoeira e o samba⁴².

Isso nos faz retornar à discussão que fizemos anteriormente, em que demonstramos processo semelhante acontecendo no Rio de Janeiro, com as classes populares encontrando outras expressões culturais mais atrativas. A diferença, ao que parece, é que a presença do samba, em terras cariocas, está mais enraizada na cultura e consolidada na memória coletiva das classes populares, o que faz, como vimos, muitos indivíduos aliarem estas novas práticas, como o popular *funk*, e o samba, dependendo da situação e do contexto. Na capital paulista, o samba teria, inclusive simbolicamente, bem menos condições de disputar com as múltiplas práticas culturais que se alastram pelas grandes cidades acompanhando a modernidade. Em São Paulo, são as escolas de samba ligadas às torcidas de futebol que obtêm mais sucesso. Isso pode evidenciar a fragilidade da cultura do samba, que, ao contrário do Rio de Janeiro, precisa ficar às sombras da paixão futebolística e suas rivalidades para conseguir relativo sucesso e reconhecimento popular. No nível das relações comunitárias, como demonstrou Oliveira, isso é um problema, pois, como justificar às demais escolas a importância do trabalho de comunidade se são exatamente as torcidas dos grandes clubes metropolitanos os modelos de agremiação com maiores êxitos? (OLIVEIRA, 2007, p. 136 e 137).

Futebol e samba, assim, se unem para despertar a atenção do grande público paulista. Gaviões da Fiel (Corinthians), Mancha verde (Palmeiras) e outras torcidas uniformizadas dos principais clubes da capital possuem escolas de samba que se destacam na hierarquia do carnaval paulistano. A paixão do futebol ajuda a atrair público e dinheiro, suprimindo a ausência do poder público e a falta de interesse da população. No Rio de Janeiro, embora alguns dos grandes clubes já tenham sido homenageados por escolas importantes no ano de seu centenário⁴³, a mistura futebol e samba, mesmo compartilhando no imaginário o fato de serem duas “paixões populares”, jamais foi bem sucedida. O GRES

⁴² Depoimento dado para o pesquisador.

⁴³ O GRES Estácio de Sá homenageou o Clube de Regatas do Flamengo, em 1995. Três anos mais tarde, a Unidos da Tijuca homenageou o Clube de Regatas Vasco da Gama. Ambas as homenagens aconteceram no Grupo Especial do carnaval carioca. Em 2002, ano do centenário do Fluminense Futebol Clube, o clube foi homenageado pela GRES Acadêmicos da Rocinha, que estava no Grupo de Acesso A.

Nação Rubro Negra, criada na década de 1990 pela torcida do Flamengo, com o objetivo de repetir o sucesso das agremiações mantidas pelas torcidas paulistanas, fracassou e foi extinta pouco tempo depois. Após o carnaval de 2009, alguns torcedores do Vasco da Gama anunciaram a fundação do GRES Gigante da Colina, mas a agremiação desfilará não no Rio de Janeiro, mas em Brasília.

Isso nos revela que, no Rio de Janeiro, o samba conseguiu popularidade própria, independente do futebol. Embora o esporte seja inegavelmente mais popular, as comunidades de samba conseguem resistir ao ingresso das torcidas organizadas nas disputas carnavalescas, evitando que futebol e samba se misturem, diferentemente do que acontece em São Paulo. Por um lado, esta mistura do samba com o futebol aumenta o interesse da mídia pelos desfiles paulistanos, já que um grande público, apaixonado pela equipe de futebol, passa a ter interesse no carnaval. Entretanto, como esta mistura é feita pelas torcidas organizadas, cujos episódios de violência se sucedem, o risco de um encontro de torcidas rivais que transformaria o sambódromo em uma praça de guerra é sempre real, afastando alguns mais precavidos e despertando a atenção das forças policiais.

Preocupados com a valorização do samba na maior cidade do país, um grupo de paulistanos apaixonados pelo samba e pelas escolas de samba fundou um grupo intitulado Sociedade Amigos do Samba Paulistano (SASP)⁴⁴. Ao longo dos últimos oito anos, o grupo tem se destacado ao promover a cobertura pela internet das atividades do “mundo do samba paulistano”, contribuindo para reduzir a relativa indiferença que a maior parte da sociedade da metrópole mantém em relação às suas agremiações carnavalescas. O grupo ajuda também na preservação da rica história do carnaval de São Paulo, que remete ao antigo modelo de desfile praticado pelos cordões. Embora iniciativas como estas sejam relativamente comuns no Rio de Janeiro, a SASP é, provavelmente, a mais atuante organização independente direcionada para o reconhecimento e pela valorização dos sambistas paulistanos, artistas geralmente desconhecidos ou pouco valorizados na imensidão da grande metrópole brasileira. Nas palavras de Vitor Aroli:

A SASP surgiu por acaso, em um churrasco. Um grupo de amigos decidiu criar um grupo de discussão na internet com ênfase no samba de São Paulo. Foi criado um site, muito simples, e a partir daí o grupo cresceu, mais pessoas começaram a colaborar, até que

⁴⁴ www.sasp.com.br

atingiu as escolas e suas diretorias. Hoje a SASP possui um site que é referência entre as escolas, e também ponto de encontro entre os sambistas de São Paulo pela internet. Várias pessoas importantes nas agremiações participam das discussões no Botequim SASP (está dentro do site) e são feitas várias coberturas de festas, ensaios, ensaios técnicos e desfiles. Em tempos de eliminatórias de samba todo mundo pode escutar as obras que os compositores mandam para o pessoal do site e saber quem continua ou foi eliminado da disputa. O trabalho feito na SASP é apenas de divulgação do samba do Estado de São Paulo, sem fins lucrativos, sem patrocinadores⁴⁵.

Além das grandes metrópoles, o samba também conquistou cidades de pequeno e médio porte, especialmente na Região Sul do país. Na pequena Joaçaba, no Oeste de Santa Catarina, cuja população é de apenas 30 mil habitantes, o desfile das escolas locais é tão importante que reúne o equivalente à metade de sua população para assistir ao espetáculo, mobilizando os moradores da vizinha Herval d'Oeste, com 20 mil habitantes, e outros municípios vizinhos. A capacidade das arquibancadas é de apenas 10 mil pessoas, mas a estimativa dos organizadores é que outras cinco mil se reúnam nas sacadas dos edifícios para acompanhar o espetáculo das três agremiações carnavalescas da cidade. O samba, assim, ajuda a integrar moradores de vários pequenos municípios que, em comum, possuem relação com as escolas de samba e a relativa distância para qualquer grande capital.

O desfile também é televisionado pela emissora local RIC, afiliada da Rede Record, e pelo SBT, que transmite para todo o estado. Assim como em São Paulo e em outras cidades cujas escolas de samba são a atração principal, o desfile acontece no sábado de carnaval para não coincidir com o espetáculo carioca. A Rede Globo, que, para a maior parte do país privilegia a transmissão do carnaval paulistano neste dia, transmite o desfile da capital Florianópolis para o estado catarinense. Isso evidencia que, além de uma disputa entre desfiles locais pela audiência, as escolas de samba cariocas, apesar de todas as transformações recentes, permanecem sendo as únicas capazes de terem uma transmissão em rede para todo o país, ou seja, sem a concorrência dos festejos locais, se constituindo como referência para o estabelecimento dos próprios calendários das escolas de samba regionais.

Desta forma, as escolas de samba são importantes referências culturais em Joaçaba, assim como para várias pequenas cidades pelo Brasil. Segundo o jornalista Anderson Baltar, de larga experiência no carnaval carioca e que, em 2009, exerceu a função de assessor de imprensa da Liga das escolas de samba de Joaçaba:

⁴⁵ Depoimento dado para o pesquisador.

As escolas de samba são a principal expressão cultural da cidade. Joaçaba já foi uma cidade com um bom potencial cultural, que teve cinemas, orquestra sinfônica e diversos eventos de caráter cultural. Hoje se encontra esvaziada. As escolas de samba são a principal marca da cidade e fazem o único evento que atrai turistas para a mesma. Neste ano, estima-se que mais de 10 mil pessoas vieram das mais diferentes regiões do estado e do Rio Grande do Sul para participar do carnaval de Joaçaba⁴⁶.

A referência à grande quantidade de turistas provenientes do Rio Grande do Sul é importante porque, em relação a uma identidade cultural regional, a tradicional cultura gaúcha aparece como uma das mais destacadas, sobretudo pela atuação do movimento tradicionalista. O rigor na defesa e na preservação de uma autenticidade, que fez espalhar pelo país os famosos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), faz do Rio Grande do Sul um estado peculiar, que transforma a cultura sulista em um sinal diacrítico que o distingue do restante do país, ou, visto por outro ângulo, das práticas culturais que tentam homogeneizar as representações de uma identidade nacional. Em outras palavras, a valorização das expressões regionais gaúchas está classificada naquilo que, inspirado em Peter Berger (2004), denominamos de “consumo cultural sacramental”, pois adquire significados simbólicos que remetem à resistência frente à hegemonia da indústria cultural do eixo Rio-São Paulo e a primazia das “práticas consensuais”, construídas sob o mito inclusivo da “democracia racial”.

Entre as influências de imigrantes europeus, das mais variadas procedências, lendas indígenas e um histórico de contatos e conflitos com os vizinhos de origem hispânica, a herança cultural africana, em relação às demais regiões do país, se não está totalmente ausente, ocupa certamente um lugar secundário na tradicional cultura gauchesca. Todavia, ao longo do século XX, o samba penetrou no Rio Grande Sul e conquistou, sobretudo, as comunidades negras da capital e de várias cidades do interior, mesmo diante da resistência e da oposição dos tradicionalistas.

No carnaval de Porto Alegre, que também tem nas escolas de samba sua atração principal, desfilando no sábado de carnaval com transmissão pela RBS para todo o estado, as agremiações se esforçam para conseguir aumentar o poder de barganha junto ao poder público, mas, inevitavelmente, encontram a já consolidada tradição cultural sulista como

⁴⁶ Depoimento dado para o pesquisador.

obstáculo. A luta pela construção de um sambódromo para as apresentações, depois de se arrastar por alguns anos, foi vencida, com a construção de um espaço que deveria receber não apenas os desfiles carnavalescos, mas também os festejos da semana da “revolução farroupilha”. No entanto, se antes os desfiles carnavalescos eram realizados no centro da cidade, ao lado do Parque Harmonia, onde é anualmente instalado o acampamento Farroupilha, o novo espaço para desfiles foi construído no distante bairro de Porto Seco. Os tradicionalistas, todavia, se recusaram a realizar seus festejos longe do centro e conseguiram impor sua vontade, permanecendo no antigo Parque.

Simbolicamente, temos a expulsão do samba para a periferia da vida social de Porto Alegre, enquanto os festejos tradicionalistas ratificaram sua condição central. São raros os sambistas que transitam pelos Centros de Tradições Gaúchas, ou, no sentido contrário, de tradicionalistas que freqüentam o mundo do samba. O distanciamento entre os dois universos gera muitas vezes situações de preconceito, em que as agremiações carnavalescas, bem como seu conjunto de valores, são colocadas em uma situação de inferioridade e de não reconhecimento de sua importância cultural. Durante as comemorações da semana Farroupilha, o Movimento Tradicionalista Gaúcho realiza um desfile de carros alegóricos, que, pela experiência já adquirida no carnaval, são criados pelos carnavalescos das principais escolas de samba da cidade. Entretanto, existe uma ordem expressa para que o material de divulgação e os *releases* distribuídos para a imprensa não se refiram a eles como “carnavalescos”, chamando-os de “artistas plásticos”, sob a argumentação de que o desfile da semana Farroupilha não é o desfile de carnaval para que eles sejam chamados de carnavalescos.

Assim, nota-se que o talento e o saber especializado dos artistas de carnaval são reconhecidos, mas, para exercer sua função em outra atividade extracarnavalesca, especialmente no tocante aos valores tradicionais da cultura gaúcha, é necessário apagar qualquer referência aos festejos de momo e ao universo cultural das escolas de samba, definindo-os pela genérica e simbolicamente vazia denominação de “artistas plásticos”. No Rio de Janeiro, diferentemente, os carnavalescos também são convidados para as mais diversas atividades, como montar cenário e figurino para espetáculos, decoração de festejos e abertura de eventos, mas sempre tendo ressaltado, pela mídia e pelos organizadores, sua condição de carnavalesco como forma de provar sua competência e gerar expectativa em

relação à qualidade do trabalho. Para a abertura dos jogos pan-americanos do Rio de Janeiro, em 2007, por exemplo, a tradicional festa de abertura teve a execução da parte artística sob responsabilidade da carnavalesca Rosa Magalhães, então responsável pela idealização do carnaval da Imperatriz Leopoldinense. A comparação imediata do espetáculo seria com as demais aberturas dos jogos semelhantes e das olimpíadas, que, em todas as suas edições, encantam o público e ficam guardados na memória. Os organizadores, durante toda a preparação do espetáculo, deram destaque ao fato de terem convidado um carnavalesco, ressaltando, principalmente, um diferencial que o espetáculo carioca teria em relação aos já apresentados.

Os dois exemplos citados acima, isto é, a criação de alegorias para a semana Farroupilha, em Porto Alegre, e a abertura dos XV jogos pan-americanos, no Rio de Janeiro, apontam para algumas questões importantes. Primeiro, a visível diferença em relação à valorização do mundo do samba nas duas cidades. Em ambos os casos o talento e o saber específico são reconhecidos, mas, enquanto no Rio de Janeiro a denominação “carnavalesco” é algo que acrescenta ao currículo e corrobora a expectativa de um espetáculo de qualidade, em Porto Alegre ela comunica uma condição menor e pouco valorizada no cenário cultural local, tornando mais atrativa a denominação genérica de “artista plástico”. Em segundo lugar, a participação na semana Farroupilha, por ser a expressão de um “consumo cultural sacramental”, repleta de valores simbólicos de resistência para os gaúchos tradicionalistas, exige que os vestígios culturais que não fazem parte deste universo tradicional sejam apagados. Só desta forma o carnavalesco, artista cujo talento é reconhecido e em condições de contribuir para a beleza dos festejos, pode transitar entre os dois mundos. Na abertura dos jogos pan-americanos, mesmo sendo um evento internacional e bem mais abrangente, da mesma maneira que nas peças teatrais cujos cenários levam a assinatura dos carnavalescos cariocas, esta simbologia não está presente, de forma que a denominação não encontra resistência. Entretanto, no Rio Grande do Sul, os desfiles de escola de samba não acontecem apenas em Porto Alegre. Ao lado das tradições gauchescas orgulhosamente preservadas, as escolas de samba são protagonistas no carnaval da maioria dos municípios do interior, como, por exemplo, Uruguaiana, que a cada ano ganha mais projeção no cenário regional.

Originária do período da revolução Farroupilha, a cidade de Uruguaiana fica a 634 quilômetros de Porto Alegre, na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul. Margeada pelo Rio Uruguai, seu principal cartão postal é a ponte que permite a ligação com a Argentina. À primeira vista, para quem está acostumado com o calor de Madureira, com as calçadas musicais de Vila Isabel, com os barracões de zinco da Mangueira ou qualquer outra localidade carioca tradicionalmente associada ao samba, não é o cenário mais inspirador para os sambistas. Entretanto, nos dias de desfiles, a cidade respira carnaval e transpira alegria e simpatia em cada sorriso, revelando uma população apaixonada pelo carnaval.

Segundo o jornalista e compositor Francisco Alves⁴⁷, a distância de Uruguaiana para os grandes centros, incluindo a capital do estado, fez com que, até meados do século XX, a influência da cultura argentina na cidade fosse bastante intensa. Enquanto os sinais das rádios do eixo Rio-São Paulo eram difíceis de serem captadas, as emissoras uruguaias e argentinas, sobretudo deste último país, eram ouvidas por todos os habitantes da região. Os lançamentos de tangos e outras novidades que vinham da outra margem do rio Uruguai eram imediatamente difundidos pela cidade, enquanto o que ocorria no Rio de Janeiro, então capital da República, demorava a chegar ao estúdio da principal emissora local, a rádio Charrua.

Enquanto a cidade gaúcha permanecia isolada do restante do país, as tradicionais Murgas, até hoje comuns no Uruguai e em algumas regiões da Argentina, basicamente composta por um conjunto de músicos com pandeiro, violão, bombos, legueros, tumbadoras e instrumentos de sopro, faziam parte também da cultura uruguaiense. Os primeiros blocos locais surgiram ainda neste período de isolamento, mas foi a partir da chegada de um grande contingente de fuzileiros navais vindos de várias partes do Brasil, mas sediados em quartéis do Rio de Janeiro, que o samba e o carnaval da cidade adquiriram as características que distinguem a cidade de qualquer outra no estado. Como forma de lazer, afirma Francisco Alves, os soldados se reuniam fardados para cantar sambas carnavalescos e dos morros cariocas, sendo em seguida convidados oficialmente para participar dos festejos de Uruguaiana, integrando-se aos moradores. Entre as

⁴⁷ Matéria publicada na revista da LIESU (Liga Independente das Escolas de Samba de Uruguaiana), de março de 2009, p. 10.

transformações trazidas pelos fuzileiros está a criação da escola de samba Filhos do Mar, que trouxe uma série de novidades para o carnaval local. Muitos destes militares acabaram se estabelecendo definitivamente na cidade, passando a integrar as agremiações carnavalescas locais. Em pouco tempo, estas agremiações passaram a “batucar o samba novo”, aproximando seus ritmos ao que era praticado no Rio de Janeiro.

Em 2004, com as quadras das agremiações locais interditadas pelo Ministério Público durante longo período, fato que atrasou a preparação e impossibilitou o cumprimento do calendário carnavalesco, o adiamento dos desfiles para a primeira semana de março foi a única forma encontrada para que as escolas de samba pudessem se apresentar. O que parecia ser um problema, entretanto, acabou possibilitando um grande salto de qualidade, pois sambistas de várias partes do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro, puderam participar e acompanhar o evento. Assim surgiu o “carnaval fora de época de Uruguaiana”, que, na opinião de muitos, incluindo seus dirigentes, superou a festa da capital Porto Alegre e assumiu a condição de terceiro melhor desfile de escola de samba do Brasil, atrás apenas do espetáculo apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Aparentemente, na cidade da fronteira, a tradicional cultura gaúcha convive com as escolas de samba de forma mais harmoniosa. Ninguém precisaria abdicar de suas origens ou abandonar suas raízes. O povo de Uruguaiana parece comungar como ninguém o orgulho de ser gaúcho e brasileiro. Em um mundo cada vez mais marcado pela intolerância, a cidade fronteira do Rio Grande do Sul é uma prova de que as tradições culturais não são excludentes, mas constroem sua riqueza exatamente ao se complementarem em suas múltiplas expressões. Esta impressão é corroborada por Vinícius Brito, jornalista importante para a divulgação do samba gaúcho, que transita pelos carnavais de Porto Alegre e Uruguaiana. Sobre esta interação entre a tradicional cultura gauchesca e o samba, declara:

Lá, diversos grupos de danças gaúchas integram comissões de frente. Cantores viram puxadores, compositores de vanerão⁴⁸ compõe samba-enredo e assim por diante. Creio que por ser uma cidade de fronteira com a Argentina, exista uma melhor convivência das diferenças. Além disso, por ser uma cidade militar, sempre teve dezenas de fuzileiros navais cariocas integrando e fundando escolas de samba⁴⁹.

⁴⁸ Tipo de música popular no Rio Grande do Sul, considerada típica e valorizada pelos tradicionalistas.

⁴⁹ Depoimento dado para o pesquisador.

No entanto, nem todos concordam com esta maior tolerância do carnaval na cidade da fronteira gaúcha. Gláucio Guterres, especialista no carnaval de Uruguaiiana, também jornalista e morador da cidade, discorda deste ponto de vista. Contudo, em sua opinião, a fusão cultural acaba acontecendo de qualquer forma, apesar da objeção dos grupos que comandam os CTGs:

O tradicionalismo é muito reservado e fechado, mas a cultura é superior a tudo isso pois é impossível obstruir a fusão cultural, já que nenhuma cultura domina eternamente outrem. Acho que o carnaval por ser uma cultura mais aberta até possibilitou aos grupos tradicionalistas apresentarem os movimentos harmônicos produzidos nos salões dos CTGs, mas a recíproca ainda está por acontecer. Eu percebo que os tradicionalistas visualizam como invasão de espaço, prova que os CTG não aceitam nem os grupos "Tchê!", ou seja, acreditam ser válida somente a música gaúcha tradicional⁵⁰.

A divergência, assim, estaria na abertura dos CTGs para a prática do samba, mas, de qualquer forma, tendo um maior trânsito de pessoas ou uma inevitável fusão cultural, o resultado é, mais uma vez, uma expressão cultural híbrida, caracterizada pelos contatos culturais. Mesmo em Porto Alegre, onde as tentativas de evitar os contatos são mais explícitas, é comum ouvir nas quadras das escolas de samba músicas gaúchas cantadas ao ritmo de samba, fusão que gera uma peculiaridade para o carnaval porto alegreense, diferenciando-se do carioca ou do paulistano. O samba também atravessa as fronteiras do país, pois muitos argentinos participam das escolas de samba de Uruguaiiana. As escolas de samba, assim, integram não apenas diferentes classes sociais, como tradicionalmente sociólogos ou antropólogos concebem, mas também povos de diferentes nacionalidades. Vários desfilantes das agremiações carnavalescas de Uruguaiiana são argentinos, compondo, por exemplo, as baterias. Muitas fantasias importantes também são confeccionadas no país vizinho.

Em Paso de Los Libres, a primeira cidade argentina do outro lado da fronteira, as escolas de samba também são a atração principal dos festejos carnavalescos. A propaganda turística da cidade destaca o “carnaval no estilo brasileiro”, que constitui a particularidade da região em relação às demais cidades da província de Corrientes. Em Paso de Los Libres

⁵⁰ Depoimento dado para o pesquisador.

já existe, inclusive, um sambódromo construído para servir de palco para as agremiações carnavalescas, ao contrário de Uruguiana, que realiza seu espetáculo em uma passarela montada temporariamente na avenida Presidente Vargas, no centro da cidade. No outro lado do rio Uruguai, os desfiles acontecem durante quatro finais de semana seguidos, mantendo a atenção da população e atraindo turistas, interessados na “maior festa popular da fronteira”, durante todo o período de atividades.

Contudo, não são apenas nas cidades fronteiriças que o samba faz sucesso em terras estrangeiras. Seguindo os contra-fluxos culturais típicos da globalização, as escolas de samba se espalharam por todas as partes do planeta, acompanhando a migração de brasileiros para os mais variados países desenvolvidos. Segundo Ribeiro, o samba passa a ter um papel importante para as comunidades de imigrantes brasileiras em São Francisco, nos Estados Unidos. Ao lado da feijoada e outros elementos que podem ser considerados como “práticas culturais do consenso”, é usado como “propriedade cultural” e privilegiado para caracterizar a imagem do grupo, que precisa estabelecer um diferencial em relação às demais comunidades de imigrantes e da sociedade norte-americana abrangente. Nesta situação, afirma o autor, estes estereótipos nacionais se impõem sobre os regionais, típicos da localidade original dos imigrantes em território brasileiro, para gerar um estereótipo hegemônico do que vem a ser brasileiro, acionado durante a interação com os demais grupos. É assim que, afirma Ribeiro, a imagem difundida da “cultura brasileira” tem como referência uma matriz carioca e uma variante baiana, apesar de ser adotada por brasileiros de todas as regiões (RIBEIRO, 2000, p. 277).

Usando as palavras de Barth (2000a), teríamos, dentro do acervo cultural disponível pelos imigrantes, a escolha de alguns como mais representativos para serem usados como sinais diacríticos que identifiquem o grupo, numa situação peculiar de interação em que se destaca o contato com outras comunidades latinas, especialmente de origem caribenha. Em outras palavras, nas condições de interação específicas de um local marcado por grupos de imigrantes das mais variadas origens, o que particularizaria a comunidade de brasileiros? A resposta, segundo demonstra Ribeiro, está nas velhas “práticas culturais do consenso”, que, assim como Hermano Vianna (1995) havia demonstrado na década de 1930, se sobrepõe sobre os símbolos regionais e compõe um imaginário nacional para ser destacado como símbolo do grupo, de forma que o samba,

assumindo a condição de “tipicamente brasileiro”, contrasta com as músicas caribenhas e fornece uma identidade singular. Assim, apesar da diversidade e das diferenças culturais entre os brasileiros, os estereótipos culturais valorizados pelo grupo seriam construídos sob uma matriz carioca e uma vertente baiana, que, como vimos acima, tem em comum permitirem a leitura dos mitos fundadores da nação, especialmente a “democracia racial”.

Entretanto, a experiência de São Francisco, descrita por Ribeiro (2000), não acontece em outras partes do planeta. No Japão, por exemplo, o contexto de interação entre a comunidade brasileira e os demais grupos latinos, encontrado na cidade norte-americana, não se repete. No Asakusa Samba e Carnival, que acontece em Tóquio, aproximadamente 99% dos participantes são japoneses. A maior parte da colônia brasileira não está na capital do Japão, mas sim no estado de Aichi. No entanto, para Marcelo Sudoh, jornalista brasileiro radicado no Japão e que, há anos, mantém contato com o mundo do samba em ambos os países, mesmo que o principal carnaval nipo-brasileiro acontecesse junto a esta colônia, eles são oriundos principalmente de estados como Paraná e São Paulo, não apreciando muito o samba.

A origem do principal carnaval local não está diretamente associada à migração de brasileiros. Em 1979, a Associação Comercial do bairro de Asakusa estava insatisfeita diante de inúmeras dificuldades enfrentadas pelos lojistas em seus negócios. A arquitetura do local e a imponência do templo budista Sensoji, um dos principais do país, tornavam o bairro atrativo para quem deseja viver em uma residência tranqüila, o que ajudava a atrair muitos idosos e até turistas, mas não contribuía para o movimento do comércio cotidiano. Para reverter a situação, foi realizado, primeiro, um festival de Jaz, que, ao contrário do que pretendiam os lojistas, não deu muito resultado. Depois, ao assistirem imagens do carnaval de rua no Brasil pelo noticiário japonês, resolveram apostar em um desfile com bandas, grupos escolares e grupos culturais estrangeiros variados, entre os quais os pequenos agrupamentos de samba se destacaram. Diante do sucesso, em 1980, um grupo da Associação foi conhecer o carnaval de São Paulo e voltou com novas idéias. A festa cresceu, trouxe consumidores para o bairro e o desfile se estabeleceu como um dos mais importantes eventos no calendário de Asakusa, atraindo hoje 500 mil espectadores, 99,9% japoneses.

Assim, no melhor caminho dos contra-fluxos culturais, ignorando a diferença econômica entre o Japão e o Brasil, cuja balança sabidamente tende para o primeiro, que até hoje sustenta a posição de segunda maior economia mundial, os próprios japoneses descobrem no samba uma forma de revitalizar o comércio de um bairro na periferia de Tóquio. Sem a presença significativa de brasileiros, eles próprios viajam para o Brasil e conhecem o carnaval, trazendo consigo importantes ensinamentos para o crescimento do espetáculo. Trinta anos após o primeiro evento, o Asakusa Samba e Carnival é por muitos considerado o maior carnaval realizado fora do Brasil. Não há nenhum tipo de incentivo financeiro para os grupos. Tudo é voluntário.

Ao longo dos anos, os contatos entre os sambistas japoneses e brasileiros se intensificaram. No início, a principal referência permaneceu sendo o carnaval paulistano; apenas mais tarde houve um contanto maior com o mundo do samba carioca. Hoje, o carnaval de Asakusa continua sendo realizado essencialmente por japoneses, despertando pouco interesse na comunidade brasileira em Tóquio. Os turistas, aproximadamente meio milhão de visitantes, também são basicamente do próprio Japão. Todavia, um verdadeiro intercâmbio entre os dois países se formou em torno das escolas de samba. Vários profissionais do carnaval carioca, como mestre-sala e porta-bandeira e passistas, por exemplo, são contratados para se apresentarem no desfile nipônico, que acontece em agosto. Vários japoneses vêm ao Rio de Janeiro para “fazer estágio”, ou seja, desfilar na bateria de escolas, geralmente escolas de pequeno porte, ou trabalhar nos “barracões”, adquirindo importante experiência para a festa na terra do sol nascente. Os sambas são cantados em português, embora quase nenhum participante domine o idioma. Muitas vezes, sambas derrotados nas disputas brasileiras⁵¹ são levados e adaptados ao enredo apresentado por alguma escola de Asakusa, em uma inusitada mistura entre elementos do Brasil e do Japão.

Em Asakusa, o samba e a cultura japonesa se fundem de maneira única, de forma bem mais expressiva do que é visualmente explorado no panfleto para os desfiles de 2008, que destacava uma passista japonesa, ocupando o lugar que no Brasil é da mulata, vestindo fantasias repletas de plumas verde-e-amarelas, comunicando a brasilidade presente em um

⁵¹ Referência ao concurso anual realizado nas escolas de samba, que define o samba-enredo que a agremiação cantará na avenida. Os sambas derrotados normalmente são descartados, mas, como vimos, alguns são reutilizados, pelo menos no tocante à melodia, para animar o carnaval nipo-brasileiro.

evento, como vimos, organizado e realizado quase em sua totalidade por japoneses. O caráter democrático de uma escola de samba, expressão de um país miscigenado, se funde a valores típicos da tradicional cultura nipônica, como nos relata Marcelo Sudoh:

Na visão japonesa, o samba é uma manifestação cultural que aceita qualquer tipo de pessoa. Os japoneses apreciam atividades em grupo. No entanto, para entrar num grupo, o candidato tem que passar por dolorosa prova moral que envolve aceitação dos pares, submissão e obediência. O japonês cultiva muito a relação de mando e dominação do SENPAI sobre o KOHAI. Ou seja, a dominação dos membros mais antigos, sobre o calouro. Há ainda a dívida social abstrata do GIRI. Uma espécie de dívida moral imortal de berço dos mais novos para os mais velhos, que os obrigam a uma série de comportamentos submissos. No samba, esses elementos estão mais relaxados, porque o samba não pertence ao universo cultural japonês. Daí a não necessidade de se aplicar às rigorosas regras sociais japonesas⁵².

Desta forma, apesar das transformações promovidas pelas forças da modernidade e pela valorização da diversidade, o samba sobrevive em todo o Brasil. Não pelo sonho romântico de uma autenticidade que se mantenha fiel às origens, pura como a utopia que não ultrapassa os limites do desejo e da imaginação. Ele coexiste com as novas práticas culturais que a globalização disponibiliza, nutre-se da energia dos jovens e se recria nas periferias. Mais do que nunca o samba é híbrido e mestiço, está em todo o país disputando espaço e turistas com a música baiana, nos passos da passista paulistana que luta por espaço em sua própria cidade, confere importância para a pequena Joaçaba e se funde com a tradicional cultura gaúcha, estabelecendo um diálogo inesgotável entre o nacional e o regional. O samba está além das fronteiras brasileiras, conferindo singularidade aos imigrantes de São Francisco ou, do outro lado do planeta, sendo usado pelos japoneses como forma de revitalizar a economia. Estas são algumas das imagens formadas pelo caleidoscópio do samba globalizado, que assume novos significados para a sociedade e, principalmente, para os sambistas, como veremos a seguir.

⁵² Depoimento dado para o pesquisador.

2º PARTE

Os usos das práticas culturais no mundo globalizado

Cap. 03 - A cultura instrumental

3.1 – A cultura como instrumento e recurso

Até aqui, vimos como o samba, expressão cultural que surge nos guetos do Rio de Janeiro, conquista, por uma série de fatores que se encontram no contexto histórico da década de 1930, a hegemonia sobre as representações acerca da nação. Décadas mais tarde, em um novo contexto histórico, desta vez caracterizado pelos fluxos culturais da globalização, esta hegemonia é ameaçada pela diversidade cultural e pelos novos atores sociais que protagonizam a vida em sociedade. Agora, chegou o momento de discutir como o samba, ao se fundir com as múltiplas expressões da modernidade atual, ressignifica seu papel social e se mantém vivo, apesar das previsões apocalípticas dos românticos que veem a suposta autenticidade, outrora aparentemente sólida, como diria Marx, desmanchar no ar.

Já nos referimos ao deslocamento simbólico do samba em pelo menos uma passagem deste trabalho, a saber, ao enfocarmos a transformação dos elementos populares, ou étnicos, em elementos constitutivos ou definidores da identidade nacional. Neste processo, como vimos, há uma despolitização dos antigos significados, que abandonam as características que poderiam causar fraturas no interior da coletividade. Um outro deslocamento simbólico inevitável, também já mostrado neste trabalho, ocorre pela apropriação das práticas comunitárias e tradicionais pela força impessoal do capitalismo. Os antigos significados sociais e coletivos dos objetos e expressões culturais são esvaziados, de forma que, transformados em mercadorias, eles se submetam às mesmas leis que regem as relações capitalistas. Contudo, como estes objetos na maioria das vezes continuam existindo e tendo importância para o grupo social, é possível perceber que, na verdade, eles assumem novas funções e significados para a sociedade e seus produtores, de forma que, antes de denunciar que o capitalismo destrói as culturais tradicionais, preferimos afirmar que o capitalismo promove, na maioria dos casos, um deslocamento simbólico das culturas tradicionais.

Observando este último processo, Canclini percebe um duplo movimento no avanço das sociedades capitalistas sobre as comunidades tradicionais. De um lado, elas pretendem impor aos dominados seu modelo econômico e cultural. Todavia, ao mesmo

tempo, procuram apropriar-se do que não conseguem anular ou reduzir, promovendo sua refuncionalização para que sua continuidade não seja contraditória ao sistema econômico. Em suas palavras:

Existe, deste modo, um duplo movimento do consumo. Por um lado, a roupa e os objetos domésticos de origem indígena são cada vez menos utilizados nas sociedades camponesas porque são substituídos por produtos industriais mais baratos ou atraentes devido ao seu desenho e suas conotações modernas. Mas a produção artesanal decaída é reativada graças a uma crescente demanda de objetos “exóticos” nas próprias cidades do país e do estrangeiro. Esta estrutura aparentemente contraditória mostra que também no espaço do gosto o artesanal e o industrial, a “tradição” e a “modernização” se implicam reciprocamente (CANCLINI, 1983, p.66).

Esta crescente “demanda de objetos exóticos”, como definiu Canclini, é bastante reveladora. Como temos visto, a construção do “exótico” faz parte do olhar estrangeiro sobre o terceiro mundo. Como consequência, afeta também a auto-imagem deste terceiro mundo sobre suas próprias expressões culturais, sempre tendo a Europa e, posteriormente, os Estados Unidos, como tábua de comparação, isto é, um espelho invertido capaz de revelar, para o imaginário latino-americano, por exemplo, aquilo que está eternamente faltando para alcançar a civilização. É este olhar que infecta as práticas e produtos tradicionais, bem como, na concorrência com similares industrializados, faz com que elas adquiram novos significados e, em alguns casos, modifiquem suas utilidades práticas. Ao invés do resultado de um trabalho coletivo e comunitário, são produzidos pelo interesse do dominador pelos “elementos exóticos” nativos.

Canclini demonstra este processo observando o impacto do capitalismo sobre o artesanato das populações tradicionais mexicanas. Ao assumir um novo papel na sociedade, isto é, deixando ser repositório de valores coletivos e comunitários para se tornar um objeto típico comercializado, o produto artesanal passaria por um processo de ressignificação e refuncionalização. Embora continue a desempenhar parcialmente seus antigos significados, como elementos definidores de grupos étnicos ou símbolos de nacionalidade, por exemplo, a existência de novos projetos para o país e a consequente mudança do seu papel econômico e cultural promovem um deslocamento simbólico que, na prática, altera o seu lugar na definição da identidade mexicana e sua própria identidade como objeto. Estas mudanças ocorreriam, inclusive, na estrutura interna dos próprios povos indígenas e mestiços, os grupos produtores. Também para eles o artesanato adquiriria um novo

significado social, na medida que a maior parte da produção é direcionada para a venda e, com o dinheiro obtido, é possível comprar produtos comuns à moderna vida urbana, como rádio, televisão, roupas de lojas etc. (CANCLINI, 1983, p.73 e 93).

As transformações, é importante ressaltar, ocorreriam não apenas no objeto e seus significados, mas na estrutura interna do próprio grupo produtor. Usando outras palavras, não se trata apenas de um olhar externo sobre os objetos tradicionais, pois, sem compreender na maioria das vezes os códigos culturais que os originaram, só resta o componente diferente e exótico que surge da interpretação dos olhares vazios. A questão principal é que o deslocamento simbólico ocorre para os próprios produtores, que entendem este olhar exótico como uma possibilidade para obter importante fonte de renda e sobreviver diante do avanço capitalista.

Situação semelhante ocorre com as festas e rituais tradicionais, que também são incorporadas como um “produto exótico” pelo capitalismo. Um outro exemplo também mexicano, mas referente às festas populares, é o conjunto de transformações pelo qual passa o culto aos mortos, demonstrado por Ortiz. Antes, o ritual reforçava o vínculo entre o homem e seus ancestrais, vivificando relações sociais. Hoje, entretanto, o culto é uma grande festa, capaz de atrair turistas até de outros países, de forma que tradição e economia monetária, incluindo a exploração turística, encontram-se amalgamadas (ORTIZ, 1998, p. 185).

A escolas de samba cariocas passaram por um semelhante processo de ressignificação e refuncionalização quando, antes limitadas aos morros e subúrbios, receberam a classe média ávida por diversão e lazer. No início da década de 1970, os ensaios das grandes agremiações carnavalescas em clubes das áreas mais valorizadas da cidade se tornaram constantes, contribuindo para o sucesso das escolas cariocas junto a um público de maior poder aquisitivo e gerando importante fonte de receita para os sambistas⁵³. Assim, os ensaios, que originalmente eram encontros comunitários, tornam-se também espetáculos para atrair o novo público consumidor. O historiador e compositor Nei Lopes demonstra que, neste processo de refuncionalização, o próprio espaço físico das agremiações, até então conhecido como “terreiro”, ganha a denominação genérica de

⁵³ Na década de 1970, a Portela realizou ensaios no Clube Mourisco, em Botafogo, aproximando-se dos moradores da Zona Sul carioca, que puderam ter um contato mais próximo com as escolas de samba.

“quadra”, perdendo sua relação simbólica com o universo afro-brasileiro e se tornando mais atrativa para a classe média (LOPES, 2003 p.90).

Leopoldi dedica atenção especial para estas transformações das agremiações carnavalescas na década de 1970. Os locais de ensaio, agora chamados de “quadras”, abriam as portas para os mais variados eventos do calendário comunitário, como festas, aniversários, homenagens aos santos padroeiros e outras atividades não carnavalescas, de forma que as escolas de samba exerceriam a função de lócus da vida social de toda uma região (LEOPOLDI, 1978, p.96 e 98). Entretanto, o próprio autor demonstra que, ainda neste período, de forma sazonal, ou seja, próximo ao carnaval e nos finais de semana, o caráter comunitário era deixado de lado e o espaço recebia gente de todas as classes e regiões da cidade, transformando-se numa grande casa de espetáculo que oferece lazer e entretenimento. Nos últimos trinta anos, inegavelmente, a balança entre o comunitário e o comercial pesou nitidamente em favor do segundo, de maneira que este componente comunitário teve que se recriar a partir dos novos grupos que passaram a integrar o cotidiano das agremiações carnavalescas, gerando tensões e conflitos, como já tivemos a oportunidade de demonstrar (PAVÃO, 2005).

Entretanto, o ritmo da “dança da identidade” é mais intenso quando a globalização potencializa os impactos do avanço do capitalismo, permitindo, como vimos, o surgimento de um conjunto de fatores que chacoalha as próprias fronteiras do Estado nacional, físicas ou imaginárias, e, em alguns casos, sua própria autoridade. O deslocamento simbólico das antigas práticas tradicionais, ou das “práticas culturais do consenso”, que estamos usando como referência desde o início, é mais abrangente que a simples incorporação pela lógica capitalista, embora a conjuntura econômica esteja no âmago de toda resignificação. À medida que o velho contexto que forneceu hegemonia no campo das representações se dissipa, as antigas práticas culturais que fomentavam o imaginário da nação são lançadas em um campo de disputas na arena da diversidade.

Isso torna autores como Gramsci bastante atuais, na medida em que concebem a cultura como um campo de lutas e disputas. Na visão do pensador italiano, não há hegemonia consolidada, mas sim um processo que se faz e desfaz, se refaz permanentemente e é feito não só de força, mas também de sentido, apropriação do sentido pelo poder, de sedução e cumplicidade (PORTELLI, 1978). Conceber a cultura como um

campo de disputas, em poucas palavras, é perceber que as várias expressões culturais, assim como as ideologias, estão em constante luta para conquistar ou manter a condição hegemônica. Isso não significa, entretanto, uma situação de dominação de uma cultura sobre outra, mas a definição de um consenso, como as palavras de Said esclarecem:

A cultura, é claro, deve estar em operação dentro da sociedade civil, onde a influência de idéias, instituições e pessoas não funciona pela dominação, mas pelo que Gramsci chama de consenso. Numa sociedade não totalitária, portanto, certas formas culturais predominam sobre outras, assim como certas idéias são mais influentes que outras; a forma desta liderança cultural é o que Gramsci identificou como hegemonia, um conceito indispensável para qualquer compreensão da vida cultural no Ocidente industrial (SAID, 2007, p. 34).

Para Said, é o resultado desta hegemonia cultural que fornece ao orientalismo força e durabilidade. Para nós, trata-se da ascensão de determinadas práticas culturais como hegemônicas no campo das representações. Ambas, ou seja, um conjunto de representações que constroem uma imagem do oriente de acordo com as pretensões do ocidente ou, em nosso caso, um conjunto de representações surgidas em um contexto histórico específico e que remetem aos mitos de fundação da nação, têm em comum o fato de não serem apenas localizadas no espaço, mas de se metamorfosearem de acordo com as mudanças do contexto histórico, ou, em outras palavras, se transformarem ao sabor das mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais. É assim que o orientalismo adquire novo sentido após um fato histórico de relevância mundial, como os atentados de 11 de setembro de 2001, que traz para o teatro do orientalismo novos atores que encenam variações dos velhos dramas. É assim também que, no mundo globalizado de hoje, que ainda sente as conseqüências do vendaval neoliberal, o samba, além de se fundir com as novas práticas trazidas pela valorização da diversidade, adquire novos significados à medida que precisa ratificar na sociedade sua condição hegemônica.

Desta forma, esta disputa pela hegemonia sepulta de vez as já combatidas visões de uma cultura supostamente “pura” e “original”, como o discurso romântico concebia. Além da impossibilidade de ser erguer fronteiras capazes de evitar o fluxo e as influências culturais, seu simbolismo se modifica ao sabor das transformações da própria sociedade, ao contrário da concepção estática e imutável dos românticos, que busca resgatar para o presente a unidade dos tempos primevos. Stuart Hall, reconhecendo que, na prática, quase todas as formas culturais são contraditórias, compostas de elementos antagônicos e

instáveis, afirma que questões como a “autenticidade” ou a “integridade orgânica da cultura popular” perdem o sentido, pois, o que importaria, não seriam os objetos culturais intrínsecos ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais. A hegemonia seria um momento historicamente muito específico e temporário da vida de uma sociedade, sem qualquer garantia que permanecerá através dos anos. Eles precisam ser, nas palavras do autor, “ativamente construídos e positivamente mantidos, sendo as crises o início de sua desintegração”. Este domínio resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular (HALL, 2006, p.241, 242 e 293).

Usando Gramsci como referência, Nelson Fernandes lembra que o caminho das grandes sociedades para conseguirem a hegemonia no carnaval carioca, ainda no século XIX, durou aproximadamente três décadas, apenas sendo consolidada quando “nacionalizaram”, ou pelo menos “localizaram”, o modelo de carnaval veneziano junto à realidade concreta do Rio de Janeiro. Assim procedendo, atualizaram seus rituais e seu “objeto celebrado”, passando a atender a um espectro mais largo da demanda festiva daquela sociedade. Antes de serem nacionalistas, as agremiações e seus participantes estavam preocupados com o moderno, o civilizado e o europeu, mas assumindo a crítica da realidade local, de forma que teriam enraizado sua manifestação dentro da comunidade e desta foram recebendo crescentes graus de adesão e identificação. Segundo este autor, ainda no final do século XIX, teria existido uma superoferta de rituais carnavalescos e uma superconcorrência pela demanda festiva, o que ajudaria a compreender porque algumas delas não sobreviveram e, quase subitamente, desapareceram do cenário cultural da cidade. Ele analisa as relações entre os zé-pereiras, entrudos e cordões, mostrando que os folguedos populares lutariam para sobreviver não apenas contra as festas oficiais ou aquelas organizadas pelas classes superiores, mas também possuíam rivais em seu próprio meio social (FERNANDES, 2001, p.21 e 23).

Assim, Fernandes nos ajuda a entender, em primeiro lugar, como a disputa pela hegemonia ocorre não apenas na relação das culturas populares com a cultura oficial, numa condição de resistência geralmente ressaltada com louvor, mas também entre as várias práticas existentes na sociedade, inclusive no interior das classes populares. Em segundo lugar, como coadunar o ritual à conjuntura política do período em questão é importante para a consolidação da hegemonia, assim como, anos depois, as chamadas “práticas

culturais consensuais” se favoreceram ao permitirem a leitura da ideologia da democracia racial. Em terceiro lugar, podemos ver também o quanto esta hegemonia é temporária, pois, poucos anos depois, dentro um contexto histórico diferente, as escolas de samba entraram nesta disputa e, em algumas décadas, conseguiram a condição hegemônica. Por fim, a citação do carnaval carioca, ainda no início do século XIX, nos mostra que a disputa pela hegemonia não é um fenômeno novo, assim como o que o autor define como “superoferta de rituais carnavalescos” e uma “superconcorrência pela demanda festiva“, que aparentemente parecem descrever situações bem atuais. A globalização, assim, apenas potencializa uma realidade já verificada inclusive em centros urbanos incipientes, como o Rio de Janeiro do século XIX.

O mundo globalizado, como vimos, promove a fragmentação no interior das próprias classes populares, de forma que a disputa simbólica pela hegemonia tem como palco, primeiramente, o interior destas próprias classes, pelo controle das representações sobre a comunidade, a localidade ou até das subculturas, como o “mundo do samba”. Isso ficará mais claro logo adiante, quando mostrarmos as disputas no “mundo do samba”, em que a tradição se torna um importante elemento para comunicar a primazia dos sambistas sobre os demais grupos que têm interesses envolvidos no espetáculo das escolas de samba, e os conflitos no bairro de Oswaldo Cruz, no subúrbio carioca, em que o samba, ou os vínculos históricos entre a formação do bairro com o samba, é instrumentalizado para conferir status diferenciado para os sambistas. Na prática, isto significa privilégios e investimentos, além de acumular capital simbólico.

Este é o primeiro aspecto que chamamos a atenção. No mundo globalizado, a diversidade cultural, ao permitir o contato maior entre culturas ou práticas culturais diferenciadas, favorece a transformação da cultura em um campo de disputas, tal qual é concebido por Gramsci. Entretanto, o contexto atual potencializa as tensões e conflitos ao promoverem a enunciação das diferenças no interior de grupos sociais de uma forma que o pensador italiano jamais poderia ter imaginado. Como consequência, as antigas “práticas culturais do consenso”, outrora hegemônicas no campo das representações, como o samba carioca, referência que estamos utilizando neste trabalho, adquirem novos significados de acordo com este contexto. São importantes instrumentos acionados pelos atores sociais nas disputas simbólicas que marcam o presente. Assim, o samba, como prática cultural que

possui uma longa historicidade na sociedade brasileira e, especificamente, carioca, passa por um deslocamento simbólico que o revitaliza e regenera.

Outrossim, neste mundo em que o fluxo de informações e pessoas é constante, intensificando os contatos e embates, a cultura é instrumentalizada para atuar como elemento reivindicatório. É seguindo por este caminho que Bhabha, deixando para um segundo plano sua função epistemológica, compreende a cultura como parte de uma prática enunciativa. Como epistemologia, a cultura se concentraria na função e na intenção, tendendo para uma reflexão de seu referente ou objeto empírico. Como enunciação, por sua vez, a cultura enfatizaria a significação e a institucionalização, tentando reinscrever e recolocar a reivindicação política de prioridade e hierarquia cultural na instituição social da atividade de significação. Especificando o presente enunciativo na articulação da cultura, o autor indiano procura estabelecer um processo pelo qual “outros objetificados possam ser transformados em sujeitos de sua história e de suas experiências”. O presente enunciativo, assim, é um estratagema discursivo liberatório, usado, por exemplo, pelas feministas como estratégia cultural e textual de aquisição de poder (BHABHA, 2007, p. 248 e 249).

Em outras palavras, a cultura é usada como um instrumento, acionada como estratégia discursiva de acordo com a “enunciação das diferenças”, atrelada às demandas de um contexto histórico e a posição dos atores nos embates culturais. É o que observa, por exemplo, Roberto Cardoso de Oliveira, em “Identidade catalã e ideologia étnica”, um interessante artigo escrito para a revista *Mana*, em que apresenta a complexa relação, na Espanha, entre as identidades catalã e castelhana. A primeira, associada às expressões culturais de uma região em constante reivindicação de autonomia, enquanto a segunda, que engloba a capital Madrid, hegemônica na administração do Estado-nacional espanhol. Neste contexto, a língua catalã estabelece uma distinção em relação ao idioma nacional espanhol, o castelhano, de forma que é instrumentalizada na arena política e acionada de acordo com o contexto e as interações (OLIVEIRA, 1995, p. 16) Nos termos de Barth, o idioma catalão é elevado à condição de sinal diacrítico para a região espanhola que reivindica autonomia, sendo acionada pelos indivíduos para estabelecer distinção em relação à hegemonia castelhana, de acordo com sua conveniência.

Tudo isso está de acordo com a visão de Yúdice (2006), que destaca os “usos convenientes da cultura”, que seria, desta forma, não apenas um “campo de disputas”, o

que nos remeteria mais uma vez a Gramsci, mas também um recurso que poderia ser gerenciado. Como o autor ressalta, isso faz parte das políticas culturais nos dias de hoje, podendo assumir as mais diversas formas, como a promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais a serem consumidos no turismo, ou para legitimar diferenças. Nestes vários usos que os atores podem fazer de suas particularidades culturais, acionadas para a satisfação de interesses na arena política, ou, em outras palavras, de acordo com sua conveniência, a “política vence o conteúdo da cultura”. Nas palavras de Yúdice:

O conteúdo da cultura foi perdendo importância com a crescente conveniência da diferença como garantia de legitimidade. Pode-se dizer que as compreensões anteriores cedem lugar à conveniência da cultura. Na nossa era, as “reivindicações” da diferença e a cultura são convenientes à medida que se presume que “dão poder” a uma comunidade (YÚDICE, 2006, p. 454).

Acompanhando a advertência feita por Yúdice, não se trata de denunciar que estas estratégias de “uso conveniente” da cultura promovam a corrupção ou o menosprezo de modelos simbólicos ou estilos de vida. Trata-se de tentar compreender, acrescentamos, como a cultura, independente do seu conteúdo, pode ser evocada como forma de estratégia pelos atores, que, muitas vezes, estão em condições de inferioridade em uma arena de disputas ou num campo de negociações. Estas estratégias, retornando à análise de Yúdice, estão implícitas em qualquer evocação de cultura, assim como nas “invenções de tradição”, no tocante a um objetivo ou propósito. É exatamente por haver um propósito que se torna possível falar da cultura como um recurso. A evocação da cultura está amparada em um cálculo de interesse, um recurso para determinar o valor de uma ação, que pode ser um ato discursivo (Idem, p. 46 e 63).

Quando Yúdice faz sua análise sobre os “usos da cultura”, está trabalhando em suas “fronteiras significatórias – muitas vezes geográficas, mas não necessariamente – em que ocorrem contestações e articulações da vida quotidiana. A “diferença cultural” concentra-se no problema da ambivalência da autoridade: “a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação”. O processo enunciativo da diferença, novamente acompanhando Bhabha, introduz uma ruptura no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema instável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas

exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação e resistência (BHABHA, 2007, p. 64).

Isso não é novo para a antropologia. Terence Turner (1991), estudando os Kayapós, percebe que a cultura se transforma em um objeto político. Se antes a cultura era incorporada na prática, sem qualquer monitoramento reflexivo, este autor percebe que, alguns anos mais tarde, os indígenas passaram a ter uma consciência reflexiva da cultura, como algo que tinha que ser protegido e preservado. Desta forma, a categoria “cultura”, no sentido antropológico, que não existia entre os Kayapós, passa a representar a sobrevivência das particularidades culturais, tomadas como uma forma de resistência frente à sociedade brasileira que está ao seu redor (TURNER, 1991, p. 299).

O que Turner está demonstrando é que, independente do conteúdo, os Kayapós passaram a usar sua cultura como instrumento na arena política, incorporando, inclusive, um sentido que era desconhecido. A cultura, então, torna-se um recurso, gerenciada e usada pelos indígenas como parte da estratégia pelo reconhecimento. O grupo destaca suas particularidades culturais, mas não de forma essencialista. Eles elegem, como diria Barth (2000a), alguns elementos para demarcar sua distinção em relação aos outros, principalmente estabelecendo o contraste com a sociedade brasileira abrangente.

Sobre a instrumentalização da cultura na arena turística, que também é destacada por Yúdice, Grunewald mostra como a partir da década de 1970, com a construção da rodovia BR-101 e o aumento do fluxo turístico para a região de Porto Seguro, os índios Pataxós, que viviam em situação de penúria, passaram, por sugestão do chefe do posto local da FUNAI, a criar peças artesanais para serem vendidas aos novos visitantes (GRÜNEWALD, 2005, p. 129). Segundo o autor:

Em vez de o turismo agir de modo degradante sobre a cultura indígena, age de modo contrário, fazendo os pataxós emergirem de forma diferenciada na região, e proporcionando, mesmo que indiretamente, uma produção indígena recente e instrumental, que visa à construção de traços culturais constituintes da identidade étnica e que os mostram não como índios aculturados ou em aculturação, mas como sujeitos criativos e inventivos que geram sua própria cultura com base em elementos seletivamente acionados a partir de origens diversas (GRÜNEWALD, 2005, p. 133).

Uma vez mais, a cultura é instrumentalizada como parte de uma estratégia, estabelecendo uma distinção capaz de trazer benefícios para o grupo indígena. Foi a partir

deste processo que os pataxós incorporaram o rótulo de “índios do descobrimento”, fazendo emergir o que o senso comum denomina de “resgate cultural”. Muitas destas particularidades culturais “resgatadas”, entretanto, são bem mais recentes do que os visitantes imaginam, pois foram re-elaboradas ou adaptadas a partir de velhas práticas sob o contexto atual, ou seja, são resultados da própria interação estabelecida na arena turística. Inevitavelmente, esta discussão nos remete para as já vistas “tradições inventadas”, consagradas na obra de Ranger e Hobsbawm (2002), que gerariam o que os autores consideram ser um paradoxo nos modernos estados nacionais:

As nações modernas, como toda a sua parafernália, geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja, estar enraizada na mais remota antiguidade, e o oposto do construído, ou seja, ser comunidades humanas “naturais” o bastante para não necessitarem de definições que não a defesa dos próprios interesses. Sejam quais forem as continuidades históricas ou não envolvidas no conceito da “Fracá” e dos “franceses” – que ninguém procuraria negar – estes mesmos conceitos devem incluir um componente construído e “inventado”. E é exatamente porque grande parte dos constituintes subjetivos da “nação” moderna consiste de tais construções, estando associada a símbolos adequados e, em geral, bastante recentes ou a um discurso elaborado a propósito (tal como o da “história nacional”), que o fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar-se a atenção devida à “invenção das tradições” (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 22 e 23).

De fato, o passado de qualquer grupo social é uma fonte inesgotável de elementos capazes de inspirar o presente, sejam eles grupos étnicos na busca de um passado comum presumido e um destino comum, como abordou Barth (2000a), ou um Estado Nacional que, a exemplo do populismo latino-americano, idealiza um passado comum para justificar as ações políticas do presente. Na maioria dos casos, os mitos fundadores da nação, remetendo muitas vezes a um passado distante e anterior à formação do próprio Estado moderno, são evocados para justificar a coesão da sociedade atual e sua singularidade diante das demais nações.

Como exemplo, podemos citar a obra de Friedman, que demonstra que, desde a formação da Grécia como nação moderna, que remonta ao século XIX, temos uma representação que remete à antiga cultura da Grécia clássica. Esta representação, ainda segundo o autor, é mais antiga que a própria nação grega atual, aparecendo primeiro na Europa renascentista, que glorificou a clássica cultura grega como berço da civilização ocidental, responsável pelo surgimento da filosofia, da ciência e da democracia (FRIEDMAN, 1994, p. 119). Também podemos citar Richard Handler, que, para entender

a ideologia nacionalista franco-canadense, afirma que é necessário voltar aos tempos primevos, para a “Nova França” que floresceu em continente americano, que é a origem de um glorioso passado idealizado. É no passado que encontramos a origem da religião católica e da língua francesa, herdadas da pátria mãe européia, mas transformadas pela realidade encontrada no novo mundo, que agem como traços distintivos para esta parcela da população canadense no presente. É nesta época, também, que encontramos a origem das danças folclóricas que caracterizam os francófonos de Quebec. O presente, em contrapartida, é interpretado por uma visão negativa, pela degeneração dos valores autênticos. O passado, desta forma, age diretamente nas ações do presente, constituindo a base do nacionalismo Québécois (HANDLER, 1988).

A apropriação e, inevitavelmente, a re-interpretação da “identidade cultural”, não estão sobre o controle do Estado Nacional, nem são exclusividades dos movimentos nacionalistas. As representações são negociadas na vida diária, de acordo com os interesses dos grupos envolvidos, que enfatizam leituras diferenciadas e ressaltam a interpretação mais conveniente. É o caso, para utilizarmos as tradições afro-brasileiras como exemplo, de alguns movimentos sociais que procuram utilizar a cultura como instrumento político. Em relação ao movimento negro, como mostrou Cunha (2000), alguns grupos defendem a “cultura negra como estratégia de mobilização, politização e conscientização da população” (CUNHA, 2000, p. 333). Mesmo recebendo críticas de grupos que adotam uma postura mais diretamente política, algumas associações recreativas, que têm sua principal atividade em festas e comemorações, instrumentalizam a cultura para mobilizar a parcela da população com o qual se deseja criar um sentimento de coletividade. É assim que a ascensão do samba como “símbolo nacional”, além do significado que se pretende hegemônico, passa a ter outra leitura, incorporando o discurso étnico em um campo de disputas, que, décadas atrás, precisou ser abandonado para representar a totalidade da nação. Em outras palavras, as “tradições” do Estado Nacional, nas quais podemos incluir as representações sobre a “identidade cultural”, são apropriadas e re-interpretadas pelos grupos, étnicos ou não, que atuam no presente, múltiplo e diverso, como instrumento no campo das diferenças culturais e na luta pelo reconhecimento, hegemonia, autoridade ou realização de interesses.

Nas páginas seguintes, vamos demonstrar como o samba carioca está inserido numa realidade cultural marcada por disputas e lutas simbólicas, que caracteriza a modernidade brasileira, assumindo novos significados que são instrumentalizados e gerenciados como um recurso. Vamos mostrar que, no cenário da globalização, a atuação da cultura num campo de lutas e sua utilização como recurso não estão em contradição, pois, como vamos demonstrar mais adiante, enfocando os conflitos no bairro carioca de Oswaldo Cruz, muitas vezes é necessário confirmar a hegemonia diante das demais práticas culturais “concorrentes” para ser gerenciada em benefício dos grupos produtores. Vamos ver também que, mesmo nas subculturas que se proliferam nas sociedades modernas, como o mundo do samba, as disputas pela autoridade fazem com que a “autenticidade” e a “tradição” adquiram novos sentidos, como exporemos a seguir e ao demonstrarmos as tensões naquilo que denominamos “as múltiplas vozes do carnaval carioca”.

3.2 – Tradição e autenticidade

A clássica metáfora do “vaso da vida”, que Ruth Benedict desenvolveu a partir de um provérbio dos índios Digger, foi a forma que a autora encontrou para ilustrar seu conceito de diversidade cultural. Os vários povos receberiam vasos de diferentes formas, que moldariam o líquido da vida – ou a cultura – de uma forma única e singular. O texto de Benedict nos apresenta a angústia de Romão, chefe indígena, que lamenta a “quebra do vaso”, ou seja, a perda de seus valores culturais autênticos⁵⁴:

O nosso vaso quebrou-se. Aquilo que tinha atribuído significado à vida do seu povo, os rituais domésticos de tomarem os alimentos do sistema econômico, a sucessão de cerimônias nas aldeias, o estado de possessos na dança do urso, os padrões do bem e do mal – tudo desaparecera, e com isso a forma e o significado de sua vida (...). Mas no seu espírito havia como que a consciência da perda de qualquer coisa que tinha um valor igual ao da perda da própria vida, talvez com a mesma água, mas a perda era irreparável. Não se tratava de juntar aqui isto, de tirar ali aquilo. A modelação do vaso era fundamental, fosse como fosse era de uma só peça. Fora o seu vaso (BENEDICT, sd, p. 22).

Este tipo de angústia não é exclusividade de Romão. A idéia de uma “identidade cultural” “autêntica”, que é deturpada pelo contato e influência de elementos exógenos,

⁵⁴ Entre as influências que inspiraram Benedict, segundo Kuper, merece destaque os conceitos de “cultura espúria” e “cultura autêntica”, de Sapir (KUPER, 2002, p. 94).

está presente não apenas em teorias acadêmicas, mas também é amplamente difundida pelo senso comum, deixando como legado uma legião de “saudosistas”. É isso que os românticos vão ressaltar em suas jornadas pela busca dos elementos “genuinamente populares”, que guardariam a “inocência” e a “pureza” devastadas pelas forças do capitalismo e, nos dias de hoje, como temos demonstrado, da globalização. O debate sobre a tradição condensa uma grande quantidade de interpretações sobre este tema.

Isso nos remete a alguns importantes pioneiros de nossa disciplina. Um dos principais fundadores da moderna antropologia, Franz Boas afirmava que cada ser humano vê o mundo sob a perspectiva da cultura em que cresceu. Em sua visão, que se tornou referência para os culturalistas americanos, incluindo Ruth Benedict, um fenômeno cultural só é inteligível à luz do passado, de forma que todos nós vivíamos “acorrentados aos grilhões da tradição”, ou, em outra de suas célebres frases, “o olho que vê é o órgão da tradição”⁵⁵.

No entanto, analisar os impactos que os valores tradicionais exercem sobre as ações do presente, em constante mudança, está longe de ser uma particularidade dos antropólogos, muito menos está restritas às antigas sociedades isoladas que são englobadas por uma “cultura mundial”. Preocupado com as transformações impostas pela modernidade na própria sociedade ocidental, a tradição é tema constante na obra de Giddens. Em sua definição, a tradição, uma espécie de “cola que une as ordens sociais pré-modernas”, é uma orientação para o passado, de tal forma que este passado exerce – ou é constituído para exercer – influência sobre o presente. Para o sociólogo britânico, os valores tradicionais também exerceriam influência sobre o que está por vir, pois as práticas estabelecidas são usadas como uma maneira de organizar o tempo futuro (GIDDENS, 1997, p. 80).

Como “práticas estabelecidas que organizam o futuro”, a noção de tradição utilizada por Giddens pode ser aproximada da “cultura prescrita”, que organiza simbolicamente a experiência, defendida por Sahlins (2003). Em “as consequências da modernidade”, a tradição é apresentada por Giddens como um dos principais fatores de confiança nas sociedades pré-modernas. Embora seja uma rotina, a tradição não seria vazia de conteúdo, mas “intrinsecamente significativa”. Mantendo a confiança no passado, no

⁵⁵ Referência ao texto de Celso de Castro, apresentação à coletânea de textos de “antropologia cultural”, de Franz Boas, Jorge Zahar, 2004.

presente e no futuro, ela estaria vinculada a práticas sociais rotinizadas (GIDDENS, 1991, p. 106 e 107).

Desta forma, para Giddens, a tradição seria, além de “grilhões” que prendem o indivíduo ao passado, também, e principalmente, os “olhos” que vêem e interpretam a realidade, ou seja, uma prática estabelecida que, além de organizar o futuro, fornece significado simbólico para as ações dos indivíduos, pois estão gravados em uma memória que não é apenas sua, mas coletiva. É exatamente ao conceito de “memória coletiva”, especialmente de Halbwachs, que Giddens se reporta para fundamentar seu conceito de tradição. Para Halbwachs, as memórias se formam e são renovadas devido aos laços de solidariedade entre indivíduos, que são construídos através de símbolos comuns. Elas se reconstituíram a si próprias e se perpetuam devido à função social de manter os indivíduos coesos. Esta memória social, nos explica o autor, incluiria as memórias individuais, mas não se confundiriam com elas (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Ao analisar os conceitos de tradição, memória e traços do passado, Santos apresenta duas formas distintas de compreender a importância da memória social. A memória como construção social, que tem como principal expoente Halbwachs, e a memória como forma de conhecimento, tal qual é vista por autores como Marcuse, Foucault, Benjamim e outros. Em relação à forma com que Halbwachs conceberia a memória social, Santos percebe dois limites: em primeiro lugar, ela reproduziria a lógica circular de Durkheim, em que o social se explicaria pelo social. Assim, Halbwachs conseguiria compreender a manutenção das memórias coletivas no presente, mas não o porquê dessas serem criadas de formas diferenciadas. O segundo limite é que, ignorando qualquer influência do passado sobre o presente, esta teoria pressupõe uma atividade construtiva e racional nos dias de hoje, ou seja, um processo de formação de identidades em que aspectos pessoais e destoantes do passado são ajustados e rememorados através de convenções sociais coletivas. Halbwachs, assim, perceberia apenas influência do presente sobre o passado (SANTOS, 1993, p. 74 e 76).

Há um notável desencontro entre a exposição de Santos e a forma como Giddens se apropria dos conceitos de tradição e memória social em Halbwachs. Giddens, como vimos, utiliza o conceito de memória social de Halbwachs para formular seu conceito de tradição, que envolve um diálogo constante entre passado, presente e futuro. Santos,

entretanto, acredita que Halbwachs desconsidera qualquer influência do passado sobre o presente. Isto é, olhar para o passado seria sempre uma “via de mão única”, e a memória social não organizaria as experiências atuais, apenas as lembranças. Segundo Santos, os autores que se referiram à memória não simplesmente como representação e reconstrução do passado, mas como forma do conhecimento, seriam mais apropriados para serem tomados como sinônimo de tradição. Neste contexto, a manutenção dos aspectos do passado, mesmo que nós não tenhamos consciência, são expressos através de sentimentos, movimentos, hábitos e atitudes. Vista por este ângulo, a memória não é apenas construída socialmente, mas é também um aspecto fundamental na construção da sociedade (SANTOS, 1993, p.78).

Nesta segunda forma de compreender a importância da memória, Santos inclui a proposta hermeneuta. Compreendendo a ação do passado sobre o presente, os expoentes desta filosofia buscaram entender o papel da tradição para a transmissão e a interpretação de significados compartilhados. Hans-Georg Gadamer, por exemplo, afirmava que a tradição não é uma restauração no sentido de conservação, mas uma reciprocidade constante entre nosso presente e seus objetivos e o passado que também somos, como o trecho abaixo demonstra:

Estamos, como seres finitos, dentro das tradições, quer as conheçamos, quer não, quer estejamos conscientes delas ou cegos o bastante para crermos que começamos de novo – Isso tudo não muda em nada o poder das tradições sobre nós, mas muda algo para a nossa compreensão, se olharmos nos olhos as tradições em que vivemos e as possibilidades que nos concedeu para o futuro, ou se imaginarmos que pudéssemos dar as costas ao futuro para o qual marchamos e programamos-nos. Tradição não quer dizer certamente mera conservação, mas transmissão. A transmissão, porém, não inclui que não se deixa nada imutável e meramente conservado, mas que se aprenda a dizer e captar o velho de novo modo (GADAMER, 1998, p. 74).

Portanto, a tradição seria fundamental para a re-elaboração das práticas culturais, que adquiriam, neste processo, um novo significado. É o que também demonstra Paul Ricoeur, outro expoente da hermenêutica, que percebe na tradição a dupla importância de transmitir e interpretar, de forma que a transmissão pressupõe sempre uma renovação. Este processo, que manteria viva a tradição, seria mediado pelo símbolo, que teria o duplo sentido de “conferir um sentido mediante um sentido já existente” (RICOEUR, 1978, p. 28).

É a este conceito de tradição, que não está preso apenas ao passado, mas organiza e fornece significado para o futuro, que estamos nos reportando neste trabalho, ressaltando a importância para a memória coletiva e o caráter significativo das tradições, destacadas por Giddens. Na antropologia, embora as considerações de Gadamer e Ricoeur também guardem semelhanças com a teoria de Sahlins, é Clifford Geertz quem reivindica sua filiação à tradição hermeneuta, sobretudo por tratar a cultura como um texto que deve ser interpretado a partir de uma descrição densa. A tradição orientaria julgamentos e atitudes, mesmo que não seja um ato intencional, objetivado. As experiências anteriores têm efeito sobre os atos do presente, de forma que toda tentativa de conhecimento deve observar este diálogo com o passado (GEERTZ, 1989).

Ao estudarmos a comunidade da Portela, mostramos que os valores tradicionais são uma forma de identidade comum, porém dinâmica. A história da Portela seria fruto de uma ação coletiva que une os fundadores mortos, que a construíram, a velha guarda, que a transmite, e as novas gerações, que a interpreta e recria (PAVÃO, 2005, p. 41). É assim que estes valores tradicionais permanecem vivos, regenerados, ampliando seus conteúdos a partir do contato com outros valores culturais, ao mesmo tempo preservando e transformando sua essência, interpretando a nova realidade e mantendo sua importância sociocultural para as novas gerações, re-elaborando seus significados subjetivos.

Outrossim, a realidade da comunidade da Portela, inserida em uma grande e complexa região metropolitana, é um exemplo do que encontramos no contexto de nossas modernas sociedades. A tradição, especialmente as gravadas na cultura popular, como vimos no primeiro capítulo, reinterpreta as novas influências culturais, promovendo um processo dialético entre continuidade e mudança. Nas palavras de Hall:

A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da "tradição" não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. (...) As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe (HALL, 2006, p. 243).

Todavia, este processo dialético entre continuidade e mudança pode não ser bem compreendido, pois, em primeiro lugar, a aparente inovação pode esconder a persistência da tradição. De forma inversa, os signos da tradição podem mascarar e tornar imperceptíveis as inovações. É o que Burke define como “paradoxo gêmeos da tradição” (BURKE, 2004, p. 39). Talvez seja por isso que, especialmente no senso comum, a relação entre a “tradição” e a “modernidade”, que está presente em praticamente todos os segmentos da vida quotidiana, seja vista pelo prisma da ruptura, ou seja, como pares dicotômicos. É neste contexto que reencontramos o velho discurso romântico da “autenticidade”.

A obra de Eduardo Granja Coutinho, enfocando os sentidos da tradição e a autenticidade na obra do compositor Paulinho da Viola, aparece como uma referência importante ao demonstrar duas formas como estes aspectos aparecem no pensamento brasileiro. Segundo o autor, Macunaíma, obra clássica de Mario de Andrade, estabeleceria artisticamente uma distinção entre uma tradição viva, articulada entre sujeito e objeto e entre o povo e seu patrimônio histórico cultural, e uma tradição fossilizada, eterna e imutável. Estas duas formas de conceber a tradição, ainda na interpretação de Coutinho, poderiam ser classificadas, respectivamente, como “concepção dialética” e “concepção metafísica” da tradição (COUTINHO, 2002, p. 15).

A concepção metafísica, ou tradicionalismo, seria uma tradição morta, fixa, uma prática conservadora sustentada pela prolongação do passado sobre o presente, colocando “os vivos sob a dominação dos mortos”. A concepção dialética, por sua vez, é uma ação criadora do sujeito sobre as formas do passado, um processo de reconstrução em que a cultura é afetada e redefinida pelos esforços dos sujeitos, e não uma simples reprodução mecânica. Assim, a concepção dialética é um operador política capaz de refazer a história como patrimônio das classes populares. Ao longo de sua obra, Coutinho defende a tese de que a concepção metafísica da tradição seria hegemônica no pensamento brasileiro. Seu procedimento típico seria abstrair a cultura do processo histórico, pensada como algo natural. Na obra de Paulinho da Viola, ao contrário, o tempo passado se faz presente não como algo cristalizado e sem vida, mas em permanente transformação. O sentido de sua “tradição”, segundo o autor, aparece como um projeto consciente de transformação da

realidade, uma práxis criadora, na medida em que explica o presente e, assim como na proposta hermeneuta, permite uma ação sobre o futuro (Idem, p. 15 e 16).

Utilizando como referência esta classificação apresentada por Coutinho, o discurso romântico da “autenticidade” estaria associada à “concepção metafísica” da tradição, hegemônica entre pesquisadores e difundida no senso comum. Guardando afinidades com o discurso religioso, a defesa da “autenticidade” estaria associada a uma ideologia conservadora, pois, sobretudo nos períodos revolucionários, sempre existiriam pessoas que proclamam sua fidelidade às tradições e seu ceticismo em relação à legitimidade e conveniência das transformações (Idem, p. 16 e 17). A “perda da autenticidade”, desta forma, guarda semelhança com os aspectos negativos da “aculturação”, marcante ao longo da trajetória da antropologia. A autenticidade, ou “pureza”, como também é utilizada, estaria em supostos elementos originais, primevos, das quais o abandono seria uma forma de descaracterização. Defender os elementos “autênticos”, em poucas palavras, é sacralizar práticas e símbolos de um passado quase mítico.

Analisando o processo de transformação das escolas de samba, Nei Lopes (2002) compreende que a autenticidade estaria nos ritmos africanos que vieram com os antigos escravos. Traça-se uma linha evolutiva das escolas de samba no seio da própria cultura de origem africana, minimizando, ou ignorando, a influência de outras manifestações culturais. Outra obra emblemática que defendia tese semelhante foi “Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz”, do compositor Antônio Candeia Filho em parceria com o professor de Educação física Isnard Araújo. Os autores também procuram localizar a autenticidade das escolas de samba nas expressões culturais de origem africana comuns às comunidades que as criaram, mas que, a partir da década de 1960, estariam sendo progressivamente excluídas e presenciando a substituição de seus valores estéticos. O samba seria, como o lundu, o jongo, o caxambu, e a capoeira, uma manifestação de origem africana, cujo afastamento significaria a perda da autenticidade:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, o mestre-sala e porta-bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados “carnavalescos”, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituímos os valores autênticos das escolas de samba nós estamos matando a arte popular brasileira, que vai sendo, desta maneira, aviltada e

desmoralizada no seu meio-ambiente, pois escolas de samba têm sua cultura própria com raízes no afro-brasileiro (CANDEIA FILHO e ARAÚJO, 1978, p.70).

A obra de Candeia e Araújo é, segundo os próprios autores, “sem pretensão literária”, servindo basicamente como um documento. Ela apresenta um relato direto de um grupo social que estava, num ritmo cada vez mais intenso, sendo excluído de um ritual que eles mesmos haviam criado décadas antes. De certa forma, quebra-se o “vaso” dos sambistas, e a angústia de Romão, chefe Digger, é revivida por Candeia.

Todavia, há outra forma de interpretar a questão da autenticidade nas escolas de samba, que também remete, de certa forma, às origens da manifestação cultural. Um dos primeiros a focar esta outra forma de conceber as agremiações carnavalescas foi Edson Carneiro. No prefácio para a obra “Ameno Resedá, o rancho que foi escola”, de Jota Efegê⁵⁶, o autor afirma que nunca houve uma forma acabada de escola de samba, que tivesse, a partir de sua natureza autêntica, sido deturpada. Talvez o prefácio não tenha feito muito sucesso na época, mas, anos mais tarde, foi lembrado e tomado como referência por outros autores (CARNEIRO, 1965).

Cavalcanti, seguindo a interpretação de Carneiro, não se opõe às origens culturais afro-brasileiras das escolas de samba, visão defendida pela autora como “historicamente correta”, mas questiona a idéia de “pureza” ou “autenticidade”. Também para a autora, nunca teria havido um tipo de escola de samba pronta, original, que a partir de então foi progressivamente modificada por fatores exógenos. Desde o início, as escolas de samba adotaram elementos de outras manifestações culturais, estabelecendo uma constante interação com outras camadas sociais. Vista como um processo, ou seja, em constante transformação, sua vitalidade estaria na vasta rede de reciprocidade que elas souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorção de elementos e inovações (CAVALCANTI, 1995, p. 24 e 25).

Esta constante interação entre camadas sociais, desde a década de 1930, é, como já vimos, a tese de Vianna (1995) para justificar o trânsito do samba entre as diversas classes e, conseqüentemente, sua aceitação pelas camadas superiores que permitiu a ascensão como um símbolo de nacionalidade. Portanto, o trânsito cultural que perpassava a

⁵⁶ Alcinha pelo qual era conhecido João Ferreira Gomes, jornalista, pesquisador, cronista, musicólogo e escritor.

estrutura social, já naquela época, teria impedido a formação de supostas características originais. Ao longo dos anos, as seguidas transformações das escolas de samba, adaptando-se aos novos contextos, corroborariam a inexistência de um caráter autêntico. É pensando desta forma que Santos percebe que a mudança do contexto social, inevitavelmente, precisa ser acompanhada pela adaptação das escolas de samba à nova realidade. Em sua visão, não existiria um “puro” de antes e um “impuro” de hoje. As escolas de samba não poderiam ser pensadas fora das alianças com a indústria cultural e a política oficial destas alianças (SANTOS, 1999, p.59).

Evidentemente, o debate em torno da “autenticidade” não é exclusivo das escolas de samba, mas extensivo às demais manifestações e festas populares. Em parte, isso é resultado da própria dinâmica contida no conceito de tradição, que pressupõe uma transformação constante pela pressão da conjuntura do presente. Contudo, esta transformação adquire um novo sentido quando vem acompanhada da ampliação das bases sociais da manifestação, que resulta, quase sempre, na influência de valores estéticos de outras classes sociais. O contexto da globalização, assim, ao facilitar e aumentar a velocidade das influências culturais, traz para a agenda o risco de desaparecimento e as tentativas de preservação, como veremos no quarto capítulo.

Para concluir esta análise, destacamos outras duas formas distintas de como a “autenticidade” pode ser concebida em conjunto com as transformações dos valores tradicionais, começando com a visão de Marques (2000) sobre o bumba-meu-boi maranhense. Neste processo, segundo a autora:

O que muda a situação e desequilibra a dinâmica é quando um desses termos (tradição e modernidade) interfere no processo de criação / produção / reprodução do bumba-meu-boi, a ponto de alterar as características que o definem como um gênero, em primeiro lugar; em segundo, como um folguedo específico diante das outras danças da cultura popular brasileira e, em terceiro, como um grupo singular diante dos demais grupos de bumba-meu-boi do Maranhão (MARQUES, 2000).

A transformação, vista desta forma, deveria obedecer a um certo equilíbrio, de maneira que as fronteiras continuem sendo demarcadas. Manter a autenticidade, assim, seria preservar as características diacríticas. A visão de Marques, segundo a própria autora: “procura entender a atualização como uma consequência natural da tradição, para que,

apesar das mudanças, o folgado do bumba-meu-boi possa, no futuro, ainda ser reconhecida como parte da memória presente” (MARQUES, 2000).

Contudo, as diversas fronteiras que a autenticidade deveria preservar para o folgado do bumba-meu-boi maranhense, inevitavelmente, são atravessadas pelos fluxos culturais da globalização, que, como temos visto, se misturam e interferem no equilíbrio entre a tradição e a modernidade, alterando os significados e o simbolismo para a sociedade. Isso nos leva para a segunda abordagem, a já vista concepção de Grünewald, que, utilizando o conceito de “tradição inventada”, no melhor estilo de Hobsbawn e Ranger, mostra como a afluência de turistas para a região de Porto Seguro fez com que muitas das antigas tradições dos índios Pataxós, algumas já esquecidas, fossem “resgatadas” para serem “vendidas” na arena turística. Foi a partir da década de 1960, quando foram chamados para fazer uma “representação de sua cultura”, que os Pataxós começaram a se “autopromoverem” como “índios do descobrimento”, reincorporando muitos elementos abandonados. Embora constitua uma representação artificialmente preparada para atender aos interesses dos visitantes, Grünewald afirma que as tradições inventadas pelos indígenas do sul da Bahia são também autênticas, pois são criadas por eles e fazem parte de sua cultura (GRÜNEWALD, 2005, p. 139).

Por este ponto de vista, tudo que é re-elaborado pelo grupo social é autêntico, pois possui representatividade sócio-cultural, independente de ter ou não continuidade no tempo. Assim, a autenticidade estaria na re-elaboração coletiva do significado simbólico que, a despeito da descontinuidade histórica, não deixa de ser uma ação do grupo produtor. Nesta concepção de Grünewald, os fluxos culturais da vida urbana moderna, ao serem incorporados pela tradição pré-existente, não impossibilitam a existência de práticas culturais autênticas, embora sua definição dificilmente alcance um patamar consensual.

Destacamos, sobre este aspecto, a visão de Coutinho (2002) sobre a autenticidade em seu modelo de “concepção dialética da tradição”. Segundo este autor, a autenticidade não diria respeito à relação entre objeto e modelo ideal, mas à adequação entre forma histórica e conteúdo histórico. Compreendido desta forma, o autêntico também não seria o puro, o original, mas aquilo que, por articular organicamente sujeito e objeto, possui, assim como na visão de Grünewald, representatividade sócio-cultural (COUTINHO, 2002, p. 23).

É desta forma que podemos pensar a “autenticidade” numa realidade em transformação constante, como o contexto da globalização impõe sobre as sociedades contemporâneas. Assim como Barth percebe em relação aos grupos étnicos, as fronteiras são atravessadas por pessoas e pelas influências culturais, mas, ao contrário de desaparecerem, é este caráter híbrido que faz as manifestações culturais urbanas se revitalizarem na melhor concepção da cultura popular que se recria nas ruas e praças. O “autêntico”, assim, não é o estático e o imutável, mas o que se transforma e mantém sua representatividade sócio-cultural para o grupo que o concebeu e, de uma forma geral, para a sociedade que o elevou à condição de emblema constitutivo de sua identidade.

Por ter representatividade sócio-cultural, os significados simbólicos das manifestações culturais se transformam junto à sociedade, mas continuam desempenhando papel importante no interior do grupo social. Nos embates culturais do mundo moderno, são instrumentos que conferem aos seus produtores legitimidade e autoridade, da mesma forma que podem ser usadas como um recurso. Reivindicar a tradição e a autenticidade, desta maneira, apesar de um anacrônico discurso romântico que defende a pureza e a originalidade, passa a ter um sentido no contexto presente, pois está associado às disputas que ocorrem no campo cultural. Defender os valores autênticos, em poucas palavras, é acionar um instrumento simbólico reconhecido e capaz de comunicar vantagens ou privilégios.

É neste sentido que vemos a tradição ser usada como estratégia discursiva. Estarem associados aos elementos constituintes da identidade brasileira, mesmo que este reconhecimento, como não poderia ser diferente, seja fruto de um contexto histórico específico, e não uma natureza essencializada, confere aos sambistas vantagens em relação aos demais movimentos culturais que afloram na cena urbana carioca. Visto por este ângulo, pouco importa o conteúdo da tradição, mas sua utilização como prática discursiva, pois sua função como retórica confere algumas prerrogativas nos embates culturais, rivalizando com outros argumentos acionados em busca da hegemonia. O resultado pode ser, como veremos nas próximas páginas, a “retórica da tradição” ser usada na diversidade que caracteriza o mundo do samba e os próprios redutos dos antigos sambistas.

3.3 – As múltiplas vozes do carnaval carioca

Rio de Janeiro, carnaval de 2005, madrugada do segundo dia de desfiles no sambódromo. O tempo permitido para a apresentação da Portela se aproximava do fim⁵⁷, mas grande parte dos componentes⁵⁸, apertando o passo, ainda estava na área de concentração⁵⁹, na Avenida Presidente Vargas. Os turistas⁶⁰ fantasiados, sem conhecimento ou comprometimento com o ritual, continuavam sorrindo despreocupados, buscando o foco das câmeras de televisão. Os portelenses que fazem o dia-a-dia da escola, entretanto, já apresentavam semblantes fechados. Aos poucos, a alegria cedia lugar à aflição. Parecia que brincar o carnaval havia deixado de ser o objetivo daquelas pessoas que, carregando costumes pesados, aceleravam seus movimentos. Os diretores, responsáveis pela organização do cortejo, com as feições faciais visivelmente alteradas, gritavam e gesticulavam com incontido nervosismo. Já não cantavam mais o samba.

Como uma multidão apressada, o que antes era uma escola de samba brincando carnaval se transforma numa massa humana que, sem curtir o que deveria ser momentos de felicidade carnavalesca, objetivava apenas chegar ao fim, cruzar a linha final. Não obedeciam mais à cadência da bateria, mas aos ritmos de seus próprios passos, que progressivamente se intensificaram até, finalmente, cruzar a fronteira entre o caminhar e o correr. A ordem e a harmonia de canto e dança desaparecem, fazendo com que a invejável capacidade de organizar milhares de pessoas, misterioso privilégio de uma escola de samba, se desmanchasse nas necessidades impostas pelo tempo. Já não formavam mais uma coletividade. Eram indivíduos desordenados que, mesmo que alguns ainda permanecessem lado a lado, seguiam em debandada rumo à dispersão⁶¹.

Faltavam nove minutos quando os primeiros senhores da velha guarda despontaram na entrada da Avenida Marques de Sapucaí. Parte do grupo, desfilando a pé,

⁵⁷ O tempo limite para a apresentação de uma escola de samba é definido pelo regulamento anual. Em 2005, assim como nos últimos anos, este tempo tem sido de oitenta minutos.

⁵⁸ Nas escolas de samba, o termo “componente” designa uma categoria inclusiva, remetendo àquele que “está dentro”, participando, “lutando” pelo sucesso de sua escola. Ver Leopoldi (1978).

⁵⁹ Área em que a escola de samba faz os últimos preparativos para iniciar o desfile. Conforme os componentes evoluem pela avenida, progressivamente vai deixando, no caso do Rio de Janeiro, a Avenida Presidente Vargas e, tomando a pista de desfiles, seguindo em direção à Praça da Apoteose.

⁶⁰ A categoria “turista”, neste caso, é utilizada para classificar os indivíduos que desconhecem os aspectos rituais dos desfiles carnavalescos e os valores do mundo do samba (Pavão 2005).

⁶¹ Área em que a escola de samba termina seu desfile, sob os arcos da Praça da Apoteose.

havia chegado primeiro e encontrado o portão de acesso à pista fechado. A outra parte, em sua maioria formada por integrantes da famosa velha guarda show⁶², cientes de que havia algo errado, chegava conduzida por um carro alegórico com dificuldade de se movimentar. Foram obrigados a permanecerem parados apesar do relógio, implacável como em qualquer situações de nossas vidas, seguir inexoravelmente seu rumo. Poucos perceberam, entretanto, o que de fato estava acontecendo. Apenas quando o som dos primeiros setores do “sambódromo” é interrompido⁶³ notaram que, mesmo tão próximos, ouvindo os gritos das primeiras arquibancadas, não iriam desfilar. Pouco tempo depois, na extremidade oposta da pista de desfiles, os últimos apressados componentes ultrapassaram a linha final e a agonia chegava ao fim. A escola desfilara dentro do tempo permitido.

No entanto, parte da agremiação, incluindo referências simbólicas importantes, como uma grande águia, símbolo máximo da escola, a ala dos compositores e, principalmente, sua elegante galeria da velha guarda, manteriam ainda por muito tempo a Portela sob o foco das câmeras. Cercados por jornalistas, o que deveria ser momentos de glória na vida daqueles senhores havia se transformado em uma grande tragédia. Protestos, brigas e a busca por culpados se estenderiam por mais de uma hora, até que, sob aplausos, os veteranos portelenses puderam, finalmente, atravessar a pista de desfile, mesmo que sem contar pontos.

Lágrimas de tristeza não combinam com a folia carnavalesca, mas o contraste entre estes dois sentimentos provoca, pelo menos, a reflexão. No dia seguinte, o incidente é o destaque principal da cobertura dos jornais. Uma leitura parece comum a todos, virando tema de intensa discussão na imprensa e entre os próprios sambistas: no carnaval de hoje, os aspectos tradicionais nada valem diante da comercialização do espetáculo. Na verdade, o incidente apenas atualizava um intenso debate que envolve sambistas, imprensa, dirigentes e outros segmentos da sociedade sobre os rumos do carnaval, representado, sobretudo, pela eterna tensão entre “tradição” e “modernidade”. A imagem dos veteranos portelenses, diante de um portão fechado, assim, torna-se a representação visual de todo um processo de

⁶² A velha guarda da Portela, formada por componentes que tenham uma história dentro da agremiação, é dividida em dois grupos: a “galeria da velha guarda”, que tem uma organização de certa forma autônoma ao resto da escola, e a “velha guarda show”, formada por indivíduos que compõem um conjunto musical criado por iniciativa de Paulinho da Viola no início da década de 1970. Ver Pavão (2005).

⁶³ Quando o final da agremiação desfilante deixa a concentração e ultrapassa a metade da pista, a empresa que administra o som do sambódromo mantém o sistema funcionando apenas na parte final da pista, permitindo que a escola seguinte inicie sua preparação.

transformação, símbolo de um conflito que, longe de ser apenas um incidente isolado, ou mesmo um equívoco na execução de um ritual complexo como um desfile carnavalesco, se estende por décadas.

Em defesa da tradição, o sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz, liderança reconhecida entre os sambistas da nova geração, sobretudo pela preocupação sempre demonstrada na valorização da velha guarda, afirmou na ocasião que era o momento ideal para se fazer um enredo que discutisse esta relação entre a “tradição” e a “modernidade” no carnaval. Segundo o sambista: “é a chance de mandar nosso recado e mostrar que nada é mais importante que a comunidade e a história da escola”⁶⁴.

A visão de muitos portelenses parece corroborar a declaração do sambista. O discurso de que “era preferível ser rebaixado⁶⁵ a desfilar sem a velha guarda”, mesmo que fosse apenas retórica, tornou-se comum nas declarações para a imprensa ou mesmo nas conversas informais dos portelenses. O depoimento de muitos deles nos mostra que, além do sofrimento dos veteranos, os sambistas comuns, anônimos em sua maioria, amarguraram a dor de ver alguns dos principais símbolos de sua escola naquela situação, como demonstra este depoimento de Rogério Rodrigues, componente atuante na preservação da história e da memória da escola:

Saí (da Sapucaí) em direção à Frei Caneca, sozinho, e fui direto a um bar, onde havia uma tv. Então, eu vi: a Velha Guarda não desfilara! As imagens daqueles senhores e senhoras indignados, chorando, o público nas arquibancadas revoltado, todas as pessoas aglomeradas ali, não acreditando e tentando me confortar. Não agüentei e caí num choro compulsivo que foi seguido de muita revolta. Falei todos os palavrões que conhecia (...) Não se pode brincar com os símbolos da Portela. Ela tinha que entrar inteira, porque existe algo na Portela que está acima de um resultado, dos quesitos: a dignidade portelense⁶⁶.

Nas palavras acima, o retrato da dor e do sofrimento do portelense comum, do componente que vestiu sua fantasia e, sambando e cantando, acabara de defender sua escola na avenida. Apesar de notar que problemas haviam acontecido, apenas no final, ao deixar a dispersão e encontrar um aparelho de televisão ligado, percebeu a real dimensão do incidente, caindo no choro compulsivo, assim como muitos dos senhores da velha

⁶⁴ Jornal O DIA, edição de 11 de fevereiro de 2005, página 04.

⁶⁵ Segundo o regulamento do carnaval de 2005, apenas a última colocada entre as quatorze escolas de samba do Grupo Especial seria automaticamente rebaixada para o Grupo de Acesso A. A Portela, mesmo com todos os problemas, ficou na 13ª colocação, se mantendo na elite do carnaval carioca.

⁶⁶ Depoimento dado para o pesquisador.

guarda faziam ainda na entrada da Marquês de Sapucaí, diante do portão fechado. Para ele, acima das motivações que fizeram tal atitude ser tomada, estaria a “dignidade portelense”, ou seja, o respeito por suas tradições e por aqueles que a construíram, que deveria estar em primeiro lugar. Assim, da mesma forma que na visão de Marquinhos de Oswaldo Cruz, o incidente indicava a necessidade de que alguma medida fosse tomada para se preservar a tradição e a “dignidade” das pessoas que construíram a festa, mas que, no carnaval de hoje, estavam ficando em segundo plano e, em alguns casos extremos, como este, sendo excluídos para não atrapalharem.

No entanto, a leitura dos organizadores foi bem diferente do lamento pela posição secundária ocupada pela tradição nos dias de hoje. Pelo contrário, as respostas que vieram ao longo da preparação do carnaval seguinte transmitiam a mensagem de que era preciso profissionalizar ainda mais os desfiles, evitando erros que novamente comprometessem o valor comercial do produto. O incidente provocou um grande atraso na apresentação das escolas que vieram na seqüência. A Rede Globo, emissora que transmite o evento, embora tenha registrado justamente durante o problema seus maiores índices de audiência, teve sua grade de programação comprometida, com a apresentação das últimas agremiações invadindo o horário de seus programas ordinários, sustentados por importantes patrocinadores.

Para a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), entidade que administra os desfile das principais escolas de samba do Rio de Janeiro, e que desde 1985 vem tentando organizar as apresentações e evitar atrasos, enquadrando o carnaval carioca em um rigoroso planejamento, o problema na seqüência de apresentações remetia diretamente ao passado, quando os desfiles carnavalescos não tinham hora para terminar. Antes, quando deixavam os guetos e despontavam para a sociedade carioca, as escolas de samba ficavam horas desfilando. A partir da década de 1970, para evitar atrasos, todas passaram a ser obrigadas a obedecer a um tempo regulamentar de apresentação. Mesmo assim, devido ao longo tempo entre o encerramento de uma escola e o início da outra, algumas noites de desfiles que terminavam após às 16 horas do dia seguinte, numa maratona de quase 24 horas de samba. No primeiro ano de existência da entidade, vários problemas fizeram uma das noites de apresentação terminar quase às 13 horas do dia seguinte, arrastando consigo a programação televisiva. A organização dos desfiles, com

hora para começar e terminar, de forma que a imprensa possa transmitir o produto sem comprometer sua programação ordinária, sem cansar excessivamente os turistas que assistem ao espetáculo, é parte fundamental no processo de comercialização das escolas de samba, responsável direto pelo aumento considerável da receita obtida. Neste “carnaval comercial”, torna-se inadmissível um desfile terminar após às 09 da manhã, quase duas horas depois do horário previsto.

Assim, a imagem dos veteranos portelenses diante do portão fechado tem uma outra leitura. Ela representa o risco de voltar ao passado, de retornar à época da “desorganização”, da “bagunça”, da falta de planejamento e comprometimento com o horário. O risco, acima de tudo, de afugentar patrocinadores e parceiros, cujos investimentos estão atrelados à rigorosa organização que a entidade promoveu nos últimos anos. A medida imediatamente tomada, ao longo da preparação para o carnaval seguinte, foi a redução do número de escolas, seis em cada noite de apresentação, ao invés de sete como tradicionalmente acontecia, revelando a intenção de que novos incidentes, que fazem parte dos imponderáveis do ritual carnavalesco, apesar de todo planejamento, não comprometessem o rigoroso horário e, sobretudo, não invadissem a grade de programação da “emissora parceira”, fazendo o desfile terminar aos primeiros raios do amanhecer.

Temos, assim, duas interpretações distintas para o mesmo incidente, revelando diferentes visões sobre os rumos do carnaval, de sua importância para a sociedade carioca e dos interesses divergentes envolvidos em sua organização, representando mais uma atualização na tensão entre “tradição” e “modernidade”. Se fossemos realizar uma regressão, teríamos que voltar ao próprio surgimento do samba e a sua incorporação como “símbolo de nacionalidade”. Porém, a crescente comercialização do espetáculo, resultando, recentemente, na conseqüente transformação das escolas de samba em um produto rentável para a indústria do entretenimento, trouxe uma nova direção para a discussão.

Na década de 1960, período que, segundo a maioria dos autores, o processo de comercialização das escolas de samba ganha impulso em medidas como o início da cobrança de ingressos, por exemplo, a tensão “tradição” x “modernidade” expressava os conflitos de uma manifestação cultural que percebia a entrada de grupos sociais economicamente mais elevados, que traziam visões de mundo e padrões culturais diferentes. A conseqüência deste processo, como já vimos, foi a significativa mudança nos

padrões estéticos das escolas de samba, que se transformaram esquivando-se constantemente das pressões e contrapressões que emanavam de pontos de vistas divergentes sobre o presente e o futuro. A “autenticidade”, na forma que Coutinho define como “concepção metafísica” da tradição, aparece no epicentro das principais desavenças, como um aspecto “sagrado” que estaria sendo profanado.

Contudo, no choque entre as diferentes visões sobre os rumos do carnaval, visto acima, a defesa da “autenticidade”, que geralmente se manifesta pelos usos da tradição como retórica, é parte de uma luta simbólica que rege as relações entre os sambistas e os dirigentes do carnaval. Pensar esta relação a partir do conceito de campo, de Bourdieu (2003), talvez facilite a compreensão de um conflito que, embora permaneça latente na maior parte de tempo, cinde o mundo do samba em visões de mundo diferenciadas. Por campo de poder o pensador francês entende:

As relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um quantum suficiente de força social – ou de capital – de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder, entre as quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder (penso, por exemplo, nos confrontos entre “artistas” e “burgueses”, no século XIX) (BOURDIEU, 2003, p. 28 e 29).

Em nosso caso, o exemplo dos “burgueses” e “artistas” se transforma na relação entre “dirigentes do carnaval” e “sambistas”, que, de certa forma, também reproduz a relação entre os burgueses financiadores e os artistas financiados, como no exemplo citado por Bourdieu, considerando que os dirigentes são os mecenas do espetáculo. Fazendo um breve histórico sobre a formação destas lideranças carnavalescas, Santos mostra que o já visto pacto clientelista entre os políticos populistas e as escolas de samba teria sido desfeito na década de 1960, período em que as agremiações carnavalescas cariocas experimentam grande crescimento, passando a receber gente de todas as classes sociais, pois o Estado não teria mais condições de financiá-las. Diante deste quadro, ou seja, da ausência do poder público e da crescente necessidade de novos recursos para as escolas de samba, os bicheiros, que já exerciam o domínio sobre os pontos de apostas na localidade, encontrariam campo fértil para se consolidarem como liderança nas agremiações carnavalescas. Coube aos bicheiros, na visão de Santos, além de organizar e financiar o desfile, substituírem os políticos clientelistas na busca, junto ao poder público, de diversas

obras sociais para as comunidades. Investimentos, organização e modernização, em suma, teriam sido a receita para o sucesso dos bicheiros (SANTOS, 1998, p. 133 e 134).

As transformações nos postos de liderança nas agremiações carnavalescas, neste período, foram abordadas por vários autores. Leopoldi, para nos atermos a apenas um exemplo, destacava que, na década de 1970, os presidentes das agremiações tinham como principal atributo despertar o respeito e a obediência, de forma que sua autoridade se estendia para além do que os estatutos das escolas de samba determinavam. Neste momento de tomada de controle das escolas de samba pelos bicheiros, o papel de vice-presidente, geralmente ocupado por indivíduos que se destacavam pelo profundo conhecimento dos problemas do samba, tornava-se fundamental para complementar as novas lideranças, na maioria das vezes alheias ao mundo do samba (LEOPOLDI, 1978, p. 78 e 80). Assim, neste primeiro momento, a figura do vice-presidente fazia a mediação entre o novo líder e a comunidade das agremiações, facilitando a assimilação das novas lideranças, que apenas iniciavam um longo e duradouro domínio.

Na maioria dos casos, este domínio sobre as escolas de samba foi apenas a extensão do controle já exercido sobre um território delimitado, no qual o bicheiro possuía o monopólio das bancas de apostas. Como demonstrou Cavalcanti, à medida que esta área de atuação dos banqueiros do jogo do bicho foi sendo demarcada pela cidade, iniciava-se a estreita relação entre o líder de cada território e as agremiações nele sediadas. Com o enriquecimento do bicheiro, a confiança, fundamental em sua atividade, teria se transformado em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca da lealdade da população. Assim, segundo a autora, a expansão do jogo do bicho na cidade teria preenchido o vazio deixado pelo poder público (CAVALCANTI, 1999, p. 59).

Em nossa visão, a relação entre o jogo do bicho e os políticos clientelistas é um pouco mais complexa. Como nos mostra Diniz, ao longo da década de 1970, concomitantemente com a consolidação dos contraventores no domínio das agremiações carnavalescas, os políticos, especialmente os de tradição Chaguista, não apenas mantinham relações próximas com as escolas localizadas em seu “reduto eleitoral”, como desenvolviam um complexo triângulo envolvendo as instituições políticas fluminenses, o jogo do bicho e as escolas de samba, constituindo um traço típico de nossas relações políticas: “A articulação entre políticos, escola de samba e jogo do bicho seria, como é

sabido, um traço típico tanto da política carioca quanto da fluminense, embora não se conheçam com precisão os mecanismos que mantêm esta rede em funcionamento” (DINIZ, 1982, p. 136).

De fato, esta relação entre os políticos clientelistas, o jogo do bicho e as escolas de samba parece, desde a década de 1970, ter gerado um tipo de aliança com regras bastante peculiares, articulando aspectos legais e ilegais sob as brechas da legislação e no odor exalado pela impunidade. Entretanto, apesar das relações estreitas com estes políticos locais, os canais de negociação com o poder público só foram estabelecidos, efetivamente, quando os bicheiros criaram a entidade representativa das escolas de samba, a Liga Independente das escolas de samba (LIESA), que progressivamente assume as funções até então exercidas pela Riotur, empresa pública de turismo do município do Rio de Janeiro, na organização do espetáculo. A criação desta entidade, de certa forma, é um desdobramento de outro acordo firmado poucos anos antes, estabelecendo regras para a convivência pacífica entre os banqueiros. Como nos conta Soares, até o início da década de 1980, as disputas entre os responsáveis pela organização do jogo do bicho na cidade do Rio de Janeiro muitas vezes terminavam em mortes. Nesta época, os grandes contraventores teriam criado uma cúpula que, tendo como presidente Castor de Andrade, repartia a cidade entre os oitos principais “bicheiros” em atividade: Valdomiro Pães Garcia, Ailton Guimarães Jorge, Anis Abraão Davi, Carlinhos Maracanã, Rafael Palermo, Antônio Petrus (Turcão) e Haroldo Nunes Rodrigues, além do próprio Castor (SOARES, 1993, p. 124).

Não por acaso, a LIESA teve como primeiro presidente Castor de Andrade, também líder da cúpula originária do acordo de pacificação entre os banqueiros do jogo do bicho. A nova entidade fez com que, de forma mais explícita, o poder público e a contravenção dessem as mãos em favor dos investimentos turísticos que migravam de forma cada vez mais intensa para o carnaval. Agora eles não eram apenas contraventores ilegais, mas respeitados empresários que organizavam o maior espetáculo da cidade. Em outras palavras, são vozes fundamentais para um setor importante da economia municipal, reconhecidamente contribuindo para a organização e para o aumento dos investimentos e do número de visitantes. Efetivamente, ao estenderem seus domínios sobre as agremiações e suas localidades para a organização de um espetáculo relevante cultural e

economicamente para a cidade, o capital simbólico dos bicheiros aumenta. Ao longo das últimas duas décadas, à medida que a modernização implantada se mostrava eficiente, aumentava também o poder de barganha junto ao poder público e alguns segmentos formais da economia.

Como consequência, o aumento nas receitas financeiras destinadas à preparação do carnaval carioca, promovido pela cúpula do jogo do bicho no controle da entidade, se coaduna com o aumento do fluxo financeiro das escolas sob o controle dos patronos. Com uma administração especializada em carnaval, o discurso modernizador dos bicheiros também orientou as ações da LIESA. Entretanto, como apontou Cavalcanti, é preciso distinguir as diferentes dimensões desta modernização e perceber suas ambigüidades: a relativa autonomia que as escolas de samba conseguiram após a fundação da nova entidade foi, na prática, obtida pelos próprios patronos para seus benefícios indiretos, pois todo este movimento reforçaria o controle da rede do jogo do bicho sobre seu território (CAVALCANTI, 2006, p. 51). Os patronos bicheiros, desta forma, cujo poder fora construído na informalidade da contravenção, sob a eficiência da confiança recíproca, estabeleceram estreito diálogo com os setores formais da economia da cidade, especialmente o poder público, a grande mídia e os representantes da indústria turística. Assim como os coronéis, de acordo com a visão de Vilaça e Albuquerque (2003), eles passaram a exercer o poder de forma arbitrária e, ao mesmo tempo, estabelecendo aliança com vários segmentos da sociedade, gerando um trânsito cultural que poderia minar a própria base da sua autoridade.

São estes “coronéis da folia” que comandam, com toda a sua ambigüidade, o processo de modernização das escolas de samba, conseguindo cifras cada vez mais volumosas para o evento. Na década atual, prefeituras e governos estaduais de todas as regiões brasileiras patrocinaram as escolas de samba para divulgar os feitos de suas administrações e os pontos turísticos de suas cidades. Também várias empresas nacionais, multinacionais e estatais investiram recentemente no espetáculo das escolas de samba, das quais podemos destacar Tam, Varig, Vale, Nestlé, PDVSA, Petrobras e Eletrobrás. Vários ministérios do governo federal patrocinaram desfiles para divulgar o turismo, o esporte e as exportações, por exemplo, além da Organização das Nações Unidas. Todas estas empresas,

diretas ou indiretamente, usando subterfúgio ou jogo de palavras nas obras musicais, foram decantadas pelas escolas de samba em desfile.

Este “comércio de enredos” para grandes empresas fez surgir, inclusive, a profissão dos “captadores de recurso”, isto é, mediadores que negociam com as partes envolvidas e ficam com parte do montante que cabe à agremiação. Para muitos críticos, está é uma das principais singularidades da “gestão empresarial” que os “coronéis da folia” se orgulham de ter implantado nas escolas de samba. Ao contrário de outras formas de patrocínio cultural, em que as empresas associam suas marcas a um evento, nas escolas de samba as empresas são elas mesmas transformadas no tema do espetáculo. Seria como se, guardada as devidas proporções, uma marca de refrigerantes resolvesse investir em uma peça de teatro e exigisse que o tema apresentado fosse sua própria história. Na prática, a gestão dos “coronéis da folia” não segue a lógica do patrocínio comum em outras produções da indústria cultural, adaptando a velha lógica do “pagou, mandou” para o “pagou, virou tema”. Na visão de muitos, isso compromete não apenas o espetáculo, pois os temas apresentados se tornam desinteressantes e distantes da realidade do público, mas também a própria função cultural das escolas de samba.

Esta forma de patrocínio que as escolas adotam hoje, em pleno século XXI, se assemelha ao que era comum nos primórdios do rádio e da televisão, quando cabia ao anunciante estabelecer seu tipo de programação, principalmente quando se tratava de realizações mais sofisticadas, que requeriam uma soma maior de investimentos (ORTIZ, 2001, p. 60). De qualquer forma, estes enredos patrocinados, além de outros patrocínios secundários conseguidos para as quadras de ensaio, somam-se à verba obtida das emissoras de televisão, com a vendas de ingressos, arrecadação com os ensaios, shows e quadro social. Tudo isso faz o orçamento de uma escola de samba, muitas vezes, ultrapassar a casa dos seis milhões de reais, dinheiro aplicado na compra de materiais, logística de transporte para componentes e alegorias para o desfile ou eventos pré-carnavalescos, pagamento de funcionários que exercem funções especializadas, profissionais capacitados, realizar a manutenção das suas instalações e, quase sempre, investir na confecção de fantasias gratuitas para suas “comunidades”.

Excetuando o trabalho de criação de alegorias e fantasias realizado no “barracão”, que será visto mais adiante, o profissionalismo possui alcance bastante limitado, restrito a

algumas posições importantes para o espetáculo e em número reduzido. A grande maioria das pessoas que participam de uma escola de samba e trabalham para a realização do espetáculo, desafiando a lógica comercial, permanecem sendo voluntárias, como os diretores e os quase trezentos componentes da bateria. Isso nos leva ao outro lado da questão, ou seja, a forma como os sambistas encaram estas transformações.

Autores como Cavalcanti se esforçaram para demonstrar que não existe contradição entre a comercialização e a cultura popular, mostrando que isso não significa a ruptura com a tradição (CAVALCANTI, 1995, p. 17). Estamos plenamente de acordo, como demonstrando ao apresentar a visão de autores como Canclini (1983) sobre a comercialização do artesanato popular mexicano, ou, em relação às próprias escolas de samba, endossar a noção de que elas são entidades em constante transformação ao longo dos anos. Entretanto, como já tivemos a oportunidade de demonstrar, a questão não está em haver ou não transformação nas escolas de samba, mas sim quais conseqüências esta transformação trará consigo, de que forma ela ocorrerá e quais conseqüências acarretarão (PAVÃO, 2005, p.60).

Juntamente com fatores exógenos ao mundo do samba, como o surgimento de novos ritmos musicais mais atrativos aos jovens, o encarecimento do espetáculo afastou muitos antigos sambistas, ou familiares destes, do universo das escolas de samba. Visto desta forma, é possível compreender que estas transformações não existem apenas nas concepções teóricas sobre a manutenção ou perda dos traços do passado, ou na conclusão de que não existem expressões culturais puras, mas causam impacto na vida de muitos indivíduos, sejam em suas vidas diárias ou na percepção subjetiva de suas identidades. Na teoria antropológica, os sambistas, e de certa forma as classes populares de uma forma geral, aparecem normalmente como uma massa homogênea passiva, que se movimenta acompanhando a vontade das elites ou as transformações inevitáveis de suas expressões culturais, “bestializados”, como diria José Murilo de Carvalho⁶⁷.

Estamos diante da versão moderna do “bom sambista”, que, desde a década de 1930, é geralmente ignorado como sujeito de sua própria história, entregue, para o bem ou para o mal, aos objetivos de terceiros. As transformações, ao mesmo tempo, podem ser compreendidas como uma vantagem nas disputas cíclicas das escolas de samba, por

⁶⁷ CARVALHO, 1987.

exemplo, ao aumentar o fluxo de dinheiro e a qualidade das fantasias e alegorias, motivando os defensores. Entretanto, podem ser vistas também como um processo que culminou com grande parte dos sambistas alijados, excluídos e impedidos de participar em função do encarecimento do espetáculo e pela substituição das lideranças tradicionais, construídas com base em valores como amizade e parentesco. São exatamente estas duas formas de compreender as transformações que entram em choque quando os veteranos portelenses, na entrada da Avenida Marquês de Sapucaí, encontram o portão fechado.

Outrossim, no contexto da década de 1970, o já citado compositor Candeia expõe sua visão sobre o processo de transformação que estava em curso, ao declarar para o jornal *Correio Braziliense*: “É necessário que fique registrado que nós não somos contra a evolução, nem contra as posições de atualização em todos os sentidos. Porque tudo evolui mas tem de haver uma evolução equilibrada”. Diante dos agentes que promoviam a mudança direta na manifestação cultural e na vida de muitos sambistas, em suma, o discurso da “autenticidade” é “instrumentalizado” e utilizado como argumento nesta luta simbólica, e não simplesmente um “saudosismo romântico” diante de transformações estéticas inevitáveis. Pela “retórica da tradição”, se reivindica uma hierarquia e, conseqüentemente, a primazia dos sambistas, muitos deles alijados pelas transformações. Usando como referência o conceito de “campo”, de Bourdieu (2003), podemos afirmar que a valorização dos aspectos tradicionais, transportado para os discursos, confere autoridade neste campo em constante tensão, de forma que os sambistas possam atuar como sujeito das transformações, permitindo o que Candeia define como uma “evolução equilibrada”.

Assim, reivindicar sua filiação como defensores da tradição é uma estratégia empregada para levarem vantagem na luta simbólica pelo monopólio da verdade, ou, nas palavras de Bourdieu, pela “capacidade reconhecida de dizer a verdade a respeito do que está em jogo no debate” (BOURDIEU, 2003 p. 54 e 55). O mundo do samba constituiu um campo hierarquizado, em que cada uma de suas múltiplas vozes possui interesses envolvidos: a quem interessa, por exemplo, o patrocínio de grandes multinacionais e estatais ao espetáculo? Ou a venda de enredos? A necessidade de recursos, certamente, é um argumento constantemente utilizado para justificar as decisões de alguns dirigentes. De forma análoga, a importância da tradição, independente de seu conteúdo, é um instrumento para reivindicar autoridade. Em outras palavras, se a necessidade de viabilizar

economicamente o espetáculo é um argumento constantemente utilizado pelos dirigentes, irrefutável diante das necessidades da indústria turística e dos interesses comerciais, a necessidade de se manter a tradição e respeitar os criadores da festa é um argumento igualmente importante, de grande apelo junto a setores significativos da sociedade, incluindo formadores de opinião capazes de fazer a opinião pública tender para o lado dos sambistas, como o incidente com a velha guarda da Portela evidenciou. É a tradição usada como retórica, um trunfo na luta simbólica, uma estratégia discursiva a ser empregada como no trecho abaixo, de Bourdieu:

As estratégias discursivas dos diferentes atores, e em especial os efeitos retóricos que têm em vista produzir uma fachada de objetividade, dependerão das relações de força simbólica entre os campos e dos trunfos que a pertença a esses campos confere aos diferentes participantes ou, por outras palavras, dependerão dos interesses específicos e dos trunfos diferenciais que, nesta situação particular de luta simbólica pelo veredicto “neutro”, lhes são garantidos pela sua posição nos sistemas de relações invisíveis que se estabelecem entre os diferentes campos em que eles participam(.....) O que resulta de todas estas relações objetivas, são relações de força simbólicas que se manifestam na interação em forma de estratégias retóricas (BOURDIEU, 2003 p. 56 e 57).

Nos termos do próprio Bourdieu, a tradição é um importante capital simbólico que os sambistas possuem. Ela vai ser utilizada como estratégia não apenas nas disputas pela autoridade no interior do mundo do samba, mas, como vamos ver, dentro das próprias localidades historicamente associadas aos sambistas, para manter a primazia das representações sobre o bairro. É o que ocorre, por exemplo, no subúrbio de Oswaldo Cruz.

3.4 – Oswaldo Cruz

Se o Rio de Janeiro é popularmente conhecido como a “terra do samba”, poucos lugares incorporam esta identidade tão bem quanto Oswaldo Cruz. Lar de sambistas e compositores famosos, berço da Portela, uma das mais tradicionais agremiações carnavalescas do país, o bairro, pouco conhecido mesmo entre os cariocas, integra a geografia da cultura popular da cidade maravilhosa desde as primeiras décadas do século XX. Atualmente, está inserido na XVª Região Administrativa do Município do Rio de Janeiro, que tem sede em Madureira, um dos principais centros comerciais da cidade.

Reunindo 35.901 habitantes, segundo o censo de 2000, o bairro tem IDH 0,855, classificado como alto, ocupando a 51ª posição no ranking de 126 localidades vinculadas à prefeitura carioca⁶⁸. A taxa de alfabetização de adultos ultrapassa os 97%. Estes números, melhores que os de muitos subúrbios vizinhos, inclusive Madureira, espelha um bairro popular que, mesmo apresentando problemas urbanos típicos, está distante de situações que esgarçam o tecido social carioca, como guerras de facções criminosas, controle do tráfico de drogas e bolsões de pobreza inacessíveis aos órgãos governamentais.

No que se refere ao lazer e à cultura, o bairro não dispõe de teatro, casas de espetáculo ou cinemas. Isto favorece o surgimento de atividades espontâneas, como as rodas de samba, que não constam das estatísticas municipais. Os encontros festivos nos quintais são instituições locais, reunindo amigos e vizinhos e reforçando os laços de solidariedade. Apesar de sua relevância para a cultura popular carioca, não há qualquer bem tombado ou reconhecido por sua importância histórica. A população constrói seu referencial histórico independentemente do endosso oficial, que, especialmente no Rio de Janeiro, os números demonstram privilegiar as regiões mais ricas da cidade. Uma breve consulta aos dados disponibilizados pela prefeitura evidencia que, também no tocante à preservação do ambiente cultural, o subúrbio é preterido e discriminado.

Utilizando definição emprestada de Ribeiro (2003), podemos chamar Oswaldo Cruz de “subúrbio musical”. Não por uma precipitada e ingênua visão essencialista, mas porque, a exemplo do que a autora percebe em Madureira, grande parte da sociabilidade deste subúrbio ocorre em função das atividades musicais. É o caso, hoje em dia, da convivência possibilitada pelo calendário de atividades da Portela, destaque principal da região, mas também pelas inúmeras rodas de samba informais que alegrem bares e botecos, cuja efervescência cultural ganha visibilidade em festas como a do dia nacional do samba, em que moradores de todas as regiões da cidade chegam em trens especiais para curtir uma agitada programação que toma conta das ruas do bairro. Contudo, o samba não é a única expressão musical que permite a sociabilidade no local. O *funk* e o *hip-hop*, entre os mais jovens; o Agbara Dudu, valorizando outras vertentes musicais africanas, ou como acontecia com o jongo no passado, contribuem ou contribuíram para a formação de diversas redes de sociabilidade.

⁶⁸ Dados disponíveis no site da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (www.rio.rj.gov.br)

É importante também destacar que, no Rio de Janeiro, a denominação subúrbio assumiu um significado peculiar, referindo-se aos bairros que cresceram ao longo da via férrea e que, partindo do centro da cidade, se estende até a Zona Oeste e aos municípios periféricos da região metropolitana. Seguindo pelo ramal Deodoro, Oswaldo Cruz é a décima sexta estação. Sua criação, segundo Vargens e Monte (2000), ocorreu no ano de 1898, com o antigo nome de Rio das Pedras. As velhas fazendas, chácaras e engenhos já haviam entrado em declínio, eternizando seus nomes nas novas vias que surgiam, como o antigo engenho do Portela, perpetuado na principal estrada da localidade.

Ainda nos primeiros anos do século XX, as antigas propriedades foram divididas para receber os novos habitantes. Eram antigos escravos e seus descendentes que, pelos sinuosos caminhos que ligavam a periferia do Rio ao interior, migravam para a então capital da República, trazendo suas expressões culturais. Ao mesmo tempo, muitos habitantes das regiões centrais da cidade, fugindo das reformas urbanas e do projeto “civilizador” da elite carioca, desembarcavam na antiga estação ferroviária da localidade para tentar a sorte no bairro que se formava. Esta fusão de elementos rurais e urbanos, para muitos, possibilitou a consolidação das peculiaridades da produção cultural local, impondo sua marca característica nas obras musicais de seus artistas e, sobretudo, enriquecendo o principal fruto da coletividade que se formava: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

Em 1917, a localidade passa a se chamar Oswaldo Cruz, em homenagem ao famoso sanitarista. Em contraste com as regiões centrais da capital, nas primeiras décadas do século XX, este distante subúrbio, segundo Silva e Santos (1980) classificado como “roça”, estava desprovido do conforto então importado da Europa. Seus moradores, independentemente da origem, se uniam para enfrentar as adversidades, re-elaborando seus estoques simbólicos a partir da nova realidade encontrada. Esta história sustenta o “mito de fundação” da Portela, que narra a luta de gente das mais variadas origens que se encontram num subúrbio em formação e, com a força da coesão social, superam as adversidades e criam não apenas uma instituição reconhecida, mas contribuem para a afirmação de uma “identidade cultural” carioca e brasileira. Desta forma, a história da Portela e, de certa forma, de parte importante da cultura popular do Rio de Janeiro, se funde com a própria origem do bairro de Oswaldo Cruz. Na ação dos pioneiros fundadores, portanto, o exemplo

de vitórias e conquistas, na vida e no carnaval, que ao longo das últimas oito décadas orienta seus seguidores, deixando as marcas dessa trajetória na paisagem, ou seja, pelas ruas e casas, muitas delas já desaparecidas.

Os vínculos históricos do bairro com o samba, desta forma, remetem à sua formação urbana. Lembrar os pioneiros deste gênero musical é, de certa maneira, recordar os primórdios da própria coletividade. Todavia, como não poderia ser diferente, os habitantes de Oswaldo Cruz não formam hoje uma totalidade homogênea. Os trinta e cinco mil habitantes do bairro não estão isolados. Fazem parte dos onze milhões de habitantes do Grande Rio, de forma que suas experiências peculiares se diluem no dia-a-dia. A memória romantizada do passado, assim, se desintegra na heterogeneidade do presente. Mesmo a influência cultural negra não está limitada à herança herdada pelos sambistas.

É o que Ribeiro também percebe em seu estudo sobre Madureira, bairro vizinho mais famoso e importante economicamente, que, embora ostente o título informal de “capital do samba”, não é um pólo musical homogêneo. A música de origem negra não está presente apenas com o samba e o jongo, mas também com o charme, o *funk* e o *hip-hop* (RIBEIRO, 2003, p. 24). Como já vimos, a influência africana, para ser lembrada com motivo de orgulho pelos sambistas, deve vir direto da África para o Brasil, fazendo o mesmo percurso que os antigos navios negreiros. Se, neste caminho, fizer escala nos Estados Unidos, incorporando a efervescência cultural e a força política norte-americana, ela perde sentido na formação da brasilidade. Segundo João Baptista Vargens, na década de 1970, o compositor Antônio Cadeia Filho, pouco antes de sua morte, além de desenvolver projetos culturais e sociais para os sambistas, procurando valorizar a cultura afro-brasileira, direcionava suas críticas exatamente para as influências musicais da cultura negra norte-americana, como o *soul* (VARGENS, 1987).

Na visão das lideranças comunitárias locais, a história da região parecia sob a ameaça de um “esquecimento coletivo”, fazendo surgir iniciativas como o movimento “Acorda Oswaldo Cruz”, formado por sambistas, líderes comunitários e remanescentes de movimentos políticos e culturais do bairro. O grupo tinha por objetivo mobilizar a comunidade para as lutas por melhores condições de vida e pela valorização de sua autoestima. Assim, o rico legado cultural do samba serviu de inspiração para a construção

de uma identidade positiva e a autoafirmação da comunidade de Oswaldo Cruz (GUIMARÃES, 2008, p. 31).

Estamos diante de um exemplo do uso do samba como um recurso, disponível pelas lideranças locais, para despertar a autoestima dos moradores e promover, sobretudo pelo distanciamento do poder público, projetos que poderiam melhorar a qualidade de vida da população. Isso vai ficar mais claro no último capítulo. Por ora, vale a pena destacar que, diante da heterogeneidade que parecia fazer os jovens ignorarem o passado, a intenção do movimento era manter, em primeiro lugar, esta história viva, ensinando às novas gerações a importância cultural do local em que vivem.

Como mostrou Denise Barata (2006), movimentos como este eram importantes para que a memória coletiva da comunidade não “caísse no esquecimento”. Eles seriam reações a algumas iniciativas, sobretudo no início da década de 1980, que pareciam ignorar os antigos moradores que ajudaram a construir o que seria a “identidade cultural carioca”. Em 1983, um evento denominado “semana de cultura de Oswaldo Cruz” discutia diversos temas sem mencionar o samba e seus produtores, no que seria uma tentativa de construir uma memória urbana e moderna. No ano seguinte, o “vovô”, líder do grupo baiano Ylê Aye, teria sido homenageado no local, o que demonstraria desconhecimento ou desconsideração, de acordo com a autora, com os grandes compositores da música popular negra que viviam no bairro ou freqüentavam-no (BARATA, 2006, p. 02).

Entretanto, diante desta nova realidade caracterizada pela diferença, os projetos que visam a difundir os valores tradicionais apresentam seus limites. Nem todos acabam se reconhecendo, ou despertam interesse, no legado deixando pelos mais velhos. Oswaldo Cruz, em suma, apesar de suas ligações históricas com o samba, também apresenta uma realidade culturalmente heterogênea, da qual o samba é apenas uma das diversas formas de expressão disponíveis. Neste cenário complexo, as tradições do passado idealizado, ou seja, os vínculos indissociáveis entre o samba e a formação do próprio bairro, são instrumentalizadas para, enunciando as diferenças, manter para os sambistas a hegemonia sobre as representações, conferindo-lhes autoridade frente aos demais grupos. Vale a pena citarmos um trecho de Bhabha sobre as diferenças culturais, sem perder de vista que o autor tem como referência as sociedades pós-colônias, ou seja, um contexto em que estas diferenças se expressam de forma bastante distintas:

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. É o problema de como significar o presente, algo que vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício arcaico (BHABHA, 2007, p. 64 e 65).

Em sua obra sobre Quebec, Handler (1988) afirma que a origem das danças folclóricas exaltadas como símbolos da população francófonas é imprecisa. Provavelmente, é o resultado da fusão entre danças tradicionais francesas, inglesas, escocesas e irlandesas. Entretanto, ela é uma sobrevivência do passado mítico, da gloriosa “Nova França Católica” que se perpetuou através dos anos como um traço que une o passado e o presente, uma herança recebida de épocas imemoriais disponível atualmente. As mudanças sociais que a região vivenciou ao longo das décadas, deixando para trás um passado rural em direção a uma sociedade urbana e industrial, seria, para Hobsbawm e Ranger, um campo fértil para o surgimento de “novas tradições”, pois os novos padrões sociais são incompatíveis com as “velhas tradições”. Estas “novas tradições”, entretanto, são revestidas de um caráter de antiguidade para se popularizarem, pois, como muito bem demonstraram os autores, sempre é possível encontrar um amplo repertório de elementos no passado de cada sociedade (HOBBSAWM & RANGER, 1997, p 14).

Retornando a Oswaldo Cruz, é também no passado, na mítica época da formação do bairro e fundação da Portela, que encontramos os “fundamentos” que orientam as ações no presente. As Iniciativas recentes que procuram valorizar o samba encontram justificativa no repertório tradicional do bairro, nos antigos encontros realizados pelos primeiros sambistas, sejam nos quintais ou mesmo nos vagões dos trens. Para os sambistas, é no “passado mítico” que encontramos a origem dos elementos que, no presente, distinguem o grupo das demais “comunidades de samba” e, numa outra perspectiva, caracteriza singularmente Oswaldo Cruz em relação aos outros subúrbios cariocas. Em outras palavras, se o bairro possui uma “identidade cultural peculiar”, sua origem está em um passado idealizado, uma “época de ouro” que, no subúrbio do Rio de Janeiro, revive a “Nova França” descrita por Handler (1988).

Inspirada nesta “identidade cultural peculiar” que remete à memória coletiva dos velhos sambistas, um conjunto de iniciativas, nos últimos quinze anos, vem procurando

valorizar os vínculos históricos entre o bairro e o samba, fazendo aflorar a “tradição como retórica” e a posição de destaque para os sambistas na complexa realidade cultural de Oswaldo Cruz. Neste contexto, a tradição é evocada nos discursos dos sambistas e lideranças comunitárias, endossando a relação ancestral que remete ao passado idealizado, isto é, à época da formação do núcleo urbano. Em outras palavras, se, nos dias de hoje, o bairro é culturalmente heterogêneo e fragmentado, os sambistas seriam, por excelência, o grupo que teria o direito de representar a localidade. A primeira iniciativa que merece destaque é o chamado pagode do trem, ou trem do samba, que acontece anualmente, sempre no dia dois de dezembro, data em que se comemora o dia nacional do samba.

Sob o forte sol vespertino do final de primavera, o bairro se movimenta para receber os visitantes. Em ambos os lados da via férrea, pessoas agitadas terminam de montar os três palcos em que ocorrerão shows, preparam os primeiros quitutes nas muitas barraquinhas, carregam o gelo e puxam fios do poste, fazendo a popular e ilegal “ligação a gato”. Nos bares e botequins, as primeiras rodas de samba começam a ganhar forma, antecipando em algumas horas a alegria. Alguns, entretanto, se dirigem à plataforma da estação, seguindo para o centro da cidade. Em breve, quando tudo estiver pronto, retornarão para curtir a intensa noite de festa.

Ao mesmo tempo, a central do Brasil já está em festa. Os sambistas se alternam no palco armado em frente à rua Bento Ribeiro. É uma espécie de concentração para o ponto alto do evento, que é a viagem em um dos “trens musicais”. No intervalo entre os shows, o locutor anuncia que as composições estão partindo. São um total de quatro, intercaladas, que recebem o público do palco central e das rodas de samba que, concomitantemente, acontecem nas plataformas. Embora o evento aconteça há mais de uma década, ganhando cada vez divulgação na grande mídia, alguns desavisados usuários do sistema ferroviário não entendem muito bem o motivo de tanta alegria naquele espaço, normalmente tão frio e impessoal.

Nos trens especialmente reservados, cada vagão é ocupado por um grupo musical, que, geralmente, se origina de conhecidas casas de samba da cidade. O público, dentro das possibilidades limitadas do espaço, escolhe o vagão de sua preferência. O mais concorrido, como não poderia ser diferente, é o da velha guarda da Portela, que, tendo em vista a procura, tem a maior parte da sua lotação reservada para a imprensa e para convidados

importantes, que recebem uma credencial da organização. Abarrotados de gente, os trens partem direto, ou seja, sem parar em outras estações, em direção ao subúrbio de Oswaldo Cruz. Ao ritmo do samba, o som do ferro tocando os trilhos, tão comum para a maioria dos suburbanos, adquire um compasso especial. O trem também está lotado, mas a festa transforma em alegria um dos principais efeitos da crise de transportes das nossas metrópoles, afugentando, pelo menos por um dia, os problemas quotidianos. No entanto, muitos participantes não possuem o hábito de utilizar o transporte ferroviário. Para estes, a própria ida ao subúrbio, especialmente sem a utilização do automóvel, se torna, além de uma festa, uma aventura exótica. Muitos não sabem como irão retornar. É comum, após o desembarque, encontrarmos visitantes perdidos e preocupados em saber como retornarão para o conforto de seus lares.

A velha estação visivelmente não tem estrutura para receber tanta gente. A Supervia, empresa responsável pela administração dos trens urbanos do Rio de Janeiro, desloca mais seguranças e, na medida do possível, procura criar saídas alternativas para escoar a multidão, que lentamente se arrasta pela escadaria que permite acesso ao bairro. Parte das pessoas se dirige à rua João Vicente, para o já lotado palco localizado diante de um conjunto habitacional construído nos anos de 1970, pela COHAB. O intenso trânsito do local entra em colapso, provocando gigantescos engarrafamentos. Além do palco principal, um local conhecido como “buraco do galo” também organiza seu pagode, já no interior da área do conjunto. As rodas de samba e partido alto seguem rua acima, em direção aos bares que ficam próximos ao GRES Rosa de Ouro, antigo bloco que se tornou escola de samba, mas que ainda está bem distante da elite do carnaval. Nesta parte periférica da festa, é possível ouvir, apesar dos apelos da organização para que se toque apenas samba, algumas barraquinhas e automóveis “profanando a memória local” e executando *funk*, para a alegria dos mais jovens.

No outro lado da via férrea, os visitantes encontram um trânsito não menos confuso, embora, pelo fato do palco estar mais afastado, no final de uma rua perpendicular à linha do trem, a aglomeração próxima à estação seja menor. Neste segundo palco, os jovens disputam espaço para assistir de perto a sambistas como Dudu Nobre. Os bares e botequins organizam suas próprias rodas de samba, contratando grupos de samba e pagode para ajudar a atrair clientes. Para alguns, basta abrir a porta de casa para assistir à

apresentação de nomes importantes da música brasileira, privilégio que é lembrado com incontido orgulho.

Todavia, o palco mais importante, se é possível estabelecer uma hierarquia entre eles, é o mais afastado da estação. Deixando o tumulto e seguindo por algumas ruas pouco iluminadas, chega-se à estrada do Portela. É, se assim podemos chamar, a “parte histórica do bairro”, o núcleo que deu origem a Portela, o lar dos velhos sambistas pioneiros. É lá que está a origem dos discursos que vinculam o bairro ao samba, razão de ser da própria festa. Na estrada, que deu origem ao nome da escola de samba, está localizada a “Portelinha”, sede antiga da agremiação carnavalesca e atual ponto de encontro da “galeria da velha guarda”⁶⁹, que abre suas portas para receber os amigos, especialmente veteranos sambistas de escolas co-irmãs. Um pouco mais adiante fica a praça Paulo da Portela, em homenagem ao principal fundador da escola, cujo busto de bronze, cuidadosamente lavado nas primeiras horas da manhã em uma cerimônia que prima pela emoção, divide espaço com as potentes caixas de som e faixas de patrocinadores.

Este terceiro palco é dedicado aos veteranos sambistas. Vários grupos de velhas guardas se apresentam, com destaque, como não poderia ser diferente, para o grupo show da velha guarda da Portela, atração principal. Enquanto os jovens interessados nos “sambistas da moda” estão nos palcos mais próximos à estação, este, mais distante, mais associado às raízes do samba carioca, é majoritariamente freqüentado por moradores e visitantes que, sem se importarem com os artistas de maior sucesso nas rádios comerciais, querem exatamente um contato maior com o “autêntico samba de raiz”. Excetuando as ocasiões em que o dia dois de dezembro cai nos finais de semana, por volta de meia noite o evento chega ao fim. A multidão de outras partes da cidade, enfim, pode retornar para seus bairros de origem. Oswaldo Cruz volta a ser de seus moradores.

Durante todo o dia, desde as primeiras horas da manhã, quando os telejornais locais anunciam a programação do dia nacional do samba e destacam o pagode do trem como atração principal, os organizadores do evento enfatizam que “Oswaldo Cruz é a terra do samba”, relembrando com orgulho os vários artistas populares que surgiram no bairro. Ao contrário do que normalmente acontece com as escolas de samba, que abandonaram as

⁶⁹ No mundo do samba, as alas que reúnem os senhores da velha guarda são conhecidas pelo nome de “galeria da velha guarda”.

referências étnicas, preferindo os discursos das fusões culturais e do encontro das diferenças, próprios do “mito da democracia racial”, as raízes africanas são constantemente lembradas e ressaltadas na festividade. Denise Barata, que, além de pesquisadora e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é esposa de Marquinhos de Oswaldo Cruz, principal organizador do evento, entende o pagode do trem como uma forma de expressão das populações negras, de maneira que o evento seria um “exercício de memória de um bairro que é um pedaço de África no Brasil” (BARATA, 2006, p. 18).

Temos, assim, além dos discursos que vinculam o bairro ao samba, outros que procuram destacar as origens africanas na localidade, conferindo um diferencial que permitiria o surgimento do samba, sua ascensão ao longo dos anos e o sucesso do pagode do trem no presente. O samba, a cultura afro-brasileira e Oswaldo Cruz, em suma, seriam indissociáveis. De fato, a população negra se destaca entre os moradores locais, como Barata muito bem aponta, mas, neste aspecto, Oswaldo Cruz não é diferente da grande maioria dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Algumas destas localidades, como Mangueira, Serrinha, Salgueiro, Estácio e o próprio subúrbio em questão, se tornaram berços de grandes sambistas ou de adeptos de outras manifestações culturais de origem africana, como o jongo. Outras localidades, entretanto, apesar da forte presença de descendentes africanos, se tornaram, no máximo, meros coadjuvantes na história do samba. Portanto, é evidente que a população afro-descendente em Oswaldo Cruz contribuiu para a “identidade cultural” cultivada ao longo das décadas, mas não necessariamente a simples presença de um grande contingente de moradores negros e, conseqüentemente, suas memórias ancestrais, faz um bairro se tornar um dos “berços do samba”. Desta forma, nos parece ser mais importante destacar as redes de sociabilidades existentes nas décadas de 1920 e 1930, que permitiram a coesão necessária para a criação de uma instituição como a Portela, reconhecida em todo o país. Foi neste ambiente, caracterizado pela solidariedade, que os primeiros sambistas encontraram os quintais para praticar sua arte, compondo, cantando e dançando o samba. A leitura étnica é importante, mas acaba ficando para um segundo plano, pois, antes dela, está a relevância do samba para o bairro e a construção de sua identidade, contrastando com os demais subúrbios ao seu redor.

É esta a mensagem que o pagode do trem procura passar desde sua primeira edição, em 1991. Desde então, é notório o sucesso e o crescimento do evento ao longo dos

anos. Antes realizado em um trem comum, desde 1999 os participantes contam com trens exclusivos reservados pela Supervia. No mesmo ano, o evento foi reconhecido oficialmente pela lei municipal 2886/99. A mobilização dos moradores, o interesse dos turistas, as atrações e o número de palcos em Oswaldo Cruz também vêm aumentando consideravelmente ao longo da última década. O único aspecto que se mantém inalterado é a exclusividade do samba durante toda a programação, seja nos shows da Central do Brasil, nos vagões dos trens ou nos palcos montados pela organização. Com exceção das já citadas barraquinhas improvisadas na periferia da festa, esta exigência é seguida à risca, inclusive pelos bares e demais estabelecimentos privados que também lucram com o evento. Isso nos faz discordar de Guimarães, que afirma:

Cada participante concebe a festa de forma diferente. Subverte-se qualquer forma de controle e de previsão quanto ao repertório a ser cantado. É a carnavalização do espetáculo, a espontaneidade marcando presença e transformando a festa num evento que congrege gente de todas as tribos, amantes de toda e qualquer forma de samba. Um tributo a esse ritmo tão carioca, despertando emoções que vão da nostalgia dos antigos carnavais ao êxtase (GUIMARÃES, 2008, p. 19).

Ora, cada um é livre para conceber a festa da forma que bem entender, desde que a conceba como uma festa de samba. Não há qualquer controle ou previsão quanto ao repertório a ser cantado, desde que este repertório seja de samba. É um evento que congrege gente de todas as tribos, desde que todas estas tribos sejam de sambistas. Estas particularidades não chegam a constituir um problema, afinal, ao se comemorar o dia nacional do samba, ressaltando a construção de uma identidade que tem neste gênero musical sua principal referência, é natural que o evento se torne um “tributo a esse ritmo tão carioca”, como Guimarães definiu. Como o evento também é parte de uma estratégia de afirmação dos sambistas frente aos demais grupos que caracterizam o bairro heterogêneo de hoje, é de se esperar que o samba tenha o monopólio daquilo que é executado durante a festa. O problema está em associar o evento à liberdade dos indivíduos participantes, pois o pagode do trem, de certa forma, é uma exaltação contra a diversidade, na medida em que procura reforçar uma “identidade cultural” concebida no momento de formação do bairro, muitas vezes atualizando o “passado dourado” nas práticas do presente.

Outrossim, como nos mostrou Silva e Santos, o uso do trem como ponto de encontro para os sambistas não é uma idéia exatamente nova. Logo após a fundação da

Portela, Paulo Benjamim de Oliveira, tendo em vista que a maioria dos sambistas de Oswaldo Cruz trabalhava no centro da cidade, organizava reuniões no vagão do trem, aproveitando o trajeto entre a Central e o subúrbio, o mesmo feito hoje pelos sambistas durante a festa, para realizar reuniões ou ensaiar os sambas. Durante um bom tempo, relatam as autoras, o trem do ramal Deodoro que partia às 18:04 foi uma espécie de sede móvel da agremiação (SILVA & SANTOS, 1980, p.43).

Sobre este aspecto, Barata chama a atenção para as matérias jornalísticas que destacam a relação de continuidade entre os usos do transporte ferroviário por Paulo da Portela e o evento atual, como se a prática do fundador tivesse sido “resgatada”. Segundo a autora, com o pagode do trem, Marquinhos de Oswaldo Cruz inventava uma forma de celebrar o dia dois de dezembro, evocando a história de formação da localidade, a trajetória do povo negro que foi expulso dos lugares nobres da cidade pela reforma de Pereira Passos, migrando para os subúrbios e morros. No entanto, mesmo que Marquinhos tivesse a intenção de reviver a prática de Paulo em nosso tempo, isso seria impossível. Nas palavras da autora:

Ao copiar determinada prática do passado, já estamos utilizando os elementos que possuímos no presente e a nossa própria análise do passado é feita com os olhos do presente. Pensar dessa forma é acreditar em práticas simbólicas fixas e cristalizadas que podem ser transpostas no tempo. O que Paulo da Portela fazia nunca poderá ser resgatado nem revivido, pois só aconteceu em um dado território e em um dado momento histórico. Após a invenção da comemoração, quando Marquinhos descobre através de depoimentos orais que Paulo da Portela tocou com seus companheiros no trem, ele vai aproveitar os traços arcaicos dessa prática e recriá-las com as práticas do presente (BARATA, 2006, p.06).

Esta recriação do passado pelas práticas do presente, como vimos, é própria da cultura popular. Podemos acrescentar e dizer que, ao recriar no presente a prática do passado, é considerado também o contexto do presente, caracterizado pelo risco do “esquecimento coletivo”, como a própria autora chama a atenção. Em suas palavras também fica claro que, ao idealizar o evento atual, Marquinhos de Oswaldo Cruz, o principal responsável pela “versão moderna” do pagode do trem, não sabia das antigas reuniões realizadas por Paulo da Portela nos trens do ramal de Deodoro. Já Guimarães, por sua vez, afirma que a antiga prática de Paulo e seus companheiros seria a inspiração para o pagode do trem atual, que, desta forma, seria uma “tradição inventada” para marcar “as

lutas dos movimentos sociais organizados no bairro e para representar a voz do samba de raiz, que luta por espaço e valorização” (GUIMARÃES, 2008, p.32).

Ao usar a expressão “tradição inventada”, a referência da autora é a obra de Hobsbawm & Ranger, que se aplica perfeitamente ao exemplo em questão. Como já vimos, o surgimento de “novas tradições” acontece porque os novos padrões sociais seriam incompatíveis com as velhas tradições. Estas “novas tradições”, entretanto, seriam revestidas de um caráter de antiguidade para se popularizarem (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 14). De fato, Marquinhos de Oswaldo Cruz, principal organizador do evento, sempre afirmou que a relação entre o pagode do trem moderno e a antiga prática de Paulo da Portela, na verdade, não passaria de coincidência. No entanto, independentemente da intenção inicial, a relação de antiguidade confere legitimidade ao evento e, principalmente, ao discurso dos sambistas, como se toda a festa estivesse gravada na história da região. Para muitos portelenses, entretanto, esta intenção original já não tem mais importância. As comemorações se impõem com a força da ancestralidade, como se atravessassem o tempo e os unissem ao seu glorioso passado, ajudando na popularização, ao mesmo tempo, do evento e de sua história.

Assim, o pagode do trem, evocando constantemente o passado, mas atualizado ao contexto do presente, revitaliza a noção de uma identidade cultural que confere primazia aos sambistas, ou seja, a hegemonia no campo das representações sobre o bairro. Todavia, ele não é o único projeto que, remetendo ao passado, faz sucesso e coloca a localidade na rota de um “turismo cultural alternativo” no Rio de Janeiro. Criado em 2003, o “pagode da família portelense” também foi uma iniciativa de Marquinhos de Oswaldo Cruz, que pretendia, juntamente com os veteranos da velha guarda, reviver os antigos pagodes que marcaram época na agremiação do bairro, que, além do samba tradicional, tinha como atrativo a famosa feijoada de Tia Vicentina⁷⁰. Realizada sempre no primeiro sábado de cada mês, a nova versão do evento manteve como ponto alto o samba, com os músicos da velha guarda como atração fixa, convidados especiais a cada edição, e a feijoada, com a reconhecida figura de Tia Surica substituindo Tia Vicentina, já falecida.

⁷⁰ O sucesso do feijão de Tia Vicentina, saudosa pastora da Portela, foi decantado por compositores como Paulinho da Viola, que faz referência aos seus dotes culinários no samba “ O Pagode do Vavá”, gravado em 1972.

Com o passar dos anos, o evento se estruturou, ganhando cada vez mais espaço na mídia, inclusive com inserções nos telejornais locais ao vivo da quadra. Copiado por outras agremiações, serviu de modelo para a instituição de um calendário de feijoadas semelhantes nas demais agremiações, de forma que, atualmente, praticamente todas as grandes escolas de samba cariocas realizam feijoadas mensais. Embora ainda seja associada aos dotes culinários de Tia Surica, a preparação da iguaria hoje é terceirizada, ficando sob responsabilidade de uma empresa especializada. Sucesso absoluto, a feijoada da família portelense reúne pessoas de todas as partes da cidade, inclusive de suas áreas mais ricas. Por ser realizado à tarde, o evento consegue atrair um público diferenciado, uma vez que, tradicionalmente, excetuando as semanas anteriores ao carnaval, os ensaios das agremiações carnavalescas acontecem durante as madrugadas. Também é uma excelente oportunidade para receber políticos e patrocinadores, que aproveitam o horário alternativo para conhecerem a quadra da escola.

Para quem vive em Oswaldo Cruz, a feijoada, além de uma ótima oportunidade para assistir a shows de qualidade perto de casa e a preços populares⁷¹, complementa o pagode do trem na tarefa de colocar o foco da mídia sobre o bairro, atraindo visitantes para a região. Toda esta movimentação auxilia o trabalho da Associação de Moradores para que os próprios habitantes do local conheçam sua história, ratificando para os sambistas a primazia diante dos demais grupos culturais que coexistem com o samba e disputam espaço, reconhecimento e investimentos.

Aos poucos, a Portela voltou a participar dos projetos culturais desenvolvidos no bairro. Primeiro, em participações no pagode do trem, como uma das atrações. Com a feijoada mensal e outras iniciativas, mesmo que timidamente, a escola de samba começa a reencontrar o desejo dos sambistas locais, que, durante o já visto processo de modernização do carnaval, pareciam cada vez mais distantes. Por outro lado, se houve algum distanciamento, a força da Portela permitiu que a história de Oswaldo Cruz despertasse interesse não apenas em visitantes ocasionais, mas também em indivíduos que se identificaram com ela e passaram a lutar pela sua divulgação e valorização, desenvolvendo seus próprios projetos.

⁷¹ Até junho de 2009, o ingresso custava cinco reais.

É o que podemos ver em iniciativas como a chamada “viagem sentimental a Oswaldo Cruz”, em que, a partir de um roteiro meticulosamente preparado, um grupo de portelenses realizou uma caminhada pelas ruas do bairro, procurando localizar geograficamente os acontecimentos, as casas dos “portelenses históricos” e recordar momentos que, mesmo não tendo sido por eles vivenciados, eram sentidos como um forte elo que os mantinham unidos (PAVÃO, 2005, p. 76 e 77). O que chama a atenção nesta iniciativa é que, efetivamente, nenhum dos participantes era morador de Oswaldo Cruz e, apenas um deles, o principal organizador do encontro, havia passado parte de sua vida no bairro. Em outras palavras, enquanto alguns moradores ignoram a importância histórica do bairro para o samba carioca, preferindo outras práticas culturais, pessoas das mais variadas origens, ao contrário, se interessam pela história da comunidade e, além de cruzarem a cidade no pagode do trem ou nos ensaios da Portela, querem conhecer detalhadamente os antigos lugares em que o samba se desenvolveu, demonstrando, para surpresa de seus próprios moradores, “interesse turístico” em casas, ruas e quintais aparentemente comuns.

Como já tivemos oportunidade de demonstrar, nos últimos anos, é possível perceber que, por fatores endógenos e exógenos ao mundo do samba, temos a relativa substituição de indivíduos da “comunidade imediata” das agremiações carnavalescas por pessoas de outras partes da cidade, ligadas à história, neste caso em particular, deste subúrbio e da Portela, por vínculos emocionais e afetivos, incorporando a “memória coletiva” dos velhos habitantes e expandindo geograficamente relatos que poderiam cair no esquecimento em função dos novos interesses dos moradores locais (PAVÃO, 2005). Todo este processo nos coloca diante de uma das características da modernidade para Giddens: o deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço. Para o sociólogo inglês, os mecanismos de deslocamento (desencaixe) tiram as relações sociais e as trocas de informação de contextos espaços-temporais específicos, mas ao mesmo tempo permitem novas oportunidades para sua reinserção (reencaixe) (GIDDENS, 1991, p. 196). Em Oswaldo Cruz, as transformações do bairro afastam os mais jovens da memória coletiva do grupo, mas, ao mesmo tempo, a difusão do samba pela indústria cultural contribui para que a memória coletiva ultrapasse as fronteiras locais, sendo revitalizada a partir da incorporação de indivíduos de outras regiões do Rio de Janeiro ou do país.

A memória coletiva, como o próprio nome indica, é reconstituída pela solidariedade de uma coletividade, que fornece o contexto para as nossas lembranças. Segundo Bosi, muitas de nossas recordações, ou mesmo de nossas idéias, foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o tempo, “elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates” (BOSI, 1979, p. 331). Os portelenses e moradores mais antigos de Oswaldo Cruz lembram dos pioneiros, destacando histórias e acontecimentos que viram, compartilharam ou, especialmente em relação à fundação e ao surgimento do bairro, simplesmente ouviram de seus pais e amigos mais velhos. Tudo se condensa e assume novos contornos à medida que nos afastamos do início do século XX, o que restringe as lembranças a um grupo cada vez mais restrito de indivíduos. Os mais de oitenta anos fazem a fundação da Portela ultrapassar os limites de uma geração. O último fundador vivo, o senhor Cláudio Bernardo, faleceu no ano 2000. Os mais idosos integrantes da velha guarda não vivenciaram a formação do bairro ou contribuíram diretamente para o surgimento da escola de samba. Suas histórias daquele período foram aprendidas no contato direto com seus parentes mais velhos, misturadas com as experiências acumuladas ao longo de suas vidas. É neste contexto, em que os pioneiros do bairro e da cultura popular local desaparecem, que surgem os movimentos para preservar a história da região. Isto nos faz encontrar Halbwachs, para quem a história só começaria no ponto em que terminaria a tradição, momento em que a memória social se apagaria. Assim, a necessidade de escrever a história de um período, ou de uma sociedade, só desperta quando elas já estão bastante distantes no passado, de forma que se torna mais difícil encontrar testemunhas que conservam dele ainda alguma lembrança. Em outras palavras, a memória coletiva teria a duração média da vida humana, o que estabeleceria uma distinção fundamental para com a história, que abrangeria períodos bastante longos (HALBWACHS, 2006, p. 101 e 109).

Teríamos, assim, a passagem da memória coletiva para a história emergindo da tensão entre a preservação e o esquecimento das tradições do passado, que permeia a sucessão entre as gerações. Enquanto a memória coletiva seria “reconstituída”, a história seria resultado de um processo de “reconstrução”. Ainda segundo Halbwachs, parece que a memória coletiva tem de esperar que os grupos antigos desapareçam, que seus pensamentos e suas memórias tenham desvanecidos, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem

de sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar. Certamente é necessário procurar a ajuda de testemunhos antigos, cujos vestígios subsistem em textos oficiais, jornais de época e memórias escritas por contemporâneos (HALBWACHS, 2006, p.133). É exatamente neste momento, ou seja, quando os fundadores e os primeiros habitantes desaparecem, que surgem os projetos de preservação da memória no bairro, assim como também é neste contexto que as iniciativas para transformar o samba carioca em patrimônio imaterial do Brasil, que serão vistas no próximo capítulo, começam a ganhar forma. Junta-se a isso a enunciação das diferenças e os embates culturais que marcam a diversidade do mundo moderno.

Para os portelenses que passeiam pelas ruas de Oswaldo Cruz, apesar dos fundadores já terem desaparecido, é na velha guarda, já citada em várias passagens, que está a fonte de recordações e lembranças do passado. Se as necessidades econômicas afastaram os velhos sambistas dos postos de comando, cedendo espaço para os banqueiros do jogo do bicho implantarem sua racionalidade econômica peculiar, há sobre os sambistas da velha guarda o que Bosi considera uma singular obrigação social das pessoas idosas: ao deixarem de ser um propulsor da vida presente da comunidade, resta-lhes a obrigação de lembrar, de ser a memória do grupo e da instituição (BOSI, 1979, p. 23 e 24).

Tendo Giddens (1997) como referência, podemos definir a velha guarda como “guardiã” da tradição ou da memória coletiva, já que, como vimos, o próprio autor aproxima sua noção de tradição ao conceito formulado por Halbwachs. Por terem convivido com os antigos fundadores, eles possuem acesso privilegiado à “verdade”, gozando de status diferenciado no interior do grupo. São em suas práticas que esta “verdade” se apresenta. Assim, nas organizadas reuniões da “Portelinha”, ou na elegância demonstrada pelos senhores da Velha Guarda Show em suas apresentações, que contrasta com a humildade de suas vidas diárias, Rogério Rodrigues e seus amigos, idealizadores da “viagem sentimental a Oswaldo Cruz”, percebem a manifestação dos “fundamentos” portelenses, sobretudo os ensinamentos do fundador Paulo da Portela:

Ela representa tudo aquilo que identifica o portelense: arte, elegância, tradição, continuidade; ela é o nosso melhor espelho, tudo aquilo que os portelenses desejam ser. Ao contrário da nossa sociedade, na Portela envelhecer como aqueles senhores e

senhoras é a glória. Pertencer à Velha Guarda da Portela é chegar à perfeita imagem do que representa ser sambista⁷².

É curadora das tradições. Mas daquelas tradições que não engessam a escola. Falo das tradições como fundamentos. Fundamentais para permitirem uma longevidade da escola, ou seja, uma permanência da escola ao longo do tempo. Escolas como a Portela já adquiriram maturidade. Isso, absolutamente, não é sinônimo de atraso⁷³.

Mantendo diálogo com a Associação de Moradores e outros grupos que buscam valorizar a importância cultural do samba no bairro, Rogério Rodrigues e seus amigos estendem a ideia do passeio para a criação de um “perímetro cultural”, estabelecendo contatos com os órgãos públicos responsáveis, e para a criação de um documentário, capaz de mostrar e explicar o trajeto percorrido pelo grupo. Essa intenção, além de contribuir para que o passado do bairro e de sua agremiação seja reconhecido pelos atuais moradores, seguindo o rastro dos movimentos já existentes, também chamaria a atenção dos amantes da Portela em todo o Brasil. Contudo, apesar dos interesses e objetivos comuns, nem sempre as propostas dos “portelenses vindos de fora” se coaduna com a visão dos “moradores”, mesmo dos que também se esforçam para a preservação da memória dos velhos sambistas.

Um exemplo de proposta que esbarrou nas pretensões da Associação de Moradores foi a tentativa de tombar a estação ferroviária local, excluída dos projetos de modernização elaborados pelo governo estadual, e que mantém quase intacta as características de meados do século XX. Embora fosse desejo do grupo preservar o ambiente cultural da época da construção, para os moradores, que utilizam o espaço no dia-a-dia, existem outras prioridades tão ou mais importantes que a preservação da memória local. Em um contato para tentar unir esforços para preservar o que consideram ser a “identidade do bairro”, a Associação de Moradores da região, bastante receptiva e simpática aos projetos, externou a necessidade de uma reforma urgente na estação, a exemplo do que ocorrera na maioria dos bairros vizinhos, inclusive aumentando o conforto e ampliando sua capacidade. Vemos, assim, que muitas vezes projetos de tombamento, ou, como a prefeitura carioca prefere chamar, “Preservação de Ambientes Culturais” (PAC), podem esbarrar nos interesses das pessoas, que, além de suas histórias, estão preocupadas

⁷² Depoimento de Rogério Rodrigues, dado para o pesquisador.

⁷³ Depoimento de Vanderson Lopes, dado para o pesquisador.

com questões cotidianas. Para os moradores, assim, independentemente de sua relação com o samba e com a história da localidade, a velha estação não é apenas uma lembrança sentimental de um passado idealizado, mas o impessoal acesso diário ao local de trabalho. Da mesma forma, como é comum em outras áreas da cidade, a intenção de tomar alguns imóveis de importância histórica para a região entra em choque com o interesse dos proprietários, que veem na medida a impossibilidade de reformas e a desvalorização de seus patrimônios (PAVÃO, 2007a, p. 07 e 08).

O mais recente projeto desenvolvido no bairro é a “Feira das Yabás”, também organizada por Marquinhos de Oswaldo Cruz, que mais uma vez procura destacar os vínculos entre a localidade e a “cultura do samba”. O evento, realizado sempre no segundo domingo de cada mês, mobiliza velhas senhoras, chamadas carinhosamente no mundo do samba de “tias”, não apenas da Portela, mas também da Mangueira e do Império Serrano, outras das mais tradicionais escolas de samba carioca. Com o apoio da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, do ministério do turismo e do Mercado de Madureira, este último um dos maiores mercados populares do país, a praça da Paulo da Portela recebe sambistas de todas as filiações.

O ponto alto do evento são as várias opções culinárias que os frequentadores encontram. São dezessete barracas, todas padronizadas, vendendo quitutes pré-determinados pela organização, produtos tipicamente ligados ao subúrbio, à subcultura do samba ou à população negra, como frango com quiabo, feijoada, bobó de camarão etc. Estas barracas são repassadas para as “tias”, que recebem os ingredientes do Mercado de Madureira, preparam, vendem e ficam com todo o lucro. Procedendo desta forma, a organização conseguiu ajudar as velhas senhoras e vender as iguarias a preços populares. Assim, ouvindo shows de samba, muitos cariocas, embora a feira ainda não tenha conseguido o mesmo sucesso que o pagode do trem ou a feijoada da Portela, seguem até Oswaldo Cruz para apreciar um almoço tipicamente suburbano.

Para os moradores, é mais uma oportunidade para cultivar os vínculos do bairro com o samba, pois, inevitavelmente, o evento, assim como os demais, é caracterizado pelo reforço dos discursos que enfatizam a primazia dos sambistas nas representações sobre a localidade. A cultura afro-brasileira, uma das matrizes do samba e, como vimos, sempre destacada pelos defensores da autenticidade, também é exaltada, como a própria

nomenclatura étnica “feira das Yabás” demonstra. Entretanto, para divulgar o evento, a organização utiliza também a nomenclatura “feira gastronômica do samba”, por ser mais atrativa para alguns setores da sociedade.

Seja como for, a “feira das Yabás” evoca elementos tradicionais do samba, ratificando uma vez mais os discursos que tornam indissociáveis o gênero musical e a formação do bairro. O exemplo dos sambistas e lideranças comunitárias de Oswaldo Cruz nos mostra como os grupos sociais, étnicos ou não, reconstróem suas histórias tendo em vista a instrumentalização de suas particularidades culturais, que podem, como estamos vendo, serem usadas em disputas simbólicas com outros grupos afins. A prática discursiva de vincular a origem do samba à formação do bairro remete a uma ancestralidade que, no processo de fragmentação cultural atual, em que o samba não é a única forma de expressão, faz o sambista pleitear a condição de “verdadeira identidade local”, deixando em condição secundária “seus concorrentes”, inclusive outras vertentes musicais afro-brasileiras.

A história de Oswaldo Cruz, como de qualquer bairro em uma grande cidade moderna, é bem mais abrangente que seus vínculos com o samba. São quase cem anos de migrações, transformações, populações que foram removidas de favelas e instaladas em conjuntos habitacionais ao logo deste período, ou seja, um trânsito cultural intenso que não encontra fronteiras ou barreiras. Para muitos moradores, incluindo os muitos evangélicos, o samba é algo estranho e socialmente distante. Dependendo do enfoque, a presença do samba na história de Oswaldo Cruz pode ser algo completamente secundário. Tudo depende da forma como a história da região é lida ou interpretada.

A valorização do samba faz parte de uma leitura que prioriza os sambistas e, como temos chamado a atenção, lhes concede a hegemonia das representações sobre o bairro, permitindo um reconhecimento que, na vida cotidiana, pode significar privilégios e vantagens, uma vez que o samba pode ser convertido em recurso. Portanto, os vários projetos que tentam revigorar a memória coletiva e que remetem às ligações históricas entre o bairro e o samba fazem parte dos embates culturais que marcam a enunciação das diferenças nos dias de hoje. Oswaldo Cruz é um dos berços do samba, mas também é um bairro de *funkeiros*, o lar de muitos evangélicos e de milhares de indivíduos que compõe um subúrbio múltiplo e heterogêneo, como qualquer pedaço de uma grande cidade.

Para concluir esta parte, vale a pena citarmos a tese de Augusto César Gonçalves e Lima, intitulada “A escola é o silêncio da batucada? Estudo sobre a relação de uma escola pública no bairro de Oswaldo Cruz com a cultura do samba”, que, realizando uma etnografia em um colégio da região, busca compreender a relação entre a cultura escolar e a cultura do samba, partindo do princípio de que os alunos de uma escola situada num bairro com tradição de samba provavelmente teriam uma relação muito profunda com esta cultura.

No entanto, ao longo do trabalho, Lima percebe que a constatação da hipótese inicial se torna problemática. Foram poucas as iniciativas da instituição de ensino que dialogavam com o que é por ele classificado como “culturas referências do bairro”. Mesmo entre os alunos, raras foram as ocasiões em que os jovens pareciam demonstrar interesse pelo samba, o que faz o autor concluir que:

Assim, não verifiquei nas práticas sociais, salvo dois exemplos, formas de manifestação através das brincadeiras, das conversas, das atitudes, da linguagem, da maneira de andar, das músicas cantadas, de práticas que evidenciassem uma vivência dos/as alunos/as na cultura do samba. Esta foi a minha conclusão após cerca de oito meses de observação na Escola Azul. O mesmo não pode ser dito com relação à cultura escolar / cultura da escola e a cultura do samba, que apresentou uma tentativa de aproximação, embora com fraca interação (LIMA, 2005, p. 230).

A tentativa de aproximação citada pelo autor foi à organização de um desfile ecológico, que tinha por objetivo promover o tema do meio ambiente. Excetuando esta iniciativa, o cotidiano da unidade escolar em nada se coadunava com os discursos das lideranças comunitárias e dos sambistas, que repetiam constantemente que o samba estava na alma dos moradores. No intuito de compreender esta alma, o que é descoberto pelo pedagogo é a diferença entre representação e realidade, que revela aos seus olhos a heterogeneidade de Oswaldo Cruz. O motivo para esta realidade, em suas palavras, seria o sucesso das novas “culturas juvenis” e a “impossibilidade do local se fechar à influência do global”. Sua pesquisa, em suma, encontra, como temos demonstrado, a pressão da globalização sobre este pequeno pedaço da cidade do Rio de Janeiro e seus impactos sobre as antigas representações de identidade. Salvo em eventos especiais, como os acima destacados, a impressão, especialmente para os mais saudosistas, é que o samba está

desaparecendo. Justifica-se, assim, seu reconhecimento como patrimônio e os esforços para preservá-lo, como veremos no próximo capítulo.

Cap.04 – O samba como patrimônio

4.1- Patrimônio imaterial: a identidade cultural na tempestade

Neste mundo em que as antigas identidades culturais parecem desmoronar frente às conseqüências da globalização, já discutidas ao longo do segundo capítulo, os antigos saberes e as chamadas práticas tradicionais, mais do que em qualquer outra época histórica, estão diante de um grande desafio: sobreviverem e se atualizaram junto ao novo contexto que caracteriza este início de século XXI, garantindo a transmissão para as novas gerações, cada vez mais acostumadas com a “nova cultura juvenil” que ferve do centro às periferias das grandes cidades e, graças aos avanços da tecnologia, se espraiam também para o interior. Como temos demonstrado, este aparente risco de desaparecimento, em muitos casos, incentiva projetos e iniciativas que visam ao “resgate” das antigas tradições, de forma que os aspectos locais acabam se valorizando ante as ameaças das “forças globais”. É o que vimos no capítulo anterior, quando mostramos os projetos realizados no bairro de Oswaldo Cruz para preservar e difundir a memória coletiva dos antigos sambistas, mantendo vivo os vínculos históricos entre a prática cultural e a localidade e a primazia dos sambistas no campo das representações. Entretanto, estes projetos apresentam seus limites, não conseguindo cooptar os mais jovens, condição indispensável para sua transmissão e atualização em relação às novas realidades do presente. São estas dificuldades que fundamentam a instituição dos patrimônios imateriais, que procuram, por força de lei, garantir a continuidade e a perpetuação de práticas culturais que, sob a forte tempestade da globalização, são consideradas mais vulneráveis.

É exatamente no final dos anos 1990, mais precisamente em 1997, quando as nuvens da globalização se tornavam mais espessas e anunciavam a tempestade, que a UNESCO cria a distinção internacional intitulada “Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, concedida a espaços ou locais onde regularmente são produzidas expressões culturais e manifestações da cultura tradicional e popular. Concedendo este título, a instituição pretendia alertar a comunidade internacional para a importância dessas manifestações e a necessidade de sua salvaguarda, uma vez que fariam

parte do “diversificado tesouro cultural do mundo”. No documento referente à convenção para a salvaguarda do Patrimônio Imaterial, datado de 17 de outubro de 2003 e realizado em Paris⁷⁴, o patrimônio cultural imaterial é definido da seguinte forma:

Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2006).

Com esta definição, a UNESCO concebe o patrimônio imaterial não como um resquício do passado, mas pela constante recriação das comunidades e grupos, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Está de acordo, assim, com a “autenticidade” proveniente de processos que, por recriar o acervo cultural disponível, mantém sua representatividade sociocultural, como já destacamos. O trecho referente à promoção e o respeito pela diversidade está diretamente associado à outra passagem, que procura justificar a necessidade da titulação como patrimônio, reconhecendo que:

Os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda (UNESCO, 2006).

Assim, justifica-se o estabelecimento desta forma de patrimônio, que se distingue das demais definições e políticas de preservação, cujo tombamento é o recurso principal. A globalização é um fato social que impõe transformações às sociedades, dotada de características ambíguas que, se permitem um diálogo com novas práticas culturais, possibilitando uma renovação, gerariam também a ameaça de desaparecimento para as práticas locais e tradicionais. Em outras palavras, as medidas para preservar os bens reconhecidos como patrimônio intangível, ou imaterial, segundo o documento da UNESCO, justificam-se pelo entendimento da globalização por suas características

⁷⁴ Disponível no site da UNESCO: <http://www.unesco.org>

homogeneizadoras que poriam em risco os aspectos locais. Reconhecer e garantir a preservação dos patrimônios imateriais, assim, seria uma forma de preservar a diversidade cultural. É neste sentido que as políticas de salvaguardas, motivo da citada conferência, são incentivadas e implementadas.

De certa forma, novamente estamos diante das mesmas preocupações que motivaram os pioneiros da antropologia, que se lançaram à “aventura antropológica” para conseguir material dos grupos isolados que ainda restavam nas primeiras décadas do século XX. Os primeiros sinais da modernidade, rompendo fronteiras e encurtando distâncias, era um risco iminente para as culturas tradicionais. Hoje, a globalização, mais uma vez, potencializa estas preocupações ao submeter as trocas culturais a uma velocidade jamais vista, exigindo que, apesar das ações diferenciadas, a UNESCO reviva o pesadelo dos antropólogos clássicos: correr contra o tempo para evitar que os contatos culturais façam com que as “culturas tradicionais” desapareçam.

No Brasil, a instituição dos patrimônios culturais imateriais foi estabelecida pelo decreto nº 3.551, voltado ao “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro”, promulgado em 04 de agosto de 2000, pelo presidente Fernando Henrique Cardoso. Em seu primeiro artigo, estabelece quatro livros para registros, de acordo com a característica do patrimônio reconhecido, e a condição necessária para sua inclusão em um deles:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira⁷⁵.

Desta forma, a legislação brasileira torna a importância da memória, da identidade e da formação de nossa sociedade condição necessária para o registro, que ocorrerá a partir de um processo, reunindo a documentação necessária para provar a relevância do bem requerente ao título de patrimônio, que deve ser encaminhada ao presidente do IPHAN, que a submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Os planos de salvaguardas, como nos mostra Cavalcanti, reúnem ações como:

- 1) apoio à transmissão do conhecimento às gerações mais novas;
- 2) promoção e divulgação do bem cultural;
- 3) valorização de mestres e executantes;
- 4) melhoria das condições de acesso a matérias-primas e mercados consumidores;
- 5) organização de atividades comunitárias (CAVALCANTI, 2008, p. 24).

Cavalcanti também mostra que, no processo para o estabelecimento de salvaguardas para o patrimônio imaterial, o conceito de “referência cultural” ganhou importância crucial. Segundo a autora, isto significa reconhecer a importância dos sujeitos que mantêm e produzem os bens culturais. Trata-se de “dirigir o olhar para representações que configuram uma ‘identidade’ da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e aos objetos, aos ‘fazeres’ e ‘saberes’, às crenças e hábitos” (CAVALCANTI, 2008, p. 20 e 21).

É este conceito que seria utilizado pelo IPHAN nos processos para registro, considerando, ainda segundo Cavalcanti, uma visão processual sobre as definições dos patrimônios imateriais, como ficaria evidente na resolução nº 1, de 03 de agosto de 2006⁷⁶, que complementa o Decreto nº 13.551. Assim, a definição utilizada pelo instituto contempla práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu

⁷⁵ <http://www.iphan.gov.br>

⁷⁶ Determinou os procedimentos a serem observados na instauração e instrução do processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

passado. Como vimos, esta já era uma preocupação presente no documento de 2003 da UNESCO.

O processo até o reconhecimento é longo, podendo se estender por até dezoito meses. Embora, como Cavalcanti chama a atenção, os sujeitos que mantêm e produzem as práticas culturais registradas, ou postulantes ao registro, possuem importância significativa, a titulação como patrimônio imaterial pode ser vista como um atestado, fornecido pelo Estado, da importância de uma prática cultural para a memória e para a identidade da sociedade brasileira, o que nos leva a algumas considerações:

Em primeiro lugar, a titulação é dotada de forte apelo simbólico, pois, através do IPHAN, o poder público confere uma chancela de legitimidade para determinadas práticas culturais, o que, no cenário atual, caracterizado pelos embates culturais, significa vantagens e privilégios para os produtores, que encontram em suas práticas, valorizadas pelo reconhecimento oficial, a possibilidade de utilizá-las como um recurso.

Em segundo lugar, mas ainda relacionada à consideração acima, a chancela do poder público permite novas possibilidades financeiras para os grupos produtores, pois, ao ter sua importância para a identidade nacional reconhecida pelo Estado, o interesse dos turistas aumenta à medida que a titulação atesta a autenticidade sócio-cultural do patrimônio intangível. O registro em um dos livros destinados aos bens de natureza imaterial também permite maior facilidade para captar recursos, que, além de contemplar as medidas estabelecidas no plano de salvaguarda, podem ser direcionados para investimentos na área social, contribuindo para o bem estar dos grupos produtores.

Sobre este último aspecto, como mostrou Cavalcanti, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), instituído pela “Lei Rouanet”, Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, também apóia ações de salvaguarda, por meio de empresas privadas que investem em projetos culturais e abatem esse investimento do imposto de renda. Também merece destaque o Fundo Nacional da Cultura (FNC), utilizado para financiamento de projetos culturais de governos estaduais e municipais e de instituições públicas. Utilizando o Pronac, muitas empresas estatais estão apoiando e financiando projetos relacionados à preservação dos bens culturais imateriais (CAVALCANTI, 2008, p.25).

Toda esta legislação federal para os patrimônios culturais imateriais, como afirma Vicent Defourny, representante da UNESCO no Brasil, está em perfeita sintonia com as

proposições da entidade, tornando-se, inclusive, referência para outros países. Todavia, a efetivação do processo junto às esferas estaduais e municipais, que possuem legislação própria, é um desafio que ainda precisa ser superado (DEFOURNY, 2008). Como mostra Fonseca, apenas doze Unidades Federativas possuem leis próprias referentes à preservação do patrimônio imaterial: Maranhão, Piauí, Acre, Espírito Santo, Pernambuco, Minas Gerais, Ceará, Distrito Federal, Bahia, Alagoas, Santa Catarina e Paraíba. Destes, quatro antecedem o próprio decreto federal nº. 3.551/2000: Maranhão, Piauí, Acre e Espírito Santo (FONSECA, 2008, p. 92).

Considerando que, nesta primeira década do século XXI, a UNESCO e o Governo Federal se esforçaram para que os bens imateriais também fossem contemplados pelas políticas que visam à preservação do patrimônio, a legislação do Estado do Rio de Janeiro está defasada. Embora o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), vinculado a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, mantenha em seu sítio na Internet⁷⁷ um espaço dedicado à divulgação do Patrimônio cultural Imaterial Fluminense, em geral festividades religiosas ou folclóricas, o estado possui apenas leis referentes ao tombamento tradicional. A mais recente lei referente ao patrimônio, no Estado do Rio de Janeiro, é o Decreto nº 23.055, de 16 de abril de 1997, promulgado pelo então governador Marcello Alencar. A única referência ao patrimônio imaterial é uma breve citação no primeiro artigo:

Artigo 1º - A Secretaria de Estado de Cultura e Esporte, com a assessoria do Conselho Estadual de Tombamento e apoio técnico imediato do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, exercerá, na forma da lei, o poder de polícia de competência do Estado, relativo à prevenção, controle e repressão de atividades que ponham em risco ou causem dano aos bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais, públicos ou privados, naturais ou produto de ação humana.

Apesar desta menção logo no início, todo o restante do texto está voltado para a preservação dos bens tombados, especialmente pelas instâncias estaduais. Em relação ao samba, o único bem tombado por lei estadual é a Passarela Professor Darcy Ribeiro, o sambódromo. Ainda assim, o motivo não é o fato ser um espaço de celebração do samba, mas ter sido uma obra projetada por Oscar Niemayer.

⁷⁷ <http://www.iphan.gov.br>

No entanto, a ausência de uma legislação apropriada não impede que a Assembléia Legislativa Estadual, em situações específicas, aprove leis reconhecendo determinadas expressões culturais como “patrimônio imaterial”. É o caso do candomblé e da Umbanda, ambos projetos de autoria do deputado estadual Gilberto Palmares, que resultaram respectivamente nas leis 5509/2009 e 5514/2009. Em geral, os textos das leis, pela ausência de uma legislação específica, são bastante insipientes, ignorando qualquer salvaguarda ou mesmo o registro em livros específicos, como demonstra o texto abaixo, que se limita a reconhecer a umbanda como uma “religião genuinamente brasileira”.

LEI Nº 5514, DE 21 DE JULHO DE 2009.

O GOVERNADOR DO RIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Faço saber que a Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Declara como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a Umbanda, religião genuinamente brasileira.

Art. 2º Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 21 de julho de 2009.

Entretanto, se a legislação estadual ignora todas as mudanças na forma de conceber o patrimônio que estamos vendo na década atual, o município do Rio de Janeiro, pelo Decreto 23.162, de 21 de julho de 2003, assinado pelo então prefeito César Maia, passou a reconhecer determinados bens culturais imateriais como “patrimônio carioca”. Antes mesmo do primeiro artigo, que institui oficialmente o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural carioca”, o decreto é justificado pela:

Necessidade de proteger formas de expressão, modos de fazer e viver, criações científicas, tecnológicas e artísticas, manifestações culturais e sociais que conferem identidade cultural ao povo carioca; considerando a necessidade de se preservar a memória coletiva da sociedade carioca (Grifos Meus).

A referência à “identidade cultural”, explícita no decreto, se coaduna com as exigências da legislação federal. Destaca-se também a “necessidade de se preservar a

memória coletiva da sociedade carioca”, apesar do Rio de Janeiro ser um grande centro urbano múltiplo e fragmentado. No entanto, ao contrário da legislação federal, que concede aos especialistas do IPHAN, junto ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, o poder para analisar os processos e determinar a inclusão dos bens imateriais no livro correspondente, o decreto do município do Rio de Janeiro, apesar de atender às exigências quanto à valorização de uma “identidade local” que deve ser preservada diante dos avanços da globalização, determina que, em última instância, cabe ao chefe do executivo decidir pela relevância ou não do bem, conforme determina o artigo 4º:

Art. 4.º O processo de registro, já instruído com as eventuais manifestações apresentadas, será levado à decisão do Chefe do Executivo.

§ 1.º Em caso de decisão favorável do Prefeito, o bem será inscrito no livro correspondente e será classificado como "Patrimônio Cultural Carioca".

Esta particularidade da lei, aliada à abrangência da definição do que viria a ser esta “identidade carioca”, ou mesmo do próprio conceito de “patrimônio imaterial”, abre a possibilidade para que o reconhecimento esteja a serviço de interesses políticos. O resultado é uma certa banalização do patrimônio municipal, cujos registros como parte da “identidade carioca”, nos últimos anos, englobaram desde o antigo lambe-lambe das praças públicas⁷⁸ e até a torcida do Flamengo⁷⁹.

Entre os bens imateriais reconhecidos pela prefeitura municipal do Rio de Janeiro, como “patrimônio cultural imaterial carioca”, estão as “escolas de samba que desfilam no Rio de Janeiro”. Este registro municipal se alia a outro, na esfera federal, que reconheceu, a partir dos trâmites exigidos pelo IPHAN, o samba carioca, em três vertentes, incluindo o samba-enredo, como patrimônio imaterial do Brasil. É sobre estes casos, sobretudo o segundo, por sua abrangência nacional, que faz ressuscitar os velhos discursos da “identidade nacional”, que trataremos nas páginas seguintes, mostrando a constante

⁷⁸ No linguajar popular, “Lambe-Lambe” é o fotógrafo ambulante das praças públicas. Foi inscrito no livro de Registro dos Saberes, pelo Decreto 25.678, de 18 de agosto de 2005.

⁷⁹ O reconhecimento à torcida do Flamengo se deu pelo fato da prática do futebol fazer parte dos hábitos e costumes da população da cidade do Rio de Janeiro e constituir uma paixão carioca, sendo a torcida do flamengo, segundo o texto do decreto, a mais alta manifestação dessa paixão. Foi inscrita no Livro de Formas de Expressão, pelo Decreto n.º 28787, de 04 de dezembro de 2007.

necessidade dos sambistas em ratificar o reconhecimento do poder público, apesar de todo o crescimento das escolas de samba.

4.2 - O reconhecimento em dois momentos históricos

Rio de Janeiro, dois de março de 2008. São treze horas e o forte sol de verão castiga a Rua Clara Nunes, entre os subúrbios de Madureira e Oswaldo Cruz. Um dos mais tradicionais redutos de sambistas é invadido por políticos de várias legendas, que chegam à quadra de ensaios da Portela protegidos por seus inúmeros seguranças. Antes da feijoada mensal, uma breve solenidade marcaria a inauguração de um busto em homenagem a Paulo da Portela, fundador da agremiação carnavalesca e um dos grandes pioneiros do samba carioca, que a partir daquele momento estaria perpetuado em bronze diante da entrada social de sua escola, assim como há décadas já se destaca na paisagem da praça do bairro que ostenta o seu nome. Para os muitos artistas populares veteranos, trata-se de um reconhecimento importante para a escola de samba moderna, obrigada a equilibrar as necessidades impostas pelo modelo administrativo comercial e profissional dos dias atuais com a valorização de sua história e tradição, o que, como vimos no capítulo anterior, não é uma tarefa muito fácil.

Na pequena entrada social, políticos, jornalistas e diretores da agremiação se aglomeram. Aguardam o descerrar do busto e de um enorme painel, com uma grande foto e uma breve explicação sobre os feitos do homenageado. Os aplausos se alternam. Os convidados que fazem uso da palavra aproveitam para demonstrar sua proximidade com a agremiação e com a cultura popular. Uma parceria entre a escola de samba e o governo do estado para reformar a quadra de ensaios é anunciada. A presença de autoridades públicas confere legitimidade e, simbolicamente, afirma a importância do sambista pioneiro não apenas para a escola de samba, mas para a cultura carioca de uma forma geral. Foi exatamente este o tom dos discursos que marcaram a cerimônia. É relativamente comum ver a presença de políticos locais, especialmente nos subúrbios transformados em currais eleitorais, nas festividades das agremiações carnavalescas. Entretanto, no início de tarde daquele sábado ensolarado, estavam presentes deputados estaduais, deputados federais,

secretários estaduais e até o vice-governador do Estado do Rio de Janeiro, motivando a formação de um esquema de policiamento que contrastava com a rotina do local. Paulo da Portela, assim, estático e coberto por um pano negro, torna-se mero coadjuvante em sua própria homenagem.

O reconhecimento das autoridades públicas, ao longo de toda a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, sempre foi fundamental para legitimar suas práticas culturais. Forma de expressão, como vimos, associada às camadas mais baixas da sociedade, as transformações das últimas décadas resultaram no aumento do “capital simbólico”⁸⁰ dos sambistas e foi convertido em elevados investimentos públicos para aprimorar a infraestrutura de seus espetáculos. Após o sambódromo, inaugurado em 1984, os dirigentes, aproveitando a crescente importância do espetáculo para a indústria turística, passaram a negociar contratos cada vez mais vantajosos para eles. Até o carnaval de 2009, o espaço físico do sambódromo era cedido, sem licitação, para a administração da Liga Independente das Escolas de Samba, que organizava desde a montagem que complementa a avenida de desfiles, acrescentando frisas, cabines de imprensa e outras estruturas móveis, até a venda de ingressos. Esta suposta subserviência do poder público aos interesses das agremiações carnavalescas é motivo de muitas críticas, inclusive de jornalistas ligados ao mundo do samba, que denunciam contratos que seriam prejudiciais aos cofres públicos.

Estas críticas se intensificaram durante as denúncias da chamada operação *Hurricane*, em que a Polícia Federal efetuou prisões de banqueiros do jogo do bicho e policiais, acusados de manipular órgãos do Poder Judiciário, que colocaram a organização do carnaval em xeque. Diante da prisão de algumas das principais lideranças carnavalescas, incluindo Ailton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães, então presidente da LIESA, e do anúncio de que haveria indícios envolvendo manipulação no carnaval, feito por um delegado da Polícia Federal durante o programa Fantástico, da Rede Globo de televisão, o imaginário popular, que sempre ouviu comentários de que os resultados do carnaval seriam “armados” e “comprados”, entrou em ebulição. De forma pragmática, as denúncias também ameaçavam a credibilidade de um espetáculo economicamente importante para a cidade, responsável por uma parcela significativa do PIB municipal associado ao turismo de lazer. Para analisar tais indícios, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro instaurou uma Comissão

⁸⁰ Temos como referência a definição de Bourdieu.

Parlamentar de Inquérito (CPI), que durante meses se concentrou no material recolhido pela Polícia Federal e no depoimento de testemunhas.

Contudo, o relatório final da CPI não comprovou as denúncias feitas pelo delegado, concentrando suas conclusões e sugestões no contrato envolvendo a LIESA e a Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, através da Riotur. Por ele, os bicheiros, como representantes das escolas de samba, assumiriam funções típicas que deveriam ser exercidas pelo poder público, o que, para os vereadores, deveria ser corrigido imediatamente:

Desde o início de seus trabalhos, a CPI deparou-se com erros primários de gestão da maior festa popular do Município do Rio de Janeiro. A maioria está relacionada aos exagerados e discricionários poderes da LIESA. O contrato firmado entre a RIOTUR e a LIESA transfere a esta entidade poderes absolutos para escolher e substituir jurados, comercializar direitos de imagem, promover merchandising, contratar sonorização, reboques, venda de imagem, comercialização de alimentação, empilhadeiras, roletas eletrônicas. Enfim, a LIESA, na organização do Carnaval, substitui o Poder Público, que deve assumir este papel, de imediato⁸¹.

Diante da conclusão de que o contrato para a gestão do sambódromo durante o carnaval, bem como a divisão entre gastos e lucros com o espetáculo, é lesiva aos cofres municipais, a prefeitura se defende, afirmando que o retorno dos investimentos está no movimento da indústria hoteleira e do turismo de uma forma geral. Até meados de 2009 a situação do carnaval de 2010 seguia indefinida, pois, diante da pressão de alguns setores importantes da sociedade, a nova administração da prefeitura carioca, que tomou posse no início de 2009, quando todos os contratos para o desfile daquele ano já estavam assinados, aventava a possibilidade de realizar licitação para definir a organização da maior festa carioca, mantendo com a entidade representativa das escolas de samba apenas a parte artística. A licitação chegou a ser anunciada, mas, sem o tempo necessário para atender a todas as exigências do Ministério Público, foi oficialmente adiada para organização do carnaval de 2011.

Contudo, apesar desta crescente pressão e das ameaças da nova administração municipal, o relatório da CPI demonstra o poder que os dirigentes possuem nas negociações com os órgãos públicos. Prova desta força foi a construção da cidade do

⁸¹ Trecho extraído da Comissão Parlamentar de Inquérito, instaurada pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que investigou as suspeitas de manipulação dos resultados dos desfiles e os contratos firmados entre a Prefeitura da Cidade e a LIESA.

samba, custeada pela prefeitura carioca, embora hoje seja administrada pela LIESA, que ficou pronta em 2005 e concentra a criação das alegorias e fantasias que são apresentadas no carnaval, sendo utilizada também como ponto turístico, como veremos mais adiante.

Entretanto, este “poder de barganha” junto ao poder público, conquistado ao longo das últimas décadas, não apagou o simbolismo presente no reconhecimento estatal às suas manifestações culturais, que pode vir na forma de políticas e ações de órgãos públicos especializados ou, simplesmente, na retórica de políticos das mais diversas esferas, reproduzindo algumas práticas já comuns na distante década de 1930, época em que as escolas de samba foram descobertas pelo clientelismo. Na primeira década do século XXI, entretanto, os sambistas e a sociedade, de uma forma geral, possuem outras demandas, impondo novos conteúdos simbólicos para este reconhecimento do poder público. Em outras palavras, quando alguns dos mais importantes políticos cariocas se reúnem na quadra da Portela, sob o pretexto de reconhecer a importância de Paulo para a cultura popular, os significados envolvidos na cerimônia são bem diferentes das visitas dos políticos clientelistas, quando as agremiações carnavalescas ainda buscavam o mínimo de reconhecimento das autoridades. No entanto, em ambas as situações, é importante a aproximação entre a agremiação carnavalesca e o poder público, especialmente na forma de um reconhecimento por sua relevância cultural.

O primeiro reconhecimento, em 1935, está diretamente associado ao pagamento de subvenção para as escolas de samba, dando início aos chamados “desfiles oficiais”, de que já tratamos no primeiro capítulo. Simbolicamente, este fato representa a vitória dos sambistas sobre a repressão histórica ao samba, os quais, graças ao pacto entre as classes populares e os políticos populistas, haviam conquistado o reconhecimento do mesmo Estado que antes os perseguia. A obra de historiadores e cronistas, como Cabral (1996), que entrevistou nas décadas de 1960 e 1970 vários protagonistas daqueles carnavais, evidencia a importância do reconhecimento ao samba pelas autoridades públicas como um marco na afirmação desta manifestação cultural.

Nota-se, neste período, o forte vínculo entre o reconhecimento do poder público e a oficialização das apresentações carnavalescas, com o Estado exercendo o papel de legitimador das práticas culturais populares. A necessidade da chancela de oficialidade explica-se, como já vimos, não apenas pelo reconhecimento de um gênero musical antes

perseguido, o que é motivo de divergência entre os pesquisadores, mas também pela situação em que viviam as classes populares, sobretudo nas comunidades negras, no início do século XX. Em um Estado tradicionalmente autoritário como o brasileiro, cujo diálogo com os extratos sociais mais baixos, pelo menos até a década de 1930, era orientado pelas marretas das reformas urbanas e demais tentativas de impor uma nova ordem “civilizadora”, o reconhecimento do poder público era também uma vitória contra o preconceito e a discriminação que afligiam não apenas as práticas culturais, mas também os próprios indivíduos pertencentes aos extratos inferiores. Semelhante lógica percebe Magnani (1998), décadas mais tarde, nas classes populares de São Paulo, em que o carimbo de oficialidade, mesmo que de empresas privadas que organizam torneios de futebol, ganha importância diante da insegurança do dia-a-dia, assim como a assinatura na carteira de trabalho. O reconhecimento oficial nas classes populares, assim, ultrapassa os limites das práticas culturais, estendendo-se para o próprio grupo social, acostumado à informalidade e a ausência do poder público.

O segundo reconhecimento para o qual estamos chamando atenção é a titulação do samba como patrimônio cultural imaterial do Brasil, que atende às demandas da sociedade atual. Ainda comemorando o título recebido pelo samba poucas horas antes, Haroldo Costa, jornalista e escritor, comentava para a TV Globo: "Tem uma grande importância simbólica. É o reconhecimento para um gênero que no início do século XX era perseguido⁸²". De fato, a dimensão simbólica do reconhecimento conferido pelo IPHAN parece tão importante quanto a possibilidade de novos investimentos e o plano de salvaguarda. Usando poucas palavras, Haroldo Costa encaixa o novo status de patrimônio cultural na história de superação e conquistas do samba, significando o fim de uma longa trajetória que começa na perseguição e termina no reconhecimento como patrimônio da nação. Se antes a prática do samba precisava ser abandonada em favor de hábitos e costumes “civilizados”, agora deve ser preservada para as gerações futuras, num sentido completamente oposto aos primeiros anos do século XX.

Todavia, não há como deixar de considerar que, ao longo da história, existiram outros fatos que tiveram semelhante importância simbólica e também podem ser

⁸² Depoimento ao telejornal RJ TV, jornal local da Rede Globo de televisão para a Região Metropolitana do Rio de Janeiro, em 09 de outubro de 2007.

considerados marcos na vitória do samba, como o próprio pagamento de subvenção, em 1935. Ao longo dos mais de setenta anos que separam estes dois reconhecimentos, tivemos ainda a transferência dos desfiles para a avenida Rio Branco, as construções do sambódromo e da cidade do samba, a medalha do mérito cultural, concedida pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso para algumas agremiações, que também estão revestidas de um forte apelo simbólico em virtude de um reconhecimento oficial. Assim, apesar do simbolismo destacado por Haroldo Costa, ele não é novo na história do samba, sendo, até certo ponto, recorrente. Os sambistas continuam a buscar o reconhecimento oficial para suas práticas culturais, mudando apenas o contexto social em que ele ocorre.

Já Nilcemar Nogueira, presidente do Centro Cultural Cartola, entidade responsável pela organização do dossiê, que cumpriu a exigência de documentação exigida pelo IPHAN, ressaltou em depoimento ao jornal O Globo⁸³ a importância das salvaguardas, declarando que “Essa vitória foi resultado da luta de mestres como meu avô, Paulo da Portela e Silas de Oliveira pela afirmação da nossa identidade”. Nilcemar, que também é neta do famoso compositor da Mangueira que dá nome ao centro por ela presidido, comentou também outro aspecto em que o samba tem importância para a sociedade atual: “o samba traz cidadania”.

Se o depoimento de Haroldo Costa chama a atenção para os aspectos simbólicos contidos na titulação do IPHAN, Nilcemar Nogueira destaca a importância do título de “patrimônio cultural imaterial” para a “identidade cultural” e para a promoção da cidadania, revelando dois caminhos que nos ajudam a compreender a importância do reconhecimento para o contexto atual de nossa sociedade, em que os fluxos culturais da globalização parecem ameaçar as práticas locais, dificultando a sua renovação e transmissão para as novas gerações, preocupação já externada nos documentos da UNESCO. Entretanto, como mostramos, além da homogeneização, a globalização, ao fundir os valores globais com as práticas tradicionais locais, que as interpretam, permite a disseminação das diferenças por todo o globo. É assim que as práticas locais não apenas conseguem sobreviver, mas se intensificar sob novos significados simbólicos, fazendo ressurgir, neste processo, não apenas manifestações culturais que pareciam fadadas ao

⁸³ Edição de 10 de outubro de 2007.

desaparecimento, mas também importantes referências espaciais do passado, mas tidos como decadentes na atualidade.

Tomando a cidade do Rio de Janeiro como exemplo, percebemos a revitalização de antigos redutos boêmios, como a Lapa, que deixa pra trás um longo período de decadência e, com a força da afluência turística, assiste, na sombra de seus centenários arcos, ao aflorar de novos artistas populares, compondo um dos mais importantes cenários culturais cariocas do século XXI. Não se trata, pois, do velho bairro, mítico berço da malandragem, esta tão brasileira forma de navegação social que DaMatta expôs com primazia, mas do surgimento de novas formas de sociabilidade que emergem sob o signo da tradição, fundamentadas no discurso histórico acerca da importância do local como foco nem tanto de resistência, imagem associada mais à Praça XI e outros redutos negros, mas principalmente de valores alternativos. Nos dias de hoje, um dos maiores sucessos da Lapa é o “samba de raiz”, atraindo, sobretudo, turistas, universitários e a classe média de uma forma geral. Esta valorização do “samba de raiz”, responsável pelo recente sucesso das velhas guardas das escolas de samba, como os eventos em Oswaldo Cruz demonstram, é uma forma de resistência, em primeiro lugar, à modernização das práticas e ritmos do samba, que, especialmente na década de 1990, incorporou o repertório de uma infinidade de grupos musicais que foram classificados pela indústria fonográfica como “grupos de pagode”. O “samba de raiz” se distingue desta “moderna” forma de samba não apenas pelas diferenças rítmicas, mas também pela valorização da “tradição”, muitas vezes revivendo antigos sucessos clássicos dos sambistas do passado e, como consequência, redescobrimo artistas populares há muito esquecidos.

Esta relação entre o universal e o local, que gira no turbilhão promovido pela globalização, ao mesmo tempo ameaçando e reforçando as práticas culturais tidas como tradicionais, movimenta a engrenagem de muitos problemas sociais contemporâneos, que, como já foi abordado, passam a questionar a própria idéia da nação como uma “comunidade imaginada”. É exatamente sobre as narrativas acerca da “comunidade nacional imaginada”, seguindo a definição de Benedict Anderson (2008), que Gonçalves vai procurar entender a constituição dos patrimônios nacionais. Segundo este autor, as nações poderiam ser construídas discursivamente, o que pode também produzir efeitos de “objetificação cultural”, ou seja, a materialização do processo de invenção de culturas e

tradições. O presente seria corroído por um processo de perda, oposto à situação original, definida pela integridade e continuidade, que é transformada em parte importante das narrativas, pois, como “objeto do desejo”, a nação seria experimentada por sua ausência. Por sua vez, os patrimônios culturais, fundamentos objetificados da nação, permitiriam o contato com a coerência do passado, justificando a realização de um trabalho de resgate e preservação visando à continuidade desta situação original. O “lamento da perda”, que recria a distância e a ausência nas narrativas nacionais, aproximando-as dos mitos, assim, coexistiria com o esforço de preservação (GONÇALVES, 1996, p. 21 e 23).

Em relação à preservação dos bens patrimoniais, podemos perceber, ainda seguindo os passos de Gonçalves, que também em sua dimensão imaterial os objetos e práticas autenticam a realidade produzida pelas narrativas, que evocam o risco de perda eminente das expressões originais da nação. A necessidade de preservar, que em relação aos bens materiais é posta em prática pela instituição do tombamento, encontra nos imateriais o estabelecimento das salvaguardas que apóiam e garantam sua continuidade de forma sustentável, atuando no sentido de melhorar suas condições sociais e materiais de transmissão e reprodução. Os objetos a serem preservados seriam recodificados para servirem como sinais diacríticos das categorias e grupos sociais que representam, operando, concomitantemente, num plano de fragmentação e num de integração, concebidos como uma imaginária e originária unidade que guardariam atributos como “coerência”, “continuidade”, “totalidade” e “autenticidade”, situados num plano distante no tempo e no espaço: o passado nacional, no primitivo, no exótico e no popular (idem, p. 23).

Sobre este esforço de preservação, voltamos uma vez mais à obra Richard Handler (1988), que também inspirou as análises de Gonçalves. O autor demonstrou como as danças folclóricas de Quebec são objetificadas para atuarem na arena política, como sinal diacrítico que distingue a comunidade francófona no interior de uma sociedade canadense multicultural. Remetendo aos primeiros tempos de formação da comunidade franco-canadense, as danças típicas, cujas raízes é difícil situar em termos modernos, encontram-se sob a ameaça iminente de desaparecimento, perdendo suas “raízes autênticas” que seriam originárias do passado, ou seja, da dourada época da formação da “nova França católica”. Como símbolos do nacionalismo, ou das particularidades culturais francófonas, as danças adquirem novos significados simbólicos, que permitem não apenas a

sobrevivência no presente, mas também o reforço de suas práticas a partir da resignificação. São agora não apenas danças de origem imprecisa, mas sobretudo patrimônios que precisam ser preservados e incentivados, pela própria sobrevivência da comunidade.

A emergência de patrimônios culturais, assim, pode ser associado ao sentimento de perda trazido pelo inevitável distanciamento da origem, que caracteriza o “mito fundador” das nações modernas. A avalanche promovida pela globalização, intensificando o fluxo de informações, os contatos culturais e o surgimento de novas tecnologias, ampliam a sensação de perda e, muitas vezes, de insegurança frente às novidades do mundo moderno. É neste contexto que os patrimônios culturais imateriais ganham espaço em nossa sociedade, ratificando a importância de práticas culturais tradicionais que adquirem novos significados em centros urbanos cada vez mais heterogêneos, em que as antigas “identidades culturais” e as representações sobre a nação passam por uma inevitável redefinição. Quando Nilcemar Nogueira, que administra um centro cultural encravado em uma das mais importantes “comunidades de samba”, o morro da Mangueira, justifica a titulação do samba como patrimônio cultural alegando que o samba é “nossa identidade cultural”, inevitavelmente temos uma tentativa de homogeneizar ou, no mínimo, hierarquizar a diversidade, essencializando construções culturais. Por exemplo: quem faz parte do “nossa” e estão sendo incluídos nesta fala? Mangueireses? Sambistas? Cariocas? Brasileiros? Conforme evocamos, identidades mais abrangentes ampliam a diversidade, de forma que se torna mais difícil o reconhecimento de uma identidade coletiva, mesmo com referência às antigas “práticas do consenso”, como o samba carioca.

Há também um outro aspecto da fala de Nogueira que merece destaque. Se na década de 1930 os países da América Latina, especialmente Brasil, Argentina e México, tinham no plano político um pacto corporativo envolvendo o poder público e as classes populares, o contexto da região, a partir da década 1990, é caracterizado pela forte influência neoliberal, sobretudo nas limitações impostas à participação estatal. Na visão de George Yúdice, esta nova conjuntura teria exigido do Estado mudanças em seu enfoque tradicionalmente centralizado na identidade nacional. Neste “novo programa cultural”, o Estado estende a idéia de patrimônio à diversidade social e étnica, negligenciada nos programas centralizados e corporativistas anteriores. Com a participação democrática,

pretende-se a descentralização das instituições culturais e estimula-se o setor privado a investir na cultura, graças a incentivos para este setor (YÚDICE, 2006, p. 368 e 369).

É possível considerarmos que, por trás da chancela oficial do IPHAN, e, principalmente, nas sugestões de salvaguardas, estão também as exigências desta conjuntura atual. A cultura também é um campo em que a sociedade civil deve participar, substituindo a necessidade de investimentos diretos do poder público. Isto se coaduna, portanto, com o contexto político neoliberal, em que o reconhecimento do Estado não significa investimento direto do poder público, mas o incentivo necessário para a participação do capital privado na promoção da cultura, das artes e a utilização da cultura como um recurso. A ampliação da definição de "patrimônio", pela chancela do IPHAN, desta forma, pode oferecer um incentivo ao investimento de grupos econômicos e a participação mais atuante da sociedade civil, especialmente, neste último caso, na utilização da cultura como instrumento para promover a inclusão social, diante da incapacidade do Estado. Isso fica claro quando as manifestações culturais são "instrumentalizadas" por ONGs e outros grupos não-governamentais para promover a cidadania, sobretudo em populações excluídas que, não por acaso, não são alcançadas pelo braço do Estado. É neste sentido que podemos compreender o restante da fala de Nilcemar Nogueira após o sucesso de seu trabalho pela titulação: "o samba traz cidadania".

Desta forma, na década de 1930, o reconhecimento ao samba, na forma do pagamento de subvenção, esteve associado ao contexto histórico do pacto entre as camadas populares e os políticos clientelistas, significando o reconhecimento do Estado não apenas para as manifestações populares, mas para os próprios grupos sociais que os produziam. Neste início do século XXI, entretanto, a titulação como patrimônio confere outro sentido para o reconhecimento. Com ele, o Estado, por meio do IPHAN, ou mesmo do poder público municipal ou estadual, atesta a legitimidade e a autenticidade sócio-cultural das manifestações culturais, servindo de incentivo para a captação de recursos na iniciativa privada, conforme destacamos ao analisar a legislação. No contexto neoliberal, isso representa um importante incentivo para a atuação da sociedade civil em áreas como a promoção da cidadania, tendo em vista as urgências da sociedade e as limitações do Estado nesta área.

4.3 - O samba como patrimônio cultural imaterial

A inclusão do samba carioca no “Livro de Registro das Formas de Expressão”, um dos livros que garante o reconhecimento como patrimônio imaterial do país, ocorreu no dia 09 de Outubro de 2007. O pedido de registro, como já foi mencionado, foi feito pelo Centro Cultural Cartola, com apoio da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ)⁸⁴ e da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), e contou com a participação de um grupo de renomados jornalistas, intelectuais e pesquisadores de samba. O longo processo iniciado a partir da solicitação inicial obedeceu aos critérios estabelecidos pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), exigindo a preparação de um detalhado documento intitulado “dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro”. Preparado entre janeiro e outubro de 2006, sob a supervisão do IPHAN e do Ministério da Cultura, o material reuniu um minucioso registro histórico e geográfico sobre o samba em suas três vertentes postulantes à titulação: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo.

O levantamento teórico realizado no dossiê reconhece, no longo caminho de um gênero musical perseguido e discriminado para a afirmação como símbolo de nacionalidade, o papel de mediação exercido pela elite intelectual da então capital federal, que mantinha estreito contato com a “elite do samba”, seguindo a tese de Vianna (1995). Todavia, os autores do documento destacam a atuação dos próprios sambistas para a aceitação e o reconhecimento do gênero musical, de forma que a “oficialização” de 1935, além de não ter conseguido “calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro”, fez com que o samba e os sambistas tivessem participação ativa na construção da identidade nacional brasileira.

A primeira parte do dossiê procura traçar a história do samba na cidade do Rio de Janeiro, desde as regiões majoritariamente ocupadas pela população negra, herdeira das tradições africanas, até o início dos concursos carnavalescos, passando pelos impactos trazidos pelas transformações urbanas. Mesmo reconhecendo as inevitáveis mudanças, os

⁸⁴ Entidade representativa mais antiga entre escolas de samba, a AESCRJ perdeu importância após a fundação da LIESA, que passou a organizar os principais desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro. Desde então, ficou responsável pela organização de todos os grupos de acesso. A partir de 2009, contudo, a fundação da Liga Independente das Escolas do Grupo de Acesso (LESGA), fez com que a entidade perdesse também o gerenciamento sobre o mais importante grupo de acesso, permanecendo com o controle apenas dos desfiles menos concorridos.

autores do material defendem a tese de que ainda é possível identificar traços das matrizes originais que “continuam a fazer parte do cotidiano de uma parcela considerável da população com intensidade e vigor típicos das manifestações autênticas da cultura popular”.

Após a contextualização histórica, um longo capítulo é dedicado às descrições dos elementos fundamentais ao samba como gênero musical, como a própria música, destacando-se a preocupação explícita em separar as obras feitas no contexto da “indústria cultural” e as composições oriundas de em ambiente comunitário e informal. Embora ressalte que as fronteiras não seriam tão rígidas, as três vertentes que o dossiê indicava como postulantes à titulação expressariam, em suas estruturas musicais fundamentais, “as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais específicos, constituindo-se num patrimônio representativo da riqueza cultural do país”. Samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo, principalmente os dois primeiros, guardariam no aspecto rítmico e na sonoridade traços típicos que estariam, nos dias de hoje, em fase de desaparecimento.

No caso do partido-alto, apontado como possivelmente a vertente que mais representaria as matrizes do samba carioca, o documento tem como referência a obra do compositor Nei Lopes, segundo o qual este tipo de samba pode ser definido como “uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”. Segundo os autores do dossiê, trata-se do tipo de samba menos adequado ao mercado musical, tendo em vista que seu valor artístico reside na criatividade de momento. Como uma obra baseada no improviso, o partido-alto seria uma vertente ligada às suas matrizes socioculturais, valorizando em suas letras o ambiente cultural e os padrões comunitários coletivos.

Em relação ao samba de terreiro, os autores afirmam que o gênero, diferentemente do partido-alto, que se define por suas características formais, e do samba-enredo, que possui uma função pré-determinada, parece ser definido pelo contexto em que é realizado, ou seja, os “terreiros”, ou, como já vimos, as “quadras” de samba, fato que o faz também ser conhecido como “samba de quadra”. Seu principal objetivo seria proporcionar o canto coletivo, exaltando, principalmente, as mulheres e as agremiações carnavalescas.

Tradicionalmente associado ao espaço das escolas, o samba de terreiro, na visão dos autores do dossiê, “representa uma identidade compartilhada por determinado grupo de pessoas agregadas pela escola de samba”.

Sobre o samba-enredo, subordinado a um tema pré-definido, o estudo traça o desenvolvimento deste gênero de samba nas agremiações, desde os primeiros desfiles, quando a segunda parte era improvisada, até o modelo atual, que valoriza o refrão de empolgação. O documento destaca que o processo de adequação à linguagem da classe média, que acompanhou as escolas de samba e, conseqüentemente, seu principal gênero musical, teria permitido a hegemonia desta vertente entre as músicas carnavalescas. Para mundo do samba, apesar de reconhecer a importância das demais vertentes, esta é a mais importante e significativa, pois, em torno de sua produção e, posteriormente, de sua divulgação, toda uma série de atividades são organizadas.

Após destacar as características das três vertentes do samba postulantes ao reconhecimento como patrimônio, o documento descreve minuciosamente elementos associados ao gênero musical, como a dança e os instrumentos, e o ambiente cultural dos sambistas, ressaltando a importância das rodas informais, da música e até da religiosidade, expondo elementos essenciais, que, pela transmissão do samba, também enfocada, constituem laços que unem as diversas gerações. Na impossibilidade de fazer o mapeamento de todas as mais de setenta escolas de samba cariocas, apresentadas em uma ilustração que procura reproduzir a geografia do samba, seis agremiações foram privilegiadas: Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Estação Primeira de Mangueira, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá. O enfoque nestas seis escolas como as mais representativas para as “matrizes do samba carioca” foi, de certo modo, arbitrário, pois elas não formam o grupo das mais antigas agremiações. Diante da necessidade de se escolher algum critério, os organizadores do dossiê destacaram as escolas que, no interior do “mundo do samba”, são associadas pelos próprios sambistas aos “elementos tradicionais”, obedecendo a critérios particulares, de acordo com o conjunto de valores desta subcultura. Algumas escolas de samba, como já havia demonstrando Goldwasser, estão associadas à tradição pelos próprios sambistas, como, por exemplo, o caso da Mangueira, agremiação em que a autora realizou sua etnografia, onde a defesa do tradicionalismo torna-se um importante argumento político (GOLDWASSER, 1975,

p.171). Outras, ao contrário, seriam reconhecidas por sua associação com a “modernidade”, isto é, pela introdução de novos elementos para o ritual carnavalesco, estando na vanguarda das transformações. Nos projetos que visam à preservação, naturalmente, o primeiro grupo deve ser privilegiado.

Sobre a Portela, bom exemplo daquilo que subjetivamente os sambistas entendem como “escola de samba tradicional”, o dossiê descreve a história de formação do subúrbio de Oswaldo Cruz e a importância dos sambistas neste processo, dando atenção especial para os feitos de Paulo da Portela. O sucesso da Portela, assim como nos discursos das lideranças comunitárias do bairro, é visto como uma consequência da organização e da produção cultural dos antigos moradores da região, apesar de todas as transformações pelas quais a agremiação passou nos últimos anos, incluindo as cisões internas que geraram novas escolas, como o GRAN Quilombo, que será visto mais adiante, e o GRES Tradição. Segundo o dossiê, estas cisões seriam consequências das divergências resultantes do impacto da modernidade sobre as escolas de samba mais tradicionais.

Em uma parte intitulada “situação”, os autores destacam a importância do samba como prática cultural que promoveu a integração das camadas sociais mais baixas do Rio de Janeiro, constituindo uma forma de expressão pessoal e social e um elemento fundamental para a construção da identidade nacional. Segundo os autores, o samba pode ser visto como uma “ferramenta” capaz não apenas de integrar classes sociais, mas de “derrubar barreiras” e “eliminar preconceitos”, num projeto que ainda estaria em andamento. A situação atual, que levaria à descaracterização do samba e às dificuldades de renovação, seria resultado do crescimento da indústria do espetáculo e do turismo, a partir das últimas décadas; da globalização, no sentido de impor modelos e padrões importados na área cultural e no consumo em geral; da crise urbana que teria esgarçado o tecido social nas metrópoles, afrouxando os laços de solidariedade e sentimentos de grupo. Como consequência, teríamos “uma redução na valorização das matrizes do samba e a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação”. A prática do partido-alto e o samba de terreiro teria diminuído nas comunidades tradicionais e, sobretudo, nas quadras de escola de samba, que se concentrariam no gênero samba-enredo, de apelo comercial e turístico mais imediato. As dificuldades para a transmissão do saber, especialmente com o declínio

da transmissão oral, seriam também resultado deste processo, ocasionando, por exemplo, a redução do número de solistas de alguns instrumentos, como pandeiro e cuíca.

Outra dificuldade enfrentada pelos sambistas nos dias de hoje, especialmente pelos chamados “sambistas tradicionais”, ou seja, “depositários reconhecidos da tradição”, seria em relação à circulação de sua produção, como consequência da preferência pelas músicas de apelo e venda imediata e da redução atribuída à sua arte em espaços tradicionais. Os depoimentos de vários sambistas e pesquisadores ajudam a corroborar a visão dos autores. O renascimento motivado pela valorização do chamado “samba de raiz”, entre os quais podemos incluir a revitalização da Lapa e o sucesso das feijoadas nas escolas de samba, são consideradas “ações isoladas de valorização, que não impedem que o ‘samba tradicional’ carioca enfrente perdas, descaracterização de fundamentos e pressões, sobrevivendo na resistência de seus mestres da velha guarda”. Embora o documento reconheça que o samba do Rio de Janeiro não está sob o risco de extinção, ao contrário de outras manifestações de cultura popular, ressaltam os autores, o reconhecimento como patrimônio imaterial reduziria os riscos de enfraquecimento de suas matrizes, ratificando a importância do respeito às tradições que a elas estão vinculadas.

Em relação às sugestões de salvaguarda, o documento enfatiza a necessidade de se incentivar as pesquisas de campo e históricas nas três modalidades, incluindo o levantamento da produção musical, recuperando letras e melodias, estimulando a gravação, tendo em vista que, segundo os organizadores do dossiê, a maior parte das composições oriundas das próprias comunidades, sem valor comercial, não está registrada, ficando à margem da indústria fonográfica e, conseqüentemente, sob risco de desaparecimento. Parte destas obras sobreviveria apenas na memória dos mais velhos, sobretudo integrantes das velhas guardas. Com o enfraquecimento da transmissão de saber comunitário pela oralidade, o risco de perda seria concreto e a política de salvaguardas fundamentais. O dossiê também percebe a necessidade das próprias comunidades de sambistas formarem seus pesquisadores, de forma que as vozes dos próprios produtores sejam fundamentais neste processo.

Em relação à transmissão do saber, o dossiê considera que o enfraquecimento dos processos tradicionais de transmissão teria favorecido o surgimento de espaços formais para o aprendizado, valorizando um modelo educacional igualmente formal. Este modelo,

com aulas, professores, controle de presença e avaliação de desempenho, que estaria presente nos vários cursos de passistas e porta-bandeira, por exemplo, teria em parte substituído o processo de transmissão tradicional, baseada na oralidade, na repetição, na participação pela prática em ambiente familiar e comunitário, misturando adultos e crianças de maneira natural. O dossiê, destacando a preocupação dos próprios sambistas, sobretudo diante do desaparecimento de mestres, como os versadores, reivindica a valorização de espaços para a prática compartilhada entre os mais velhos e os jovens. Usando como referência os lamentos dos próprios sambistas, constata: “Na Mangueira, que já contou com tradicionais rodas de partido-alto por toda a comunidade, cercadas de jovens, vendo e aprendendo, hoje não se ouve o improviso”.

Isso está de acordo com a visão de Martin-Barero, para quem a transformação nas transmissões do saber é um exemplo da enculturação que teria acometido as classes populares. Com o advento da escola e da educação formal, teríamos a separação entre o saber e a prática, que traria, como consequência, a desvalorização e o menosprezo da cultura destas classes, que depois passaria a significar unicamente o atrasado e o vulgar (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 145 e 146). A sugestão dos idealizadores do documento, para reconstruir os canais de difusão do saber pela prática, é a realização de encontros de versadores, nas próprias comunidades de sambistas, com a presença dos mais jovens, registrando em áudio e vídeos os improvisos, ajudando a difundir e revitalizar a prática. O registro de depoimentos destes mestres versadores sobreviventes também seria importante, o que poderia ser feito em conjunto com as pesquisas citadas anteriormente. Esta sugestão, ou seja, o encontro de gerações para permitir a transmissão oral através da prática, com a gravação e posterior reprodução para um público mais abrangente, é extensiva aos sambas de terreiro, que, segundo o dossiê, também sofrem com a desvalorização, com a redução dos espaços tradicionais e o enfraquecimento da produção diante da concorrência com os diversos gêneros de “música comercial”.

Um outro aspecto importante em relação à transmissão do saber é o acesso dos sambistas aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagens e de sons sobre o samba. A sugestão do documento é o incentivo à criação de centros de memória e referência do samba nas próprias comunidades, ou na cidade do samba, reunindo o vasto acervo já produzido sobre esta prática cultural. O dossiê também sugere a criação de

mecanismos para abrir canais que permitam o conhecimento acadêmico retornar aos grupos criadores e mantenedores da tradição, a partir de um banco digital com acesso para os sambistas, além da realização de mesas-redondas, debates e palestras.

A última parte das sugestões de salvaguardas diz respeito ao apoio e incentivo à produção, registro, promoção e organização, lembrando que, apesar da boa estrutura que existe nas vertentes do samba como “espetáculo turístico”, as matrizes do samba carioca não seriam favorecidas e precisariam de apoio para o fortalecimento e difusão. Segundo o documento, um futuro plano de salvaguarda deveria fixar mecanismos que permitam a manifestação, a gravação e a circulação da produção cultural dos grupos “depositários da tradição”, como as velhas guardas. Um dos caminhos, apontam os autores do dossiê, poderia ser a criação de políticas específicas de incentivo, facilitando o contato com as instituições e empresas que patrocinem e promovam a cultura no país.

Ao longo do dossiê, fica evidente a preocupação dos organizadores em destacar a importância do samba para as “comunidades de sambistas”, que não teriam sido favorecidas pela transformação do samba em um negócio rentável. O que os autores do dossiê procuram passar, sem escrever de forma explícita, provavelmente para manter o importante apoio dos dirigentes das escolas de samba, é que este processo favoreceu, sobretudo, àqueles que organizam e comandam o espetáculo, ignorando quase sempre os sambistas. No entanto, inevitavelmente, ao enfocarem estas “comunidades de sambistas”, os autores muitas vezes descambam para uma visão essencialista da cultura, como se o tempo presente, marcado pela perda e descaracterização, fosse a consequência de um conjunto de fatores que fazem os indivíduos abandonarem suas práticas tradicionais, desvirtuando-os de seus valores. O fato de estarem tratando de comunidades encravadas numa grande região metropolitana como o Rio de Janeiro, com toda a sua complexidade, aparece apenas na contextualização da situação presente, em que, brevemente, a globalização e a “crise urbana” aparecem como motivos para o afastamento dos moradores de “seus” valores tradicionais. A globalização, assim, da mesma forma que no documento da UNESCO, é apontada como uma dos principais vilões para a destruição das práticas tradicionais, exigindo, por consequência, a adoção de medidas para a preservação. As interações destes indivíduos em suas vidas cotidianas, o bombardeio de informações possibilitados pelas novas tecnologias e a própria dinâmica cultural, que faz as novas

práticas serem mais atrativas aos jovens, são exemplos de temas importantes que passam ao largo das argumentações.

Seguindo o que acredita ser o ponto de vista dos sambistas, o dossiê defende o incentivo aos espaços para a prática do samba, já que um dos principais problemas, em relação à transmissão do saber, está no declínio da transmissão oral. Embora não cite explicitamente, a ascensão do *funk*, nas mesmas classes sociais e comunidades que fizeram o samba despontar, parece ser a principal responsável pelas dificuldades de renovação, mesmo onde os espaços para a prática do samba existem e são usados pelos sambistas. O problema, assim, parece não ser simplesmente o espaço para as práticas, mas, principalmente, como despertar o interesse dos jovens, ou seja, fazê-los ignorar o bombardeio de informações disponível em suas comunidades, que, como já vimos, nos dias de hoje são intensificados nos contatos entre as próprias periferias, ignorando a mediação do centro, e se interessarem pela boa e velha tradição oral de seus pais. O mencionado exemplo da escola pública de Oswaldo Cruz, com o qual fechamos o capítulo anterior, citando a tese de Augusto César Gonçalves e Lima (2005), que demonstra, apesar de todos os projetos que visam à valorização da memória coletiva dos velhos sambistas, o desinteresse dos jovens pelo samba, ou a preferência por outros gêneros musicais mais atrativos, é um bom exemplo destas dificuldades.

Vale destacar que a exploração comercial das escolas de samba, parte do processo que estaria promovendo a descaracterização do samba nas “comunidades de sambistas”, começou na década de 1970 sob o domínio dos banqueiros do jogo do bicho, responsáveis até hoje pela administração da LIESA, parceira, como vimos, do Centro Cultural Cartola na reivindicação pelo reconhecimento. Muitas das críticas feitas pelo documento em relação às dificuldades de encontrar locais para a prática do samba, dificultando a transmissão do saber, segundo depoimento de muitos sambistas, seria responsabilidade da própria entidade, que teria adotado a política de cerrar suas portas para atividades que não gerem retorno financeiro imediato. Controladas pelos banqueiros do jogo do bicho, recentemente muitas escolas de samba se viram obrigadas a estabelecer canais de negociação com o tráfico de drogas ou com as milícias que dominam as comunidades nas quais elas estão inseridas, práticas que o dossiê define como “crise urbana”. Parte dos problemas apontados pelo documento, ainda segundo muitos sambistas, poderia ser enfrentada com a

democratização das relações de poder no “mundo do samba”, o que, talvez pela participação da LIESA, passa ao largo do trabalho.

O documento também ressalta, em várias passagens, a importância do samba como “identidade nacional”, tornando sua proteção como bem imaterial do patrimônio cultural nacional, nas palavras dos autores, um “imperativo constitucional e um dever de consciência”. Além de ratificar o velho discurso do samba como identidade da nação, os organizadores buscam reforçar seus argumentos a favor da titulação, demonstrando, pois, uma diferença desta prática cultural em relação às outras que obtiveram o reconhecimento: o samba não seria apenas uma expressão cultural regional, para quem geralmente são direcionadas as titulações, mas também uma prática que alcançou projeção nacional e se tornou hegemônica nas representações sobre a nação. Assim, o samba carioca ostentaria uma diferença em relação às demais expressões culturais reconhecidas ou postulantes à condição de patrimônio, pois consegue perpassar as representações locais e nacionais como nenhuma outra. Se a “identidade” é importante para a legislação brasileira, o samba seria uma expressão da identidade nacional, enquanto as demais seriam expressões de identidades regionais. Esta relação é constantemente explorada pelos autores do documento.

Neste sentido, o discurso da perda é constante, sobretudo na possível descaracterização das chamadas “matrizes do samba carioca”, que, na verdade, trata-se de uma atualização do velho discurso da “autenticidade”, ou seja, de valores essenciais corroídos pelo presente, apesar do cuidado demonstrado pelos autores, que possuem vivência e conhecimento acadêmico em diferentes áreas. Segundo argumentação de Gonçalves (1996), é neste processo que o imaginário da nação se fragmenta, motivando, ao mesmo tempo, a narrativa da ausência e a necessidade da transformação em patrimônio para a preservação. O dossiê, desta forma, além de confirmar a tese de José Reginaldo Gonçalves, usa a noção de “identidade cultural” para legitimar a intenção dos sambistas e intelectuais que o organizaram.

Outrossim, ainda em comparação às outras práticas culturais, o samba, como “prática do consenso”, estaria sendo vítima da própria valorização da diversidade que emerge no campo político a partir da década de 1990, com a crescente globalização e a hegemonia da ideologia neoliberal, especialmente no contexto latino-americano. A

espetacularização e a exploração turística são indissociáveis do contexto atual de nossa sociedade, que traz, como qualquer processo de mudança social, aspectos destacados como positivo e negativos. Em outras palavras, os sambistas que enriqueceram e se tornaram celebridades com o “samba de raiz”, ao contrário de outras práticas culturais, limitadas aos guetos regionais, e o fim da transmissão de saber informal e dos espaços comunitários e de convívio social, são duas faces da mesma moeda. Em nosso mundo globalizado, embora o samba, como “prática do consenso”, tenha perdido seu significado simbólico original no interior das comunidades de sambistas, vendo ameaçado o domínio no campo das representações, temos, como estamos demonstrando, uma re-significação destes aspectos simbólicos, que assumem novos contornos de acordo com as demandas de nossa sociedade atual. Um exemplo disso é sua “instrumentalização” na arena turística, na promoção de cidadania ou na interação diária dos sambistas dentro da diversidade atual, reivindicando a hegemonia nas representações sobre o seu bairro ou comunidade. Nestes casos, a titulação como patrimônio, ou seja, um reconhecimento oficial por parte de um órgão público, agrega capital simbólico ao samba em seus novos contextos. Na diversidade do contexto atual, a titulação do IPHAN tem o poder de criar uma hierarquia, endossada pelo apoio estatal, que põe os sambistas em lugar de destaque, favorecendo os usos da cultura como um recurso, sobretudo, como vimos, pela possibilidade de ampliar a atração de recursos financeiros. .

Na arena turística, as narrativas sobre o “tipicamente nacional”, inseridas no concorrido mercado de espetáculos exóticos aos olhares estrangeiros, inevitavelmente agregam valor ao produto. A instituição dos patrimônios nacionais culturais imateriais, assim, ratifica e agrega valor simbólico ao samba e as escolas de samba, um reconhecimento oficial que concede aos sambistas destaques entre as múltiplas expressões culturais que compõe o cenário brasileiro. Como muito bem demonstrou Yúdice, a instrumentalização é parte importante das políticas culturais nos dias de hoje, podendo assumir a forma da promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais consumidos no turismo (YÚDICE, 2006, p. 46).

Em relação à promoção da cidadania, as escolas de samba, legítimas representantes da localidade em que estão inseridas, encontram uma possibilidade de conseguir mais recursos, ampliando sua participação em projetos sociais. Praticamente

todas as grandes escolas de samba cariocas possuem algum tipo de trabalho na promoção da cidadania, suprimindo a ausência do Estado, embora muitas vezes o poder público seja parceiro. Isso será discutido de forma mais detalhada no próximo capítulo, assim como os usos do samba pela indústria turística. Por ora, basta mencionar que, graças ao reconhecimento do IPHAN, abre-se a possibilidade das escolas de samba, além do reconhecimento de sua importância cultural, ampliarem suas possibilidades financeiras e estenderem sua atuação, mesmo que estes recursos não sejam exatamente utilizados como os idealizadores do dossiê haviam imaginado.

Isso ficou claro quando, poucas semanas após o reconhecimento pelo IPHAN, o governo federal anunciou, em uma solenidade no Rio de Janeiro que contou com a presença do presidente da República, um patrocínio de um milhão de reais para cada escola de samba que compõe o principal grupo do carnaval carioca. O dinheiro viria da Petrobras e de empresas privadas do setor petrolífero, como investimento cultural, tendo como justificativa ser parte do projeto de reconhecimento do samba como patrimônio cultural imaterial. A medida, que atendia aos interesses não apenas do Ministério da Cultura, mas também do Ministério do Turismo, contemplava exatamente as entidades mais favorecidas pelo sucesso do samba, ou seja, as escolas do samba do Grupo Especial carioca, que movimentam altas cifras financeiras e menos teriam necessidade da verba extra. As escolas dos grupos inferiores, que vivem sem recursos e visibilidade, mas que, de acordo com as propostas do dossiê, deveriam ser incentivadas como opção de espaços para a prática do samba, continuariam na penúria. Na prática, a diversificação dos investimentos, que deveria financiar projetos nas próprias comunidades de sambistas, e outras medidas bem intencionadas, são deixadas de lado para o patrocínio contemplar os interesses políticos e financeiros do governo e seus ministérios, que, a exemplo de outros momentos históricos, privilegiou a visibilidade das grandes escolas. Assim, em completo desacordo com a intenção e as propostas dos autores do dossiê, a primeira medida concreta em favor do samba, relacionada com o título de patrimônio cultural imaterial do Brasil, apenas ampliou o abismo que separa os grupos que se enriquecem do samba, sobretudo as grandes agremiações e seus dirigentes, e aqueles que não são beneficiados e lutam com esforço para continuarem existindo, que são as pequenas escolas, blocos carnavalescos e sambistas esquecidos ou ignorados pela grande mídia. (PAVÃO, 2008, p. 17).

Três meses depois da titulação pelo IPHAN, em 31 de Janeiro de 2008, foi a vez do município do Rio de Janeiro reconhecer, pelo Decreto nº 28980, assinado pelo prefeito César Maia, as escolas de samba como patrimônio imaterial carioca. O registro, pela Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (SEDREPAHC), ocorreu no Livro de Registro dos Saberes, no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro das Atividades e Celebrações. A justificativa, como determina a lei municipal, é, principalmente, a importância das agremiações carnavalescas para o “jeito carioca”, como o texto do Decreto, destacado abaixo na íntegra, demonstra:

DECRETO Nº 28980 DE 31 DE JANEIRO DE 2008

Declara Patrimônio Cultural Carioca as Escolas de Samba que desfilam na Cidade do Rio de Janeiro.

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais e, considerando que o Carnaval é a maior festa de rua do Brasil, na qual se alia a comemoração da alegria pura e simples com a união de um povo; considerando a importância cultural do desfile das Escolas de Samba como ponto máximo do Carnaval carioca, que reflete a forma alegre e irreverente da população carioca festejar a vida e da sua capacidade de organizar e produzir um espetáculo coletivo grandioso; e considerando a necessidade de se preservar a memória cultural através dos seus modos de fazer e de celebrar;

DECRETA

Art. 1.º Ficam declaradas Patrimônio Cultural Carioca as Escolas de Samba que desfilam na Cidade do Rio de Janeiro, nos termos do artigo 4.º, parágrafo 1.º do Decreto 23.162, de 21 de julho de 2003.

Art. 2.º A Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico Cultural da Cidade do Rio de Janeiro inscreverá os bens culturais no Livro de Registro dos Saberes, no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro das Atividades e Celebrações.

Art. 3.º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 2008 - 443º ano de fundação da cidade.

CESAR MAIA

Chama a atenção o fato do Decreto se preocupar em não excluir as agremiações carnavalescas que, mesmo sendo de outros municípios da região metropolitana, integram

qualquer um dos seis grupos de desfiles de escola de samba da cidade⁸⁵, o que aconteceria se, no texto do reconhecimento, constasse simplesmente “escolas de samba do Rio de Janeiro”. A solução foi registrar como patrimônio, conforme consta no artigo 1º, as Escolas de Samba que desfilam na Cidade do Rio de Janeiro. Assim, mesmo algumas estando sediadas em Niterói, Nova Iguaçu, Nilópolis, São Gonçalo, São João de Meriti, Belford Roxo e Duque de Caxias, ou seja, fora da jurisdição da prefeitura da capital, todas, ainda assim, são contempladas pelo decreto e consideradas “patrimônio cultural carioca”.

Durante o processo para este reconhecimento municipal, a SEDREPAHC realizou um ciclo de palestras sobre “A Evolução das Escolas de Samba do Rio de Janeiro”. Segundo o carnavalesco Jaime Cezário, um dos palestrantes, em um artigo que resumia sua apresentação, publicado no site de carnaval do jornal O DIA⁸⁶, o evento seria uma celebração do tombamento (sic) das escolas de samba que desfilam na Cidade do Rio de Janeiro como Patrimônio Imaterial, sendo entregue placas comemorativas aos dirigentes das três organizações que hoje comandam o carnaval das escolas de samba: LIESA, LESGA e AESCRJ.

O carnavalesco também redigiu um trabalho com o mesmo título do ciclo de palestras, resumido no artigo publicado no site do jornal acima citado na internet, que serviu de base para o reconhecimento municipal. Concebendo as escolas de samba como “produto da alma carioca”, o material procura focar a história das manifestações carnavalescas, buscando entender e explicar quais teriam sido os principais fatores responsáveis pelo surgimento das escolas de samba, considerando como parte do sucesso a

⁸⁵ Em 2009, as escolas de samba do Rio de Janeiro estavam divididas em seis grupos de desfiles, vinculados a três entidades representativas. A Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), organiza o principal grupo, o grupo especial, que desfila domingo e segunda-feira no sambódromo. A Liga Independente das Escolas de samba do Grupo de Acesso (LESGA), criada em 2008, organiza os desfiles do chamado Grupo de Acesso A, que desfila sábado de carnaval, no sambódromo. Os demais desfiles são organizados pela Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), e são denominados, por ordem hierárquica: Rio de Janeiro I, que desfila terça-feira de carnaval, no sambódromo; Rio de Janeiro II, que desfila domingo de carnaval, na Estrada Intendente Magalhães, em Campinho; Rio de Janeiro III, que desfila segunda-feira de carnaval, na Estrada Intendente Magalhães; e grupo Rio de Janeiro IV, que desfila na terça-feira de carnaval, também na Estrada Intendente Magalhães. A denominação dos grupos e os locais de desfiles, especialmente nos grupos inferiores, costumam sofrer modificações periódicas, mas, para o carnaval de 2010, a estrutura citada acima está mantida.

⁸⁶

http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/artigo_a_evolucao_das_escolas_de_samba_do_rio_de_janeiro__221841.asp

capacidade de acompanhar as transformações impostas pela “modernidade”. Assim, as escolas de samba teriam derrubado barreiras, unindo as classes sociais e transformado seus desfiles em um espetáculo reconhecido internacionalmente, constituindo parte importante da identidade nacional, como o trecho abaixo demonstra:

Imaginar que desta célula combinada a muitos outros fatores sociais e étnicos que somente a capital do Império e depois República, poderiam estabelecer é realmente fascinante. O carnaval popular do Rio de Janeiro estrutura o caminho para que a festa carnavalesca da Cidade do Rio de Janeiro se torne a maior expressão da alma brasileira, realizando uma festa múltipla que é o Carnaval, que sintetiza um país plural, produto da reunião de muitas diferenças. O Carnaval representa a síntese do Brasil, representante legítimo da identidade nacional numa espécie de resumo da genuína cultura brasileira de raiz popular.

Em outras palavras, temos a leitura do velho “mito da democracia racial” revigorado para justificar o requerimento ao reconhecimento como patrimônio imaterial. Ao misturar classes sociais e etnias, o carnaval popular do Rio de Janeiro, em sua mais recente versão, as escolas de samba, herdeiras de um conjunto de manifestações que as precederam desde meados do século XIX, torna-se a “expressar maior da alma brasileira”, ou seja, a síntese de um “país plural”. Logo, considerando esta fusão por uma natureza essencialista, o carnaval, síntese do Brasil, é um “representante legítimo da identidade nacional”, uma espécie de expressão da “genuína cultura brasileira”.

O mais recente movimento que visa ao reconhecimento das escolas de samba como patrimônio vem do Instituto Cultural Cravo Albin, que organiza uma petição solicitando ao IPHAN o “tombamento da forma das Escolas de Samba como bem imaterial do Rio de Janeiro, do Brasil e, posteriormente, do mundo”. Para os sambistas, além do reconhecimento oficial, é mais uma oportunidade para usar o samba como recurso, como veremos a seguir.

Cap. 05 – O samba como recurso

5.1 – Lazer e trabalho na Cidade do samba

*“Gamboa, a Pequena África de Obá
Da Pedra do Sal, viu despontar a Cidade do Samba”*

GRES Beija-Flor 2007: Cláudio Russo, J. Velloso, Gilson Dr., Carlinhos do Detran

Zona Portuária do Rio de Janeiro, fevereiro de 2007. Entre galpões velhos e armazéns abandonados, se destaca na paisagem um conjunto de quatorze construções que seguem a mesma linha arquitetônica, mas exibe uma vigorosa cor laranja que, visivelmente, contrasta com a mistura de desbotado e ferrugem que domina a paisagem. É a chamada “cidade do samba”, ponto de partida para a tão sonhada revitalização da região, que monopoliza boa parte das pretensões urbanísticas e culturais do poder público e do empresariado carioca.

Inaugurada em meados de 2006, desde então reúne as oficinas das agremiações carnavalescas, os chamados “barracões”, concentrando a confecção de fantasias e a criação de “carros alegóricos”, que antes ocupavam os precários galpões da Companhia Docas, localizados na mesma região. Para os profissionais de carnaval, o novo espaço é um marco na evolução do próprio espetáculo, símbolo das transformações impostas pela comercialização, exigência daquilo que muitas vezes é simplificada pelo termo “modernidade”.

Todavia, além da utilização como local de trabalho pelos profissionais especializados, a “cidade do samba” também se constitui numa opção de lazer e turismo, apresentando para os visitantes a “verdadeira cultura carioca”. A “cidade do samba” é – ou tem a pretensão de ser – um parque temático sobre o samba carioca, um local em que, independentemente da época do ano, o turista pode conhecer as particularidades, a grandiosidade e o processo de criação do que é orgulhosamente chamado de “o maior espetáculo da Terra”.

Os ônibus de turismo, vindo dos hotéis da Zona Sul, estacionam na ampla rua, de movimento praticamente restrito aos trabalhadores e visitantes, que permite acesso à

entrada principal. Apesar da cidade do samba unir trabalho e lazer, os espaços reservados a essas atividades estão cuidadosamente separados. Os funcionários das agremiações carnavalescas, assim como prestadores de serviço ou visitantes de alguma agremiação específica, possuem um acesso externo que contorna todos os quatorze “barracões”. As entradas sociais e de serviço das agremiações ficam ao longo deste acesso externo. Próximo à entrada social, cuja decoração fica a cargo do bom gosto de cada agremiação, algumas vagas de estacionamento são reservadas para os principais diretores. As entradas de serviço estão localizadas diante de largos portões, planejados para facilitar a descarrega de materiais.

Se o universo do trabalho utiliza a parte externa do complexo, o lazer dispõe de todo o pátio interno. Os turistas pagam U\$ 10,00⁸⁷ nas bilheterias em dias normais, exceto aos domingos, quando o espaço para visitas permanece fechado. Moradores da cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana, apresentando comprovante de residência, pagam a entrada promocional de R\$ 5,00.

Logo depois de atravessarem as roletas de acesso, os turistas têm contato com o samba e, como não poderia deixar de faltar, com a hospitalidade de que os cariocas tanto se orgulham. Algumas mesinhas, típicas dos modernos botecos da cidade, estão estrategicamente posicionadas no acesso ao grande pátio central. Vestindo camisetas com pequenas listras horizontais e chapéu panamá, alguns sambistas recebem os visitantes com um cadenciado batuque de boas vindas, enquanto um grupo de mulatas, trajando um conjunto onde se destaca a minissaia, executam seus primeiros passos de samba⁸⁸.

Fora do contexto fornecido pelo enredo, responsável pelo seu significado original, os elementos carnavalescos, espalhados no interior do complexo, permitem aos visitantes o contato com a liberdade da ilusão carnavalesca. Crianças brincam ao lado de formigas gigantes. Adultos admiram pirâmides Astecas. Colonizadores europeus, que geralmente povoam os livros de história, podem ser tocados em forma de esculturas. Uma fantasia de cada agremiação, usada no carnaval anterior, permanece exposta na praça central. Cada escola de samba também é obrigada a colocar uma alegoria em exposição, na parte externa de seus “barracões”.

⁸⁷ Valores referentes aos meses de janeiro e fevereiro de 2007

⁸⁸ Os detalhes da apresentação variam de acordo com o dia e com a época do ano. A descrição neste trabalho diz respeito ao que foi apresentado no início de 2007, logo após a abertura do espaço para visitação.

O galpão número um, desocupado após a redução do número de escolas no Grupo Especial⁸⁹, serve como espaço para exposições permanentes, apesar de não ser um museu, que ainda está em fase de planejamento. Os turistas podem conhecer o processo de criação das alegorias, especialmente o trabalho dos escultores e pintores. É possível também conhecer os instrumentos de percussão, aprender um pouco mais sobre as baterias, além de tocar pessoalmente um “surdo”⁹⁰. Um balcão do SEBRAE⁹¹ ajuda a divulgar trabalhos que são realizados, vendendo, como não poderia ser diferente, um conjunto de souvenir inspirado carnaval carioca.

A grande atração deste galpão é um gigantesco surdo localizado ao fundo. Utilizado em um carnaval antigo pela Estação Primeira de Mangueira, o surdo serve de palco para shows relâmpagos. Um mestre de cerimônia, negro, elegantemente vestido com a inconfundível roupa de malandro, na qual se destaca a combinação de vermelho e branco, chama a atenção, utilizando o inglês como linguagem, dos turistas pelo microfone. Logo, o som da bateria começa a ser ouvido, enquanto o surdo se abre fazendo surgir um conjunto musical. É o mesmo grupo que, sentado nas mesinhas próximas à entrada, trajando camisas listradas, dava boa vinda aos visitantes. Desengonçados, os turistas estrangeiros arriscam pequenos passos e chegam a vestir alguns adereços de penas e plumas. Além do batuque, eles ficam encantados com as mulatas, que descem do palco para se exibirem junto aos visitantes, chamando-os para participar da dança. Alguns sambas antológicos são cantados. Pouco tempo depois, os sambistas retornam para o surdo, que novamente se fecha e a música desaparece, cedendo lugar para os aplausos⁹².

O mestre de cerimônia agradece a presença dos visitantes, destacando a oportunidade que terão para aproveitarem o “verdadeiro samba carioca”. Sugere, como atração, um passeio para acompanhar o trabalho que vem sendo desenvolvido pelas escolas visando ao próximo carnaval. Para os visitantes cariocas, esta é, sem dúvida, a grande atração que a cidade do samba oferece. Uma passarela interligando os quatorze galpões foi

⁸⁹ Medida tomada, como vimos no terceiro capítulo, após os problemas enfrentados pela Portela durante o carnaval de 2005, que comprometeu a grade de programação da emissora que transmite o evento.

⁹⁰ Instrumento comum nas baterias das escolas de samba, responsável pela marcação do samba.

⁹¹ Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, que apóia iniciativas voltadas para o aproveitamento econômico da festa carnavalesca, chamado de “cadeia produtiva do carnaval”. A cidade do samba também é utilizada para o desenvolvimento de cursos e outras atividades, formando mão-obra que prepara, entre outras coisas, *souvenir* carnavalescos, expostos e vendidos em um balcão mantido pela instituição.

⁹² Para o carnaval de 2009, o surdo gigantesco havia cedido lugar a um palco tradicional.

construída, permitindo acompanhar o que as agremiações carnavalescas estão preparando para os desfiles. Novamente, trabalho e lazer não se misturam, apesar da proximidade. Os visitantes têm o acesso restrito a uma espécie de varanda, que permite visualizar do alto o árduo trabalho realizado no chão.

Após conferir o trabalho que vem sendo realizado pelas agremiações, o turista poderá seguir para a praça central, onde encontrará algumas franquias das mais importantes lanchonetes e pizzarias do Rio de Janeiro. O espaço, coberto por um extenso toldo branco, também abriga um palco, reservado para eventos especiais e, principalmente, para os shows semanais chamados de “cidadão samba”, que, a partir de 2009, foi substituído pelo já mencionado espetáculo “forças da natureza”. Uma vez por semana, sempre às quintas-feiras, frequência que pode aumentar para duas nas vésperas do carnaval, a cidade do samba propicia para o turista estes shows especiais. A um custo de R\$ 160 (R\$ 80,00 para moradores da cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana), com direito a *buffet*, como os organizadores gostam de destacar, um show completo com bateria, assistas e mulatas é apresentado. A preocupação é mostrar para o turista, sobretudo o estrangeiro, o “verdadeiro carnaval carioca”, explorando ao máximo os estereótipos. As baianas, para citarmos apenas um exemplo, fazem questão de imitar os trejeitos da Carmem Miranda, embora, para os sambistas, seja difícil encontrar qualquer verossimilhança nestes gestos, como veremos adiante. Contudo, esta é uma marca do Brasil no exterior, consagrada pela indústria cinematográfica norte-americana.

Na parte interna da cidade do samba, cada agremiação tem um imenso portão em frente à praça central. É por ele que as alegorias, durante o carnaval, deixam o espaço para seguirem em direção ao sambódromo. Na frente destes portões, um tecido bastante fino, permitindo a visualização das alegorias ao fundo, com a bandeira da agremiação que utiliza o espaço, se destaca. Um grande painel, que acompanha toda a extensão do portão, serve como uma exposição de fotos das agremiações, mostrando aos visitantes como foi o desfile do ano anterior. Eventualmente, o portão é aberto para que, em situações em que os profissionais precisam de mais espaço que o disponível no interior, eles possam trabalhar com maior facilidade. Uma vez mais, o mundo do trabalho e do lazer se aproximam, mas a distância é mantida pelas rígidas regras impostas pelos organizadores. Principalmente em

dias de eventos e shows, os funcionários das agremiações não podem atravessar o portão, pois suas escolas podem receber como pena uma pesada multa.

Ao longo da visita à cidade do samba, a ilusão direcionada aos visitantes tenta passar o contato direto com o que os organizadores insistentemente definem como o “verdadeiro samba carioca”, selecionando alguns elementos encontrados no repertório tradicional dos sambistas, e submetendo-os, na maioria das vezes, ao destaque pelo excesso e exagero. A verossimilhança não está apenas nos sinais transmitidos pelos emissores, mas também na experiência de vida, bagagem cultural e expectativa dos receptores: os turistas. É por isso que, diante do excesso de estereótipos, as atrações da cidade do samba, excetuando o passeio pela passarela e a visão dos “barracões”, não desperta muito interesse nos membros do mundo do samba. E isso ocorre não pelo fato de, como poderia ser presumido, eles já estarem acostumados com os elementos apresentados. As roupas de malandro e as fantasias emplumadas das mulatas, por exemplo, não fazem parte do cotidiano dos sambistas, sendo usadas apenas em ocasiões muito especiais, como os desfiles, por uma quantidade limitada de desfilantes. Os espetáculos turísticos, para os sambistas, não despertam a atenção porque justamente não encontram respaldo na realidade, não têm verossimilhança. É por isso que, em seus comentários, os sambistas cariocas destacam sempre expressões como “são forçados”, “isso é mentira”, “não acontece desta forma”. Para os turistas, sobretudo estrangeiros, a exploração dos estereótipos, como é comum na indústria turística, consegue captar seu imaginário sobre o Brasil, suas vagas lembranças distantes sobre as coloridas e exóticas imagens do samba brasileiro, ou, muitas vezes, encontra na memória elementos explorados pela indústria cultural sobre o nosso país, como os trejeitos consagrados por Carmem Miranda e outros estereótipos formulados por Hollywood.

Aparentemente, estamos diante de uma contradição. Como os elementos, mesmo que realçados pelo excesso, não possuem verossimilhança para os sambistas se, como mencionamos, eles são, na maioria das vezes, selecionados a partir do repertório tradicional dos próprios sambistas? Em primeiro lugar, o realce dos aspectos tradicionais pelo exagero é típico da apropriação turística, ou, mais especificamente, da transformação de expressões populares em objetos de interesse turístico. Como percebeu Canclini, “a hipérbole é a figura predileta da retórica mediante a qual o capitalismo se aproxima do exótico”,

conforme o autor demonstra em exemplos que abordam como os vestidos artesanais produzidos em Oaxaca, no México, devem possuir mais flores e pássaros se forem destinados à exportação e às excessivamente coloridas danças apresentadas no Acapulco Center (CANCLINI, 1983, p.103 e 107).

Em segundo lugar, trata-se de elementos que, ao longo do século passado, foram ressemantizados, incorporando novos significados, que na cidade do samba são apresentados fora do contexto reconhecido pelos indivíduos atuais. Os sambistas reconhecem as mulatas enfeitadas e os malandros como parte de seu repertório tradicional, mas não vinculados às rodas de samba, ensaios e outras opções que desfrutam nos prazerosos momentos de lazer. A exploração turística dos elementos tradicionais na “cidade do samba”, desta forma, além de os submeterem ao excesso e exagero, desloca-os de seus significados atuais, como se tornasse atemporal elementos que são contextuais. É preciso voltar uns cem anos no tempo para entender melhor este processo.

Zona Portuária do Rio de Janeiro, início do século XX. Como parte da remodelação da capital da jovem República brasileira, novas vias de acesso surgiam na região. Geralmente, o foco das análises sobre as reformas urbanas que transformaram a velha cidade, fazendo aparecer, por trás da poeira dos escombros da época colonial, o novo “Rio civilizado”, limita-se à avenida Rio Branco, símbolo de uma “nação moderna”. Entretanto, em uma de suas extremidade, a Praça Mauá era não apenas a entrada para a cidade, mas o entroncamento entre a moderna avenida e a região do próspero porto, com seus armazéns e fábricas que se expandiam na velocidade do progresso.

Porém, a velha cidade resiste atrás das novas construções, nas bordas dos aterros que modernizaram o porto carioca. Gamboa, Saúde, Santo Cristo, bairros periféricos habitados por uma população, em sua maioria, formada por ex-escravos das mais diversas procedências, tornaram-se palco de conflitos como a “revolta da vacina”. Era a “Pequena África”, que, envolvendo a cidade dos sonhos de Pereira Passos, sitiava as pretensões futuras da elite carioca, antecipando a conclusão óbvia de que a secular desigualdade social não poderia ser ocultada pelos escombros das velhas construções, e muito menos vencida pela força das marretadas.

De forma paradoxal, mas não difícil de compreender, o imenso cinturão de pobreza que se estendia da Zona Portuária até o morro de São Carlos, passando pela famosa

Praça XI, se alimentava dos sonhos de progresso. No sentido demográfico, as políticas excludentes das áreas centrais – a antiga avenida Central chegou a exigir a obrigatoriedade de chapéus, por exemplo - faziam com que a região recebesse um grande número de excluídos de todas as origens, dos quais os negros se destacavam. A Praça XI, por exemplo, além de abrigar os primeiros sambistas, segundo Cabral (1996) concentrava imigrantes das mais diversas procedências, sobretudo judeus, embora a historiografia oficial relegue toda região periférica do Centro do Rio de Janeiro para um segundo plano, destacando apenas a força de suas manifestações culturais populares.

Estas, aliás, também se alimentavam do sonho de um novo “Rio civilizado” para se desenvolverem. Como já destacamos, os bens culturais que, importados da Europa, circulavam pela elite daquele período, não respeitavam as rígidas fronteiras sociais que as classes dominantes pretendiam erguer. Os elementos do “carnaval civilizado”, se especialmente estavam limitados à nova e imponente avenida, invadiam e influenciavam o “carnaval popular”, que se desenvolvia nas franjas da região central. Algumas destas manifestações, como os ranchos, especialmente a partir do Ameno Resedá⁹³, em 1908, conseguiam mesclar elementos de origens diversas, ganhando espaço no chamado “carnaval civilizado”. Foi na famosa Pedra do Sal, na Gamboa, que estes antigos ranchos, também conhecidos como “pequenas sociedades”, iniciaram seu longo período de glória na folia carioca, que se estendeu até a segunda metade do século. Todavia, apesar do seu desaparecimento, deixaram seu legado em algumas características fundamentais para as escolas de samba, que re-elaboraram e incorporaram muitos elementos de seus antecessores.

O local em que a cidade do samba foi construída, assim, revive importantes vínculos históricos com a formação das escolas de samba e com o surgimento do samba. Simbolicamente, a construção deste espaço na Zona Portuária pode ter uma outra leitura, enfatizando os referenciais étnicos afro-brasileiros. Ao longo dos séculos, a região recebeu os navios negreiros vindos da África, servindo de cemitério para os escravos que faleciam durante a travessia do atlântico. Hoje, com o passar dos anos, o mesmo local abriga a cidade do samba, que, de certa forma, simbolizaria toda a transformação do negro para a

⁹³ Para conhecer as transformações promovidas pelo rancho Ameno Resedá e sua importância no cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro, ver “Ameno Resedá: o Rancho que foi escola” (EFEGÊ, 1965).

sociedade brasileira, pois, de suas expressões culturais, surgiu a “verdadeira cultura brasileira”, que atrai a atenção de turistas de todas as partes do mundo. Nesta leitura sobre a construção do espaço, defendida por quem destaca a influência africana nas agremiações carnavalescas, a Zona Portuária torna-se a própria síntese da trajetória dos negros no Brasil.

De certa forma, a construção da cidade do samba nesta região fez a Gamboa ressurgir como um dos berços do samba, que, ao longo dos anos, sempre teve a Praça XI, onde não por acaso foi construído o sambódromo, como principal referência. A construção, assim, reorganiza o imaginário sobre a cultura popular carioca, inclusive no plano geográfico, conferindo à Zona Portuária uma importância que vai além da circulação de pessoas que passam pelo local, fazendo renascer a vida boêmia nos bares próximos e motivando a continuidade do processo de revitalização da região.

Contudo, a opção pela construção da cidade do samba na Zona Portuária, apesar de todos os vínculos históricos e tradicionais do local com a cultura popular afro-brasileira, como a letra do samba citado no início deste capítulo sugere, parece ter obedecido a critérios bem mais pragmáticos. Para facilitar a logística das escolas de samba, as oficinas de criação, especialmente das alegorias, devem ficar próximas ao centro da cidade, onde ocorrem os desfiles. A degradação ao longo dos anos, culminando com o abandono de vários armazéns, fez da região a única com espaços ociosos disponíveis para este tipo de construção nos arredores da região central do Rio de Janeiro. Tradição e vínculos emocionais à parte, a liberdade de opções para o local de construção da cidade do samba era bastante limitada. A arquitetura, que segue as linhas dos antigos armazéns, abandonados ou ocupados pelas próprias escolas de samba⁹⁴, expõe a preocupação de integrar a cidade do samba ao projeto de revitalização de toda a região, trazendo movimentação, residências e opções de lazer. Todavia, o discurso da tradição é evocado para revestir a cidade do samba, um projeto recente, que visa, ao mesmo tempo, a modernizar a infraestrutura das

⁹⁴ Antes da construção da cidade do samba, as agremiações carnavalescas ocupavam os antigos galpões abandonados da região, mesmo em condições precárias. Após a ocupação do novo espaço, algumas escolas de samba foram despejadas dos antigos “barracões”. Outras, entretanto, mantiveram a posse sobre os galpões, na maioria dos casos cedendo para as escolas dos grupos inferiores, que ainda não possuem um local definitivo para a instalação de suas oficinas de criação. Em 2009, o prefeito Eduardo Paes anunciou, juntamente com o projeto “porto maravilha”, que orientará as intervenções na região para os anos seguintes, a construção do chamado “condomínio do samba”, que concentrará, nos moldes da cidade do samba, os “barracões” das escolas dos grupos inferiores que também desfilam na Avenida Marquês de Sapucaí.

escolas de samba e criar um parque temático para atender aos turistas, de uma roupagem tradicional que vai caracterizar praticamente todos os seus elementos.

Temos, assim, o surgimento de novas tradições que vestem o manto da antiguidade, ou, como diria Ranger e Hobsbawm (2002), a “invenção de tradições” a partir do repertório existente na comunidade afro-brasileira e na própria história da cultura popular carioca. Processo semelhante, como vimos pela obra Grünewald (2005), os Pataxós fizeram ao reivindicar o rótulo de “índios do descobrimento”, recuperando antigas práticas que, na verdade, além de modernas, são adaptadas para atender aos interesses da indústria turística. De uma forma geral, os sambistas e dirigentes do carnaval encontram no início do século XX, época de formação do samba, ou, em outras palavras, na tortuosa trajetória do samba para se tornar um elemento constituinte da “identidade cultural do povo brasileiro”, os elementos privilegiados para serem exibidos aos turistas, instrumentalizando-os para a realização seus interesses.

O estereótipo do malandro, no tocante à vestimenta, explora uma gama de referências simbólicas importantes que remetem a esta época: a navalha, indicando a valentia, a habilidade de manusear uma arma que, pelos olhares de hoje, parece ingênua ou mesmo romântica, mas era mortal se aliada à destreza dos movimentos da capoeira; o sapato, simbolicamente relevante desde a época da escravidão, sinal que identificava negros alforriados, bem engraxado; o terno de linho, geralmente branco, que, na visão das classes dominantes, se harmonizava com a nova avenida, envolvendo a cidade em uma aura de civilidade. Destaque especial merece o “chapéu panamá”, moda entre os homens do período, sinal de elegância adotado por políticos como o presidente norte-americano Theodore Roosevelt, que, ao usá-lo durante uma visita ao canal do Panamá, em 1906, popularizou seu nome no Brasil, apesar de sua origem equatoriana.

Temos, considerando que a navalha ficava oculta e apenas era acionada em situações de conflito, uma imagem construída a partir da apropriação de símbolos valorizados pela elite do período, que engendrara novos significados sob os já centenários arcos da Lapa, cenário de casos e histórias que consagraram a figura clássica do malandro no imaginário popular carioca. Santos (1999) faz uma bela análise sobre a incorporação dos estereótipos do malandro pelas escolas de samba, sobretudo na tradicional comissão de frente, que reúne figuras importantes para a agremiação. Segundo a autora, como já

mencionamos, trata-se do “malandro regenerado”, que abandonou a ociosidade e aderiu ao “mundo da ordem”. Na cidade do samba, o malandro é ator e mestre de cerimônia dos shows assistidos pelos turistas, estando presente no palco e nas mesinhas para lhes dar boas vindas.

Alguns dos elementos tradicionais resultaram das constantes exigências impostas pelo regulamento da competição, que sempre procurou, apesar da apropriação de elementos dos ranchos e grandes sociedades, distinguir as escolas de samba das demais manifestações do período. É o caso dos instrumentos de percussão, com os quais os turistas entram em contato no passeio pela cidade do samba, que são exaltados como uma das particularidades das escolas, constituindo uma orquestra especial, ou “especialmente exótica”, para um turista, composta por instrumentos originários dos ritmos africanos. Contudo, a presença destes elementos, ainda hoje, não se deve a uma sobrevivência do passado, imune às influências externas, mas pelas restrições impostas pelo regulamento, como a proibição dos instrumentos de sopro, que, desde a década de 1930, prosseguindo ao longo do século XX, sempre foi uma cláusula pétrea presente em todas as competições entre escolas de samba⁹⁵.

Dentro dos “barracões”, alheios à badalação do pátio central, os trabalhadores, mal remunerados⁹⁶, preparam o que em pouco tempo encantará cariocas e turistas, no sambódromo ou nas próximas exposições da cidade do samba, especialmente as alegorias e fantasias. Elas são influências do carnaval europeu, que, ao longo dos séculos XIX e XX, foram modificadas pela realidade carioca. Particularmente em relação às fantasias, elas estiveram presentes nos bailes, de salão ou populares, grandes sociedades, ranchos e, finalmente, foram incorporadas pelas escolas de samba. Como demonstrou Ferreira, trata-se de uma “herança do luxo formal e conceitual dos trajes elegantes, aliada à releitura feita pelo povo” (FERREIRA, 2004, p.118).

Nas escolas de samba cariocas, alegorias e fantasias representam os “aspectos visuais”, que, nos últimos anos, têm recebido cada vez mais investimentos e recursos, resultando em materiais cada vez mais caros, novas tecnologias e a contratação de profissionais especializados. Como consequência, temos a crescente “primazia do visual”,

⁹⁵ Para uma análise mais detalhada sobre o regulamento dos concursos de escola de samba em seus primeiros anos, ver Fernandes (2001) ou a obra de cronistas como Cabral (1996).

⁹⁶ Para compreender as relações de trabalho nos barracões das escolas de samba, especialmente a baixa remuneração e a falta de garantias legais, ver Aguinaga e Lessa (2002).

como definiu Cavalcanti (2006), se consolidando como o principal vetor gerador de tensões entre a “tradição” e a “modernidade”. Talvez seja este o motivo para que, em meio ao universo de símbolos tradicionais que são acionados na cidade do samba, as alegorias e fantasias sejam destacadas não por sua ligação com o passado, que confere originalidade e características típicas. Pelo contrário, as fantasias e, sobretudo, as alegorias, são exaltadas por suas relações com a modernidade, com o trabalho artístico apurado e com a utilização de alta tecnologia para gerar efeitos especiais.

Como ponto turístico dedicado ao samba no Rio de Janeiro, a cidade do samba supre a necessidade de um espaço que atraia os visitantes para além das datas dos desfiles, pois, apesar do sambódromo poder receber turistas em todos os dias do ano, seus famosos arcos de concreto e as arquibancadas vazias são as únicas coisas que se apresentam para ser fotografadas. Nos últimos cinco anos, a consolidação dos chamados “ensaios técnicos”, apresentações das escolas de samba sem alegorias e fantasias, apenas com o samba e seus componentes uniformizados, que acontecem a partir do início de dezembro e seguem até a semana que antecede o carnaval, também têm atraído cada vez mais grupos de turistas. Entretanto, apesar do visível crescimento do evento, antes programado para ser apenas ensaios no calendário de preparação das escolas até o carnaval, a infraestrutura deficiente do sambódromo, que ainda se encontra em fase de montagem e preparação para a grande festa, impede que as principais agências de viagens destaquem as apresentações pré-carnavalescas em seus pacotes. As quadras de ensaio de algumas escolas de samba, como a Portela, por exemplo, também recebem grupos de turistas, sobretudo estrangeiros, realizando semanalmente um verdadeiro encontro de culturas, como demonstramos em outra oportunidade (PAVÃO, 2005). No entanto, a localização destas quadras, geralmente próximas aos morros ou em subúrbios distantes, juntamente com o horário peculiar dos ensaios, que acontecem durante a madrugada, acabam afastando muitos turistas interessados em conhecer o “legítimo samba brasileiro”. A cidade do samba, localizada próximo ao Centro da cidade, a poucos metros, por exemplo, do cais que serve de ancoradouro para os imponentes transatlânticos que chegam ao Rio de Janeiro, dispendo de um horário flexível e um conjunto de atrações carregadas de estereótipos, ou seja, voltadas, sobretudo, para o olhar estrangeiro, permite a valorização do samba como um bem a ser turisticamente explorado.

Do mestre de cerimônia aos administradores da cidade do samba, há uma preocupação constante em associar o espetáculo à “verdadeira identidade brasileira”, assim como o Dossiê das Matrizes do Samba Carioca, que fundamentou o reconhecimento do samba como Patrimônio Cultural Imaterial do país, usa a herança da década de 1930 como justificativa para a titulação. Neste sentido, o reconhecimento pelo IPHAN, como vimos, agrega valor ao espetáculo apresentado e ajuda na atração de turistas, pois corrobora, com a chancela do Estado, o discurso do “genuinamente nacional”, fornecendo, para os visitantes estrangeiros, a comprovação da autenticidade.

Todavia, apesar de suprir uma necessidade que, a princípio, seria interessante para todos, a exploração do samba pela indústria turística abre novos temas e espaços para disputas. Por não encontrarem verossimilhanças nos shows e eventos da cidade do samba, muitos sambistas reclamam que o espaço estaria sendo mal utilizado, como o depoimento abaixo demonstra:

Como sambista, não acrescenta em nada. Ela é boa para o turismo da cidade, para os trabalhadores da indústria do carnaval, para quem deseja aprender os ofícios da arte de fazer carnaval. Para passistas, baianas e ritmistas é uma forma de ganhar um dinheiro extra nos shows de meio de ano para os turistas. Para a chamada "mídia especializada" e de divulgação de fofocas e de foco em "celebridades", termo definitivamente incorporado ao universo do carnaval. Mas, como sambista não tem qualquer sentido: não existe roda de samba, os quiosques de lá não vendem comida de sambista, só pizza e fast-food, não é lugar que me chame para a frequência. Lugar de sambista é ali nos arredores, nas rodas da Pedra do Sal⁹⁷.

Em geral, os sambistas reconhecem a importância da cidade do samba, sobretudo para a organização da “indústria do carnaval” e tudo que gira ao seu redor, mas lamentam, a exemplo do depoimento acima, o total descaso com os hábitos e costumes dos sambistas. Além da ausência de rodas de samba, que são substituídas pelos shows que exploram os estereótipos reconhecidos pelos visitantes estrangeiros, chama a atenção a preferência por pizzaria e *fast-food* no lugar das chamadas “comidas de sambistas”. Como consequência, enquanto a cidade do samba se torna cada vez mais um espaço de trabalho e opção de lazer para turistas, os sambistas lotam os bares nos arredores, promovendo uma revitalização informal da região.

É bastante reveladora a comparação entre a utilização da cidade do samba, como espaço de lazer, e os projetos que visam ao resgate das tradições culturais de Oswaldo

⁹⁷ Depoimento de Rogério Rodrigues, dado para o pesquisador.

Cruz. Embora utilize elementos oriundos dos repertórios tradicionais dos sambistas, a exploração dos estereótipos e a presença do *fast-food* procuram inserir os espetáculos na rota da indústria turística, mesmo que, para os próprios sambistas, quando não estão se apresentando no palco, não tenha verossimilhança. Não há, pois, qualquer vínculo com os movimentos que exaltam o “samba de raiz”. Em Oswaldo Cruz, ao contrário, toda preocupação está direcionada para o que pode atrair a atenção dos sambistas, de forma que a exaltação às raízes está presente em todos os momentos. Na já vista feira das Yabás, por exemplo, a preocupação em entregar o preparo dos alimentos para as “tias” tem o intuito de privilegiar exatamente as “comidas de sambistas”, conforme destacado no depoimento acima, que incluiria pratos como caldo verde, frango com quiabo, feijoada e uma série de iguarias comuns e valorizados no mundo do samba.

Na visão de muitos sambistas, os meses que antecederam o carnaval de 2006, em que, com o acesso permitido a qualquer hora do dia, a praça central da cidade do samba se tornou um dos principais pontos de encontro do mundo do samba, apesar do fast food e da falta de uma programação formal para entreter os sambistas, são sempre lembrados como exemplo de uma boa iniciativa desperdiçada, pois, logo em seguida, os encontros espontâneos deram lugar às restrições impostas pela utilização do espaço como parque temático.

Para os sambistas que participam dos shows, entretanto, o espaço se tornou mais uma possibilidade para trabalhar profissionalmente com o samba, apresentando-se nos eventos direcionados aos turistas. Nas escolas, a participação em shows e viagens é limitada aos “grupos shows”, que, dentro da grande quantidade de pessoas que participam do mundo do samba, compõem uma elite de ritmistas e outros componentes que se exibem de forma semi-profissional e recebem cachês pela participação. Os espetáculos da cidade do samba, especialmente os realizados às quintas-feiras, ampliam a oportunidade dos sambistas lucrarem com a sua arte. Alheios às reclamações, para eles o samba é um recurso capaz de incrementar suas rendas mensais.

Contudo, as críticas à exploração turística das escolas de samba, ou, mais especificamente, às formas como as escolas de samba são exploradas turisticamente, não estão limitadas às atividades realizadas na cidade do samba. A exploração excessiva dos elementos visuais, sobretudo o luxo e os efeitos especiais nas alegorias e fantasias, em

detrimento dos aspectos rítmicos e musicais, concentram a maior parte das reclamações dos sambistas. Marco Capellupi, componente que, entre outras funções, é assíduo integrante de várias comissões de frente no carnaval, além de possuir formação profissional na área turismo, nos fez uma análise interessante sobre esta questão:

Por mais que seja difundido e defendido pela imprensa e órgãos oficiais que o espetáculo de cores e plumas seja o grande atrativo turístico da escola de samba, eu acredito que a espontaneidade, a alegria, a descontração aliadas sim a uma parte visual não tão significativa seja o grande trunfo turístico de uma escola de samba. Cores, formas, luxo e beleza os turistas podem encontrar em um espetáculo na Broadway, num cabaré parisiense, numa apresentação de um balé russo ou numa manifestação militar chinesa. Mas em nenhum destas manifestações pode-se achar a espontaneidade e a alegria que um desfile de escola de samba deve conter. Turistas não iriam realizar grandes deslocamentos pelo mundo pra desembarcar no Brasil se eles pudessem somente ver luxo e beleza⁹⁸.

Inevitavelmente, este debate nos remete à já citada visão de Maria Laura Cavalcanti, que destaca a “primazia do visual” como um fator determinante para as modernas escolas de samba, que precisariam balizar a constante tensão entre os “aspectos visuais” e o “samba no pé”. Para a autora, sendo o carnaval um fato social no sentido Durkheimiano, isto é, um processo coletivo independente, em um certo nível, de vontades e opiniões pessoais, as últimas décadas assistiram a um conjunto de fatores que levaram inevitavelmente à situação atual, iniciado pela revolução estética trazida pelos novos carnavalescos oriundos da classe média. Estes profissionais agiriam como verdadeiros mediadores entre as diferentes camadas sociais, mas, de certa forma, este processo também englobaria a apropriação da mídia e a construção do novo palco de desfiles, o sambódromo. Este processo teria feito com que as alegorias fossem privilegiadas não apenas pelo seu potencial comunicativo, mas pela sua visualidade barroca, fazendo com que os aspectos visuais gozassem de certa primazia em relação ao samba no pé (CAVALCANTI, 2006, p. 67 e 73).

A indústria turística atualizaria estes conflitos. Embora, nos espetáculos da cidade do samba, a apresentação dos componentes tenha lugar importante, mesmo que seus trejeitos não encontrem verossimilhanças no mundo do samba, os altos investimentos na parte visual dos desfiles, que compõe a primazia descrita por Cavalcanti, tornou, na visão

⁹⁸ Depoimento dado para o pesquisador.

de muitos críticos, as alegorias e fantasias mais importantes que a música, o ritmo e a dança dos sambistas. Na visão de Vitor Monteiro, integrante da direção de carnaval de uma grande escola de samba, esta “primazia do visual” é uma consequência da influência dos bicheiros sobre as agremiações carnavalescas, conforme o depoimento abaixo demonstra:

Os bicheiros impuseram ao carnaval um padrão que privilegia o nível estético, este, muito mais ao seu alcance do que aspectos ligados à dança, ao canto, ao samba e demais elementos de um desfile de escolas de samba. Era preciso reduzir o "risco" e produzir um espetáculo de regras mais formatadas e objetivas que privilegiasse aspectos ligados a dinheiro e seus afilhados, a boa infra-estrutura e organização produtiva tal qual uma fábrica. Se no passado os grandes expoentes de uma escola de samba eram os seus passistas (muito ficaram famosos), os seus mestre-sala e principalmente os seus compositores, atualmente o título do carnaval é conquistado pelo carnavalesco e por suas imensas e lindas alegorias⁹⁹.

Desta forma, enquanto os dirigentes, sempre que possível, destacam a importância dos investimentos na parte plástica, justificando, inclusive, a busca por patrocínios milionários, alguns sambistas reforçam o uso da tradição como retórica e intensificam o lamento pelo alijamento dos sambistas, deixados para um segundo plano em detrimento das inovações tecnológicas. Trata-se, assim como no já visto incidente com a velha guarda da Portela, de mais uma luta simbólica pela definição das prioridades no mundo do samba, ou seja, um confronto entre as múltiplas vozes que participam e atuam no carnaval carioca.

Outrossim, o fato do setor turístico, pela primeira vez, não ter sido totalmente vendido para o carnaval de 2009, o que, para a LIESA, havia sido consequência do recrudescimento da crise econômica exatamente durante os períodos de vendas, seria, na visão de Marcos Cappelupi, um exemplo dos males causados pela supervalorização do visual em detrimento da espontaneidade, fato que estaria colaborando para tornar os desfiles pouco atrativos turisticamente. Em outras palavras, a valorização dos aspectos visuais estaria transformando os desfiles em espetáculos frios e sem emoção, afugentando, como consequência, os turistas, que não encontrariam a vibração e a alegria típica do carnaval carioca.

Sobre este aspecto, não existe qualquer pesquisa qualitativa para se descobrir as motivações que fazem os turistas escolherem o Rio de Janeiro ao invés de outro destino

⁹⁹ Depoimento dado para o pesquisador.

disponível no já mencionado “mercado de bens carnavalescos”, como Salvador, por exemplo. A beleza visual e a inovação tecnológica das alegorias, exaltadas pelos dirigentes, assim como a alegria e o calor humano dos cariocas, lembrados por muitos sambistas “defensores da tradição”, são dois argumentos acionados de acordo com os respectivos interesses e que expõem concepções diferentes sobre o desfile. Na verdade, além dos pontos de vistas discordantes, tais argumentos demonstram que, em relação à indústria turística, as escolas de samba cariocas ainda precisam conhecer de forma mais aprofundada os interesses do público visitante, como forma de tornar o “produto” mais atrativo, além de aprimorar sua estrutura. A própria definição do espetáculo como uma “ópera popular”, ou uma “ópera a céu aberto”, é criticada por alguns sambistas, pelo fato da comparação com a música erudita aparecer como necessária para legitimar as manifestações populares, apesar de não reproduzir a mesma estrutura:

Se pensarmos que esta festa deveria ser uma ópera, a ela lhe falta infra-estrutura e condições dignas de apresentação. Ou existe alguma ópera e musical americano sem condições dignas de luz, som e acomodações?. Os banheiros são precários, as arquibancadas de cimento são desconfortáveis, há uma falta de informação nas imediações do sambódromo, as opções de alimentação são poucas e a limpeza do sambódromo e entorno deixa a desejar¹⁰⁰.

Entretanto, apesar das divergências, as escolas de samba cariocas são, também na arena turística, o melhor exemplo para as manifestações culturais semelhantes espalhadas pelo Brasil. O já citado trabalho de Christian Dennys Monteiro de Oliveira, que tem como foco o carnaval na cidade de São Paulo, é, provavelmente, o estudo mais elucidativo sobre a exploração turística das escolas de samba. Segundo este autor, os contratos estabelecidos para o desfile paulistano garantiriam a apresentação anual, mas não comprometeriam as entidades com nenhum trabalho sistematizado no campo cultural e turístico. Ao mesmo tempo, este fato reiteraria a artificialidade e o isolamento do evento carnavalesco na maior cidade do país, ou seja, o que é estabelecido constitui simplesmente um contrato para shows, como são vistos os desfiles de escola de samba, sem criar referências. De forma resumida, as transformações do carnaval paulistano, muitas das quais enfocamos no segundo capítulo, fizeram com que os desfiles deixassem de ser a festa espontânea de

¹⁰⁰ Depoimento de Vitor Monteiro, dado para o pesquisador.

outrora, mas ainda não teriam possibilitado a criação de um evento turístico e de entretenimento, mesmo envolvendo tantos visitantes (OLIVEIRA, 2007, p. 105 e 121).

Sem o mesmo capital simbólico que as agremiações cariocas oferecem, as explorações do samba pela indústria turística, apesar de toda estrutura que a metrópole paulistana disponibiliza quando se trata do turismo como um negócio, limitam-se, ainda assim sem o sucesso esperado, aos desfiles carnavalescos. Na maior parte do ano as escolas de samba desaparecem para o grande público, impossibilitando, pela falta de recurso e incentivo, estatal ou privado, que elas atuem em outras atividades, inclusive voltadas para o próprio turismo. A construção de uma cidade do samba, a exemplo do que existe no Rio de Janeiro, ainda está na agenda de reivindicações dos sambistas paulistanos, que lutam para melhorar a estrutura do espetáculo e por mais espaço no cenário cultural da maior metrópole do país.

Assim, para utilizar o samba como um recurso, convertendo a arte e o talento dos sambistas em benefícios para o grupo, é necessário, em São Paulo, a valorização do samba junto à sociedade. O reconhecimento estatal por intermédio do IPHAN, que facilita a atração de recursos e investimentos, foi bem específico ao contemplar apenas as “escolas de samba do Rio de Janeiro”, ignorando as valências dos sambistas paulistanos e de outras cidades. O comprometimento do governo federal, que teve como resultado prático o patrocínio milionário da Petrobrás para as escolas cariocas, foi alvo de protestos por parte dos sambistas da maior cidade brasileira, que também gostariam de ser reconhecidos e agraciados com a ajuda financeira.

Em uma análise bastante original, Oliveira entende que o pouco aproveitamento do sambódromo paulistanos, pelas próprias agremiações carnavalescas, materializaria a idéia, forjada por Vinícius de Moras, de que São Paulo seria o túmulo do samba. Isso evidenciaria que o carnaval e o samba seriam, em São Paulo, turisticamente dispensáveis, necessitando, para a sua afirmação, de um projeto de gestão cultural menos dispensável e mais sustentável. Dentro deste tema, e, de certa forma, invertendo a lógica negativa do poeta, o autor disserta sobre a importância simbólica dos túmulos e monumentos funerários que são alvos da indústria cultural, em diversos lugares do mundo (OLIVEIRA, 2007, p. 145). Assim, se a cidade é vista negativamente como o túmulo do samba, Oliveira lembra as grandes obras funerárias que são pontos turísticos internacionais, como o Taj Mahal,

para justificar a criação de projetos voltados para a exploração turística do samba e das escolas de samba paulistanas. A primeira dificuldade estaria na definição do que seria o “atrativo”, pois:

Não é qualquer espécie de samba que pode merecer o olhar turístico. É necessário seguir os modelos patrimoniais, nacionais e internacionais, para não se submeter aos riscos de um empreendimento cultural, sem ganhos econômicos a curto prazo. Ainda mais quando o objeto do empreendimento, originário de uma cultura subalterna, deve servir de antídoto para reivindicação de espaços e condições hegemônicas (OLIVEIRA, 2007, p.50).

Sem o mesmo reconhecimento que os sambistas do outro lado da Via Dutra, a proposta de Oliveira para religar o sambódromo paulistano com a população da cidade não se dá pelo discurso da resistência cultural e nem pelo pragmatismo econômico do presente, que, como vimos, são motivos de intensos debates também no Rio de Janeiro, opondo sambistas tradicionalistas e dirigentes, mas pelo que o autor chamou de E-Culturismo, ou seja, um processo que esteja de acordo com as demandas de um turismo cultural capaz de ressignificar a dimensão cultural e geográfica do “túmulos do samba”. O foco não estaria apenas no visitante que busca a cultura para fazer turismo, mas, sobretudo, no indivíduo que tem interesse em uma troca mutuamente emancipadora, possibilitando uma prática reflexiva do conhecimento (OLIVEIRA, 2007, p. 17 e 150).

Por este ponto de vista, o sambódromo do Anhembi, hoje apenas o palco para os sambistas realizarem suas apresentações, seria integrado às atividades dos sambistas, criando um vínculo que, se não está no passado ou na “memória coletiva”, seria pensado como referência para o futuro. Como consequência, teríamos um redimensionamento turístico do carnaval e do sambódromo paulistano, de forma que, a exemplo da cidade do samba carioca, as atividades não estariam limitadas aos dias de folia. Nas palavras de Oliveira:

O E-culturismo traduz um momento de intercâmbio no interior do mundo do samba, viabilizando, por intermédio da visitação (alternância entre o receptivo e o massivo), as trocas culturais e urbanas que, no século anterior, foram responsáveis pela sistematização desse gênero musical. Assim, no E-culturismo, o sambódromo pode constituir-se como verdadeiro terreiro, ponto de encontro contínuo das diversas manifestações artísticas-musicais capazes de fazer do samba uma síntese privilegiada da cultura carnavalesca. Porém, um terreiro voltado ao futuro. Não um berço, mas um túmulo. Um espaço invertido de saudação às gerações futuras (OLIVEIRA, 2007, p. 153).

Sobre a proposta de Oliveira, duas observações nos parecem pertinentes. Em primeiro lugar, as escolas de samba de São Paulo, mesmo sem utilizar o “túmulo do samba”, já trabalham no sentido de atrair turistas para suas quadras de ensaio. Em parceria com a SEBRAE-SP e com a SPTuris¹⁰¹, cinco escolas de samba da Zona Norte paulistana¹⁰² criaram um projeto de incentivo ao turismo, aumentando a presença de visitantes. São disponibilizadas três opções de roteiro, ao custo de trinta e cinco reais, que podem incluir shows realizados nas quadras de ensaios ou em empresas, presença nos ensaios pré-carnavalescos ou nas noites de disputas de samba enredo. O turista escolhe a opção que mais lhe agrada, considerando, inclusive, a época do ano. Em todas elas existe um grupo capacitado para receber os visitantes, inclusive estrangeiros.

Em segundo lugar, o fato do Rio de Janeiro ter espaços dedicados ao samba durante o ano inteiro, além das chamadas “trocas urbanas”, inclusive entre classes sociais, não impede, como vimos, que a “resistência” e o “pragmatismo”, cuja dicotomia seria superada pelo conceito de E-culturismo, permaneça existindo e monopolizando os debates, fazendo emergir as múltiplas vozes que opõem sambistas tradicionalistas e dirigentes. A reclamação, comum entre os sambistas paulistanos e corroborada por Oliveira, de que os próprios habitantes locais não se interessariam pelo carnaval da sua cidade, o que os tornam o foco privilegiado do E-culturismo, também está presente no Rio de Janeiro, embora de uma forma um pouco diferente. É comum entre os “defensores da tradição” a crítica de que o foco nos projetos turísticos, como os espetáculos e atrações da cidade do samba evidenciam, afasta os cariocas das agremiações carnavalescas.

Por fim, vale a pena chamar a atenção para o fato do turismo, segundo Barreto e Banducci Jr., ser um fenômeno social criado pelas necessidades do mundo moderno. Desde o século XIX, segundo os autores, o turismo teria passado a ser a maneira mais procurada de lazer, de forma que, nos dias de hoje, seria uma aspiração de todos os incluídos na sociedade global de consumo. Inegavelmente, trata-se de uma das marcas de nosso mundo globalizado, constituindo, mesmo que de forma singular e reforçada pela hipérbole, uma

¹⁰¹ Empresa de turismo e eventos da cidade de São Paulo.

¹⁰² As escolas são Mocidade Alegre, Unidos da Vila Maria, Sociedade Rosas de Ouro, Peruche e X-9 Paulistana.

das principais formas de contatos culturais no século XXI, permitindo que a experiência da alteridade seja plenamente vivenciada (BARRETO & BANDUCCI JR, 2005, p. 08).

O turismo mexe com as pequenas comunidades, transformando o espaço, como diriam os geógrafos, e mudando a relação de alguns grupos sociais com suas culturas. Ao longo deste trabalho, mostramos alguns exemplos ao redor do planeta, desde os grupos étnicos mexicanos até os Pataxós do litoral sul baiano, de grupos que transformam suas práticas culturais em um recurso na arena turística, acionando discursos históricos que conferem autenticidade. Ressignificadas pelo novo contexto, as práticas culturais apropriadas pelo turismo, se muitas vezes perdem o sentido comunitário original, se revitalizam pela inclusão na sociedade de consumo, atualizando sua importância para o grupo. Estas pequenas comunidades encontram, neste processo, uma fonte de renda e reconhecimento.

Entretanto, o turismo cultural não está restrito a estes pequenos grupos. O Rio de Janeiro é a principal referência nacional quando se trata de turismo de lazer, recebendo visitantes de todo planeta interessados em suas belezas naturais e, claro, em sua cultura, tradicionalmente associada à cultura do próprio país. Como qualquer grande cidade, o Rio é plural. Suas classes populares, para nos atermos apenas a um segmento social, dispõem de uma extensa lista de práticas culturais fervilhando em cada esquina, como o *funk*, o *hip-hop* e o charme. Como a homogeneidade é impossível, a questão, portanto, é saber qual delas é a mais representativa neste quadro caracterizado pela diversidade, ou seja, qual atrairá o interesse dos estrangeiros.

É por isso que, nos desfiles do sambódromo ou nos shows da cidade do samba, os sambistas exaltam sua prática como a “verdadeira cultura brasileira”. Nós, antropólogos, sabemos que não existe uma única cultura nacional essencializada, como sabemos também que, da década de 1930 até os nossos dias, seria impossível o samba ter se perpetuado de forma estática. No entanto, o que está em questão é o olhar do turista, a busca pelo “autêntico” valorizado pela sociedade de consumo. As oito décadas que nos separam da década de 1930, quando o samba e outras “práticas culturais do consenso”, que remetem aos mitos da democracia racial, se consolidaram na sociedade, conferem historicidade e legitimidade à “autenticidade”, assim como a exploração dos estereótipos pela indústria

cinematográfica cria uma representação nacional hegemônica para o imaginário dos visitantes.

Assim, também os diversos grupos sociais urbanos, como o que integra o mundo do samba, dispõem de um acervo cultural que, de acordo com a historicidade e a representatividade de suas práticas, podem ser usadas como recurso para a atração de turistas e, conseqüentemente, para a melhoria das condições de vida dos indivíduos praticantes. Neste sentido, o título de patrimônio cultural imaterial do país, concedido pelo IPHAN, é um reconhecimento da representatividade e, como vimos, um atestado de sua importância e relevância para a sociedade. De certa forma, se os turistas estão interessados na “genuína cultura nacional”, o Estado estabelece uma hierarquia que privilegia os sambistas em relação aos *funkeiros* e outros atores sociais relevantes para o moderno cenário cultural carioca.

Para atrair os turistas, além dos desfiles e das quadras de ensaio, os sambistas cariocas possuem hoje a cidade do samba, cujo investimento municipal evidencia a importância do samba e das escolas de samba para a economia do Rio de Janeiro. As oportunidades de emprego surgem, além do turismo, em que as encenações estereotipadas demonstram, mesmo que não possuam verossimilhança para os próprios sambistas, o que seria a “verdadeira cultura brasileira”, também nos ateliês e na preparação das alegorias, aumentando a renda de parcela significativa da sociedade carioca e fluminense.

Já em São Paulo, metrópole em mutação constante, fragmentada e múltipla como qualquer mega-cidade do planeta, os sambistas são mais um grupo que luta por espaço na vida cultural, pleiteando investimentos públicos e procurando, diante das dificuldades, atrair visitantes. É este o objetivo de propostas como o E-culturismo, de Oliveira, que pretende aproveitar positivamente as palavras do poeta que, um dia, condenou a cidade a ser o “túmulo do samba”. Agora, esta é a metáfora ideal para mostrar que, também na maior cidade do país, o samba pode ser usado como um recurso e beneficiar os sambistas.

Os usos do samba como um recurso na arena turística, assim, está diretamente associado ao reconhecimento e a posição que o samba, como prática cultural integrante de uma realidade plural, ocupa na hierarquia social. Veremos agora uma outra forma de uso do samba que se coaduna com o contexto presente, que é sua utilização na promoção da cidadania, complementando, ou substituindo, os limitados braços do Estado.

5.2 – O samba cidadão

Voltamos, uma vez mais, ao encontro nas areias de Ipanema, em 1992, que espalhou o medo sob o escaldante sol do verão carioca. Ao mesmo tempo em que os jovens *funkeiros* e a classe média da Zona Sul se olharam, a expansão da cidadania, com a conseqüente inclusão social dos excluídos, ganhava status privilegiado entre as prioridades nacionais. As discussões que vieram na seqüência, especialmente nos meios de comunicação, evidenciaram, além das dificuldades que precisariam ser enfrentadas, que a sociedade civil assumiria o protagonismo das ações. As Organizações Não Governamentais, sobretudo o Viva Rio, foram alçadas à condição de mediadores entre os grupos de nossa sociedade fragmentada, elaborando estratégias para a integração cultural dos segmentos menos favorecidos.

Na verdade, tanto os arrastões nas areias da zona sul carioca, quanto a participação mais efetiva das ONGs e da sociedade civil, se coadunam com o período de retração dos investimentos estatais, acompanhando a hegemonia das políticas econômicas neoliberais ao redor do planeta, inclusive no Brasil. Esta “nova ordem econômica” tornava fundamental a parceria entre o poder público e a iniciativa privada, a partir da visão, já comentada no capítulo anterior, de que as obrigações sociais deveriam ser compartilhadas entre o Estado e a sociedade civil. Em nosso país, esta parceria entre o público e o privado tem início no governo Collor, que, além da redução dos investimentos sociais, cortou de forma significativa o apoio estatal às artes e à cultura, ratificando a filosofia de aumentar a responsabilidade da sociedade civil, especialmente com o financiamento das grandes corporações do setor privado.

É neste contexto que os esportes, as artes e a cultura passam a integrar os projetos de cidadania. O objetivo é oferecer atividades que sejam atrativas para a população, especialmente aos jovens de baixa renda, incentivando a inclusão desta parcela da sociedade tradicionalmente esquecida. Como mostrou Maria Alice Resende Gonçalves, que desenvolveu pesquisa sobre a vila olímpica da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, o caráter lúdico do esporte e da música permitiria transformar obrigação em lazer, atraindo a juventude e despertando o sonho de uma profissionalização (GONÇALVES, 2003, p.45). Em outras palavras, no contexto neoliberal, a cultura é usada

pela sociedade civil, embora na maioria das vezes seja importante o aval do poder público, como um recurso para suprir a ausência do Estado em projetos sociais. É a cultura, assim como o esporte, que possibilitaria motivar os jovens a participar dos projetos voltados para a expansão da cidadania, em uma tentativa de fornecer oportunidades para afastá-los da ociosidade e, principalmente, da crescente criminalidade. Neste sentido, talvez a ação mais representativa no Rio de Janeiro tenha partido do Grupo Cultural Afroreggae.

Criado após a chacina de Vigário Geral, que vitimou vinte e uma pessoas em uma favela do subúrbio carioca, o grupo pretendeu, sem modificar a cultura jovem, usar a música e a dança para atraí-los a um “novo campo ético e moral”, disseminando esta “pedagogia do prazer”. Desde o início, foi defendida a idéia de que a música poderia servir de plataforma para que a juventude da favela pudesse dialogar com a própria comunidade e com o resto da sociedade. O princípio básico do trabalho realizado pelo Afroreggae está, como demonstrou George Yúdice, baseado na prática daquilo que o grupo define como “batidania”, isto é, a idéia de que a cidadania estaria na batida e na batucada da juventude da favela (YÚDICE, 2006, p. 207 e 208).

Em pouco tempo, os projetos foram estendidos para outras comunidades cariocas, como Parada de Lucas, comunidade vizinha que tinha um longo histórico de conflitos com Vigário Geral, Cantagalo e Complexo do Alemão, ampliando também as ações, que passaram a incluir a conscientização sobre temas ligados à saúde, como a prevenção da AIDS, os direitos humanos e projetos educacionais, além da formação para os jovens atuarem nos setores de serviços e entretenimento, como percussão, dança e capoeira. As redes de articulações do Afroreggae passaram a incluir os próprios bairros, grandes ONGs e fundações norte-americanas, como a Fundação Ford, compondo um leque cada vez mais abrangente de parceiros.

Uma das maiores preocupações das ações do Afroreggae, como um movimento que tenta usar a música para tirar os jovens do caminho das drogas e do crime, é combater o estereótipo da criminalidade e da vitimação. Contudo, como demonstrou Yúdice, as ações a partir da música acabam reforçando outro estereótipo bastante difundido, que enxerga as crianças negras e faveladas como inerentemente musicais. Assim, o autor percebe que os moradores das comunidades pobres estão envolvidos em um “duplo laço de representações”, pois, ao repudiarem a cultura da pobreza, evocam o lugar comum do

“pobre, mas com dignidade” (YÚDICE, 2006, p. 197). Esta sempre foi uma acusação feita à inclusão pelas antigas “práticas culturais do consenso”, que, pelas ações do Afroreagge, passou a ser reproduzida também para as novas práticas da juventude.

Independentemente das críticas, estas antigas “práticas culturais do consenso”, neste novo contexto, são naturalmente incorporadas pelos projetos de cidadania, assumindo novos significados. Como mostrou Ribeiro, em seu estudo sobre a comunidade da Serrinha, se antes o jongo e o samba eram elementos da sociabilidade local, hoje, em nosso mundo globalizado e marcado pela hegemonia neoliberal, eles teriam sido incorporados aos projetos sociais que tentam suprir determinadas carências da localidade, funcionando como um incentivo para impedir a entrada dos mais jovens no tráfico de drogas (RIBEIRO, 2003, p.20).

Contudo, a utilização do samba como um recurso em projetos sociais voltados para as comunidades carentes não chega a ser exatamente uma novidade. Em dezembro de 1975, o compositor Antônio Candeia Filho, após se desentender com a diretoria da Portela e fundar o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, realizou uma série de atividades e projetos sociais junto à comunidade de Coelho Neto, recebendo, inclusive, financiamento internacional (VARGENS, 1987). Seis anos mais tarde, em 1981, a Estação Primeira da Mangueira iniciava seu projeto voltado para a inclusão dos moradores de sua comunidade imediata pelo esporte, inaugurando sua famosa vila olímpica, referência principal para a relação entre o samba e a cidadania. Neste período, a queda dos investimentos públicos no combate à pobreza, como demonstrou Gonçalves, já era sentida, exigindo que as lideranças da tradicional escola de samba verde-e-rosa assumissem a iniciativa de promover o atendimento às carências da comunidade (GONÇALVES, 2003, p. 135).

A vila olímpica do GRESEP Mangueira consiste de um centro esportivo localizado próximo ao morro que inspirou o nome da agremiação, mais especificamente entre as vias férreas que, a partir da estação de trem local, se dividem e seguem para partes diferentes da região metropolitana. É composta por um amplo espaço de 35 mil m², que inclui campo de futebol society, pista de atletismo, quadra poliesportiva e piscina semi-olímpica. Entre os diversos esportes praticados, destaca-se atletismo, futebol, futsal, basquete e ginástica rítmica desportiva, além de outras atividades voltadas para crianças e

idosos, como natação infantil, natação adulta, hidroginástica, ginástica localizada, alongamento e tai-chi- chuan.

Para participar dos projetos, contudo, o jovem do morro da Mangueira precisa estar devidamente matriculado em uma instituição de ensino, de forma que a atividade esportiva é apenas um complemento para a formação dos participantes. Os resultados não demoraram a aparecer, assim como a ampla divulgação da iniciativa pela grande mídia. Atualmente, segundo dados fornecidos pelos organizadores e divulgados pelo site da escola de samba na internet¹⁰³, o complexo olímpico atende, além de muitos adultos, a cerca de 2.500 crianças, contribuindo para a redução do índice de criminalidade infantil e para o aumento da escolaridade na localidade. Também pouco tempo após o início das atividades, a Estação Primeira de Mangueira, além de sua reconhecida importância para o samba e a cultura popular carioca, assumiu a condição de protagonista da vida esportiva da cidade, disputando e vencendo, em muitas categorias, alguns dos principais clubes do Rio de Janeiro.

Apesar de possuir certa flexibilidade em relação aos objetivos de uma escola de samba, o projeto da vila olímpica verde-e-rosa mantém sua identidade atrelada à agremiação, sendo fundamental, como demonstrou Gonçalves, a exaltação dos sambistas baluartes, da história da escola e da própria comunidade (GONÇALVES, 2003, p.146). Desta forma, além de noções de cidadania, o projeto da Mangueira difunde entre as novas gerações a memória coletiva dos sambistas, o que seria um dos problemas, como vimos, identificados pelas lideranças do samba e intelectuais que comandaram o processo de reconhecimento do samba como patrimônio.

Além da grande repercussão que obteve junto às demais comunidades populares do Rio de Janeiro e do país, o projeto ganhou notoriedade internacional em 1997, quando o então presidente do Estados Unidos, Bill Clinton, visitou o complexo esportivo e discursou sobre o combate à desigualdade social latino-americana, que deveria, segundo ele, contar com a participação da iniciativa privada ao lado dos governos. O discurso fez referência especial à Xerox, empresa norte-americana que era a principal financiadora dos trabalhos sociais realizados na Mangueira, considerada pelo presidente norte-americano uma empresa socialmente responsável tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

¹⁰³ www.mangueira.com.br

Por sua importância cultural, a Mangueira, além de ser uma das comunidades mais atendidas pelas políticas públicas governamentais, consegue grande visibilidade para as atividades que realiza, o que permite, conseqüentemente, a atração de investimentos e parcerias com a iniciativa privada. Em certa oportunidade, respondendo ao principal responsável pelo projeto da vila olímpica na verdade-e-rosa¹⁰⁴, um diretor da Unidos do Jacarezinho, escola de samba que oscila entre os grupos de acesso do carnaval carioca, afirmava que era muito mais fácil para a Mangueira, por tudo que ela representa, conseguir apoio de redes de supermercados, por exemplo, que a sua escola, apesar dela representar outra gigantesca comunidade carente do Rio de Janeiro. Não bastava, portanto, apenas a iniciativa de pedir apoio e contribuições, pois a resposta positiva estava atrelada à visibilidade que poderia ser alcançada, bem maior na Mangueira, com destaque para seus vínculos com a tradição do samba e sua importância no cenário cultural da cidade, que se refletia na visita do presidente dos Estados Unidos, que na Unidos do Jacarezinho.

Excetuando a diferença de prestígio entre as duas agremiações que as representam, as comunidades da Mangueira e do Jacarezinho, relativamente próximas geograficamente, enfrentam problemas sociais semelhantes. Não faz sentido, a não ser por critérios subjetivos pautados na hierarquia que estrutura o mundo do samba, privilegiar os investimentos em uma delas, pois, em relação às carências que deveriam orientar as ações e objetivos, ambas se assemelham. Logo, os pobres e marginalizados da Mangueira, graças ao sucesso da escola de samba que os representam, possuem mais oportunidades sociais que os moradores do Jacarezinho que estão na mesma condição, evidenciando que os usos do samba como um recurso está associado à representatividade das escolas de samba que gerenciam os projetos.

A partir da década de 1990, ou seja, no auge das políticas neoliberais, outras escolas de samba passaram a construir vilas olímpicas, embora sem a mesma repercussão que a verde-e-rosa. É o caso, por exemplo, da Acadêmicos do Salgueiro, que inaugurou o Centro Olímpico Felinto Epitácio Maia, em homenagem ao pai do então prefeito César Maia, ao lado da quadra de ensaios da escola, no Andaraí. No amplo espaço, que serve

¹⁰⁴ Estamos nos referindo a Francisco de Carvalho. Graças ao trabalho esportivo realizado na escola de samba, Chiquinho da Mangueira, como é popularmente conhecido, foi eleito Deputado Estadual. Também ocupou os cargos de Secretário Estadual de Esportes e presidente da SUDERJ, órgão responsável pela administração de arenas esportivas estaduais no Rio de Janeiro, como o Maracanã.

como estacionamento nos dias dos movimentados ensaios pré-carnavalescos, é possível praticar atletismo, balé, basquete, capoeira, caratê, jiu-Jitsu, vôlei, taekwondo, futebol, futebol feminino e até beisebol. Com o apoio da Petrobras e de entidades como a Fecomércio, SENAC e SEBRAE, a agremiação também mantém a “Academia de Capacitação e Inclusão Social”, onde os jovens dos morros do Salgueiro, Andaraí, Macacos, Turano, Chacrinha, Caçapava, Borel, Casa Branca, Coréia e Beco da Lacreia, todos na região da Grande Tijuca, têm acesso a cursos de cenografia, indumentária e maquiagem. Além disso, a escola disponibiliza um Departamento Médico, denominado Centro Médico Miro Garcia, em homenagem ao antigo banqueiro do jogo do bicho que comandava a escola, que presta serviço gratuito a estas comunidades.

Abrangendo não apenas sua comunidade tradicional, ou seja, o morro do Salgueiro, mas a maioria das demais comunidades carentes da região, o projeto social do Salgueiro abre as portas para os núcleos originais de outras agremiações do Grupo Especial que estão geograficamente próximos, como os citados morro dos Macacos, berço da Unidos de Vila Isabel, e o morro do Borel, da Unidos da Tijuca. Assim como a Mangueira, o Salgueiro é uma das mais tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro, de forma que, embora seus projetos não tenham a mesma visibilidade que os realizados pela verde-e-rosa, ele consegue atrair parcerias importantes, garantindo o financiamento necessário.

Uma outra escola de samba que recentemente, seguindo o exemplo da Mangueira, encampou a bandeira da responsabilidade social, foi a Portela. Também na azul-e-branca de Oswaldo Cruz e Madureira, a tradição é evocada para conseguir recursos, sejam eles públicos ou privados, que permitam por em prática iniciativas que contribuam para a formação de cidadãos e a inclusão social. Sob a coordenação de Val Carvalho, primeira dama da agremiação, o GRES Portela investe em vários projetos sociais. O primeiro que merece destaque é o “juventude que trabalha e é feliz”, realizado no “barracão” de alegorias da Portela, em um dos vários andares do amplo galpão na cidade do samba, que ensina para os jovens uma série de atividades ligadas à indústria carnavalesca e forma mão-de-obra especializada nas seguintes áreas:

- Adereço e chapelaria;
- pintura de arte;
- Escultura em isopor e laminação;

- Escultura em Espuma;
- Modelagem, corte e costura;
- Maquiagem artística.

Contando com o apoio do governo federal e da Petrobras, o projeto, além de ensinar aos jovens uma profissão, atende às necessidades que as escolas de samba possuem em relação à qualificação dos profissionais que trabalham na criação das alegorias e na confecção das fantasias. Apesar destes empregos ainda serem caracterizados pela informalidade, uma vez que poucas são as agremiações carnavalescas que assinam carteira de trabalho, de forma que as oportunidades são temporárias e limitadas aos meses que antecedem os desfiles, os profissionais qualificados são disputados pelas escolas, e, muitas vezes, conseguem acumular trabalho em mais de uma agremiação, aumentando os rendimentos nesta época do ano.

Um outro projeto, realizado principalmente na sede da agremiação, na rua Clara Nunes, em Madureira, chama-se “a gente quer arte”. Esta segunda iniciativa oferece qualificação artística em dança e música para alunos entre seis e dezoito anos, contando com apoio da Fundação para a Infância e Adolescência, do governo estadual, e empresas privadas, sobretudo da região de Madureira. Se o primeiro projeto citado enfocava a formação de mão-de-obra para atender às demandas da indústria carnavalesca, este segundo possui objetivos culturais que podem ou não contemplar os elementos artísticos de uma escola de samba. São eles:

- Balé clássico;
- Dança contemporânea;
- Dança de rua;
- Danças folclóricas;
- Mestre-sala e porta-bandeira;
- passistas;
- capoeira;
- ritmistas;

Neste segundo caso, a escola está despertando o interesse no samba em jovens que, sem incentivo, poderiam se afastar da manifestação cultural, formando, além de cidadãos, sambistas que podem ser futuros componentes em funções específicas. É o caso dos cursos de ritmista, mestre-sala, porta-bandeira e passista, que, diga-se de passagem, nos

últimos anos se tornaram comuns no mundo do samba, embora não sejam unanimidade. Os autores do dossiê das matrizes do samba carioca, por exemplo, destacam este modelo formal de aprendizado como conseqüência do enfraquecimento da prática cultural junto às comunidades tradicionais, tornando o que antes era aprendido espontaneamente, pelo contato direto, em uma fria experiência que separa professores e alunos.

Em relação ao aproveitamento profissional da atividade, ao contrário do primeiro projeto, que atende a uma demanda crescente nas escolas de samba, apesar da informalidade e da falta de garantias, este segundo, direcionando para as áreas culturais, esbarra nas dificuldades para se conseguir remuneração. Mesmo quando o enfoque privilegia a formação de componentes para o carnaval, são raros os ritmistas que são remunerados nas baterias das escolas de samba, ficando a exceção por conta dos mestres e de um número limitado de componentes que participam dos já citados grupos shows, que recebem cachês pelas apresentações. O mesmo ocorre com os passistas, que, excetuando os organizadores das alas e os poucos que integram os grupos shows, desfilam gratuitamente pelo amor à agremiação. Em relação ao casal de mestre-sala e porta-bandeira, apenas o primeiro casal de cada agremiação recebe salário mensal e outras vantagens, de forma que somente os mais bem sucedidos conseguirão algum tipo de retorno financeiro.

O terceiro projeto desenvolvido pela Portela é realizado em uma casa na rua Júlio Fragoso, próximo à sede da escola, que foi adaptada para se transformar no “Centro Social Paulo da Portela”, em uma outra homenagem ao principal fundador da agremiação. Os serviços oferecidos são:

- Acesso à internet / inclusão digital;
- Cursos de informática;
- Atendimento odontológico;
- Confecção de prótese dentária;
- Atendimento fonoaudiológico;
- Atendimento psicológico;
- Ginástica / alongamento para 3ª idade;
- Orientação e agência de empregos;
- Orientação jurídica;
- Corte de cabelo;

Os cursos e atividades acima citados contam com apoio da Faetec, da universidade particular “univercidade” e de empresas privadas. Eles são direcionados,

principalmente, para os membros da comunidade imediata, ou seja, os moradores carentes de Oswaldo Cruz e Madureira, além dos sócios da agremiação. Desta forma, a escola de samba, contando com apoio de órgãos públicos e da iniciativa privada, oferece serviços importantes para a sociedade, estendendo sua função para além do entretenimento e do lazer. Os “sambistas bem informados”, como define uma faixa estendida na escola anunciando o serviço de orientação jurídica, usam sua cultura para terem acesso aos direitos de cidadania e conseguirem a inclusão social.

Além destes projetos, a escola também mantém, com o apoio da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e da produtora de filme FOX, um programa de voluntários para diversas áreas, especialmente em educação ambiental. Diferentemente da Estação Primeira de Mangueira, as atividades esportivas não são privilegiadas pela Portela, que prioriza, além da assistência à população local, a formação profissional para a indústria carnavalesca e para atividades culturais. Se, para os mangueirenses, a valorização dos sambistas baluartes é importante para os jovens esportistas, as tradições da Portela são igualmente relevantes, sendo destacadas, inclusive, no centro social mantido pela escola, que faz mais uma entre tantas homenagens a Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela.

Antes mesmo da agremiação desenvolver seus projetos de responsabilidade social, a Associação de Moradores de Oswaldo Cruz, concomitantemente com as iniciativas de “resgate da memória”, já havia iniciado um conjunto de ações tendo como referência a capacitação profissional e a promoção da cidadania. A iniciativa, que começou com pré-vestibulares comunitários, deu origem a projetos mais ousados, que culminaram, em 1998, com a criação do Centro Comunitário de Capacitação Profissional Paulo da Portela, em uma outra referência ao principal fundador da escola de samba local. Segundo Guimarães, muitos dos antigos participantes do já citado movimento “Acorda Oswaldo Cruz” são também fundadores do CCCP Paulo da Portela, cujo projeto político pedagógico estaria baseado na “construção e valorização da identidade cultural do bairro, despertando nas novas gerações o sentimento de pertencimento e de respeito à memória da comunidade, fortemente marcada pelo samba” (GUIMARÃES, 2008, p.36 e 37).

As salas de aula do CCCP Paulo da Portela também possuem nomes de personalidades importantes para a comunidade, com destaque, mais uma vez, para os sambistas. A preocupação em ensinar uma profissão caminha junto com a importância de se

respeitar o passado do bairro. Nas aulas de cidadania, como demonstrou Guimarães, um dos temas que os alunos aprendem é a “história de Oswaldo Cruz e sua importância cultural” (Idem, p. 38). Desta forma, assim como na comunidade da Mangueira, o uso do samba como um recurso, além de servir para a promoção da cidadania, ajuda na difusão da memória coletiva dos sambistas para as novas gerações.

Uma outra forma de uso do samba consiste em sua apropriação em campanhas de conscientização para questões sociais. Em 2005, por exemplo, após um acordo com a Portela, a Organização das Nações Unidas divulgou na avenida as oito metas do milênio, que estabelecem índices pré-determinados a serem alcançadas até 2015, em áreas como saúde e educação, por todos os países membros. Nos anos de 2003 e 2004, a Mocidade Independente de Padre Miguel transformou a avenida, respectivamente, em uma campanha para a doação de órgãos para a segurança no trânsito, com apoio do programa Rio Transplante e do Detran fluminense. Nestes três casos, o enredo, que, como vimos, tornou-se um atrativo para a propaganda de empresas e cidades, é colocado a serviço das questões sociais, divulgando neste espaço privilegiado temas relevantes para a sociedade.

Desta forma, dentro do contexto neoliberal, o samba, como prática cultural, é um recurso que as classes populares possuem para, na ausência de ações do poder público, atrair investimentos privados destinados à promoção da cidadania. As escolas de samba, legítimas representantes de suas comunidades imediatas, apesar de todas as transformações impostas pelo passar dos tempos, servem como mediadoras entre as comunidades, o poder público e as entidades financiadoras, assumindo a responsabilidade no desenvolvimento de projetos esportivos, sociais e de capacitação profissional. Neste sentido, a tradição gera visibilidade, ampliando o interesse de empresas comprometidas com as questões sociais, obtendo financiamentos para as comunidades onde as escolas estão inseridas.

Esta é a fórmula de sucesso do projeto da vila olímpica da Mangueira, que, investindo no esporte, conseguiu, segundo seus organizadores, reduzir a criminalidade infantil no morro. O exemplo foi copiado pelo Salgueiro, que mantém seu próprio espaço para a prática de esportes, pela Portela, que desenvolve uma série de projetos profissionalizantes e culturais na região em que está inserida, e por praticamente todas as demais grandes agremiações carnavalescas. Raras são as grandes escolas de samba, hoje, que não realizam algum tipo de trabalho social.

Neste contexto, a titulação como patrimônio, pelo IPHAN, também serve como uma chancela para a importância cultural do samba, facilitando a atração, como já vimos, de recursos não apenas para financiar os projetos de salvaguardas, mas também para outras atividades realizadas pelas escolas de samba, como os projetos sociais e o próprio desfile carnavalesco. Assim, de acordo com o contexto do presente, o samba renova seu significado em resposta às demandas atuais. A antiga associação com a “identidade nacional” confere, na utilização da cultura como um recurso, status privilegiado ao samba na comparação com outras práticas culturais hoje até mais aceitas entre os jovens das classes populares.

Evidentemente, isso não significa que as novas práticas culturais, especialmente as musicais, tradicionalmente privilegiadas pela sociedade brasileira, não possam também ser usadas para benefícios destes mesmos jovens. O bem sucedido exemplo do grupo Afroreggae, citado anteriormente, que fomenta a cidadania a partir da “batida” e da “batucada”, é uma prova de que, nos dias de hoje, qualquer prática cultural pode ser utilizada. A vantagem do samba é que, além do fato de já ter vencido as barreiras impostas pelo preconceito da classe média e da maior visibilidade que oferece, as escolas de samba já estão constituídas como entidades representativas das comunidades, facilitando seu papel mediador entre o poder público, os grupos privados e a população carente.

Visto de outra forma, o assistencialismo realizado diretamente pelo poder público nos primórdios das escolas de samba, no contexto atual passa pelas ações das escolas de samba. Como grande parte destas agremiações são comandadas pelo banqueiro do jogo do bicho, é exatamente o bicheiro quem colhe os louros pelos investimentos realizados. Isso proporciona a ampliação das relações clientelistas nas escolas, que têm como referência estrutural a confiança pessoal de seu patrono. Assim como o suposto assistencialismo de parlamentares locais oportunistas, de milicianos e até de traficantes de drogas, esta é uma das faces do Rio de Janeiro nesta primeira década do século XXI, particularmente no que diz respeito às escolas de samba.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, mostramos como o samba, talvez o exemplo mais significativo das chamadas “práticas culturais do consenso”, se consolidou, de acordo com o contexto histórico da década de 1930, como um dos elementos constituintes da “identidade nacional brasileira”. Estamos cientes de que, em qualquer nação moderna, especialmente no Brasil, país múltiplo, diverso e de vasta extensão territorial, a idéia de uma identidade cultural comum a todos os indivíduos é pura utopia, ou, provavelmente, resultado de uma ingênua visão essencialista que desconsidera a realidade empírica. No entanto, isso não impede que algumas práticas culturais, como o samba carioca, consigam a hegemonia no campo das representações, sendo exploradas, por exemplo, pela indústria cultural, como parte importante da imagem do país no exterior. Foi isso que mostramos na abertura deste trabalho, em que, ao lado da colorida natureza e da fauna exótica, o samba aparece em um desenho animado de Walt Disney, na década de 1940, como uma representação da alegria e da musicalidade do povo brasileiro.

A ascensão do samba a esta condição envolve uma série de fatores que, na década de 1930, se encontram em nossa antiga capital federal. Em primeiro lugar, trata-se de uma das expressões da cultura popular, que, como vimos, desde a época de formação dos modernos Estados-nações foram privilegiadas na constituição dos elementos nacionais. Neste processo, ocorre o esvaziamento de seus antigos conteúdos políticos reivindicatórios ou étnicos, que assumem a condição de elementos comuns e extensivos a todos os demais grupos sociais. Em outras palavras, deixam a condição social periférica para se tornarem simbolicamente centrais.

É também neste processo, que, usando as palavras de Peter Burke (1989), ocorre a “descoberta do povo”, a partir do momento em que as classes populares assumem o protagonismo dos discursos românticos, sendo associadas à pureza pré-capitalista. Na sociedade brasileira, as primeiras iniciativas românticas elegem os indígenas como representantes originais da nação, ao lado da sempre bela e exuberante natureza. O escapismo, traço típico dos escritos românticos, possibilitou a fuga dos perigosos núcleos urbanos, idealizando um passado indígena e uma cultura naturalmente brasileira. Apenas na década de 1930, finalmente, as camadas populares dos crescentes centros urbanos,

incluindo as populações negras, foram descobertas e alçadas à condição de destaque nos projetos intelectuais acerca da nação.

Em segundo lugar, seguindo os conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (2008), destacamos o papel que os meios de comunicação tiveram na promoção de uma “camaradagem horizontal” entre indivíduos desconhecidos. O “capitalismo editorial”, o principal exemplo destacado pelo autor, que remete ao período de formação dos modernos estados nacionais europeus, teria feito com que, graças aos romances e jornais, um número cada vez maior de pessoas pudessem participar de uma inédita simultaneidade de ações, permitindo a aproximação entre os intelectuais e o povo. Diante de todas as novidades que vieram na seqüência, o “capitalismo editorial” pode ser considerado o primeiro passo de um longo e aparentemente interminável processo de evolução dos meios de comunicação. Não apenas no Brasil, mas para a América Latina de uma forma geral, a chamada “era do rádio”, nas décadas de 1920 e 1930, e posteriormente o advento da televisão, nas décadas de 1950 e 1960, são dois momentos importantes para a consolidação dos projetos nacionalistas.

O samba ascende à condição de símbolo de identidade nacional exatamente na década de 1930, impulsionado pelo sucesso dos sambistas em emissoras como a Rádio Nacional, que, mesmo de forma ainda incipiente e de abrangência limitada, permitiram, em uma sociedade iletrada como a nossa, que a música despontasse como elemento fundamental para o estabelecimento desta simultaneidade de ações, de forma semelhante ao “capitalismo editorial”. É também graças ao rádio e à indústria fonográfica que alguns cantores conquistaram fama além das fronteiras nacionais, difundindo o samba no exterior como representante principal do que seria a “legítima música brasileira”.

Em terceiro lugar, temos as transformações ideológicas do período em questão, que inverteram as previsões pessimistas das antigas teorias racialistas, formuladas por cientistas estrangeiros e reproduzidas por nossos pensadores, de que a miscigenação condenava a sociedade brasileira ao fracasso e, como consequência, a levaria ao inevitável desaparecimento. A hegemonia da chamada “democracia racial”, apesar da fragilidade de seu alcance no universo empírico, como muitos sociólogos que vieram em seguida demonstraram, difundiu, primeiramente, a idéia de que a miscigenação também teria ocorrido nos aspectos culturais, e não somente nas características biológicas. Como

consequência, temos, pela primeira vez, a valorização positiva da miscigenação e da participação do negro na formação do povo e da cultura brasileira, ao lado do indígena e do europeu.

Assim, estava formada a base para o “mito das três raças”, que remete o imaginário nacional para um inevitável encontro entre povos diferentes, mas “predestinados a construir uma nação”. Com a força de um mito fundador, a “democracia racial” não precisa de comprovação científica para penetrar em todas as camadas da sociedade, compondo alguns dos principais elementos essenciais para a consolidação de uma “identidade cultural”. Ela age como uma espécie de núcleo imutável e atemporal que liga o passado, o futuro e o presente. A miscigenação, outrora elemento que nos condenava ao desaparecimento, torna-se a principal singularidade do país. Estavam abertas as portas, finalmente, para o nacional-popular descobrir a produção da população negra e urbana, contribuindo para a formação das “práticas culturais do consenso”.

Para a “comunidade imaginada brasileira”, o “mito das três raças” permite o desenvolvimento de um sentimento de passado comum presumido e a idéia de um destino compartilhado, unindo a formação da nação e a eterna esperança no “país do futuro”. Além de superar as visões pessimistas, equacionava para a nossa sociedade a relação entre a identidade nacional e a diversidade, pois, ao contemplar a fusão entre povos até então diferentes no âmago da singularidade nacional, permite, no campo das representações, pensar o Brasil como um país, ao mesmo tempo, diverso e único. Agindo de forma inclusiva, o mito incorpora as expressões populares que surgem de norte a sul do país, pois todas são criações das três raças originais, sendo, portanto, expressões legítimas da brasilidade. Desta forma, não existe contradição entre os aspectos regionais e os elementos nacionais, pois as diferenças são conciliadas pela narrativa de formação do povo brasileiro, mesmo que o governo autoritário da década de 1930 privilegie um segmento deste povo para representar o nacional-popular.

Herdeiro das tradições africanas, o samba carioca, antes perseguido como parte do “mundo da desordem”, apesar da mediação exercida por importantes intelectuais do período, como Hermano Vianna (1995) demonstrou, pode, a partir desta transformação ideológica, assumir a condição privilegiada nas representações sobre a “genuína cultura

nacional”. Dos guetos e subúrbios, a produção cultural da população negra se espalha para todas as regiões do país ao longo do século XX.

Em quarto lugar, temos uma espécie de pacto, mesmo que informal, entre o povo e os políticos populistas que assumiram o poder no período. Imortalizado pelos sambistas cariocas como o grande responsável pela oficialização dos desfiles, ou seja, o pagamento de subvenção pública para as apresentações das escolas de samba, o nome do prefeito Pedro Ernesto é um símbolo desta relação. Tradicionalmente abandonadas pelos governantes, as classes populares encontraram, na ação destes políticos, não apenas o reconhecimento de suas práticas culturais, mas também a possibilidade de conseguir melhorias para suas comunidades, carentes de serviços essenciais.

Segundo autores como Hermano Vianna (1995), a ascensão do samba à condição de elemento constituinte da identidade nacional é um processo que ocorre “de cima para baixo”, ou seja, tem origem na ação de um Estado autoritário e centralizador, que, a partir da mediação da classe média, o utiliza como parte de seu projeto político. Assim, estaria explicado o “mistério do samba”, que, dos guetos e subúrbios do Rio de Janeiro, torna-se um símbolo unificador da nação, acima das diferenças regionais. Em nossa visão, isso seria possível porque, como a “camaradagem horizontal” da “comunidade imaginada” não significa igualdade, mas a presença de traços semelhantes que perpassam verticalmente a estrutura hierárquica da sociedade, as práticas culturais populares, como a cultura afro-brasileira que fervilhava nos morros e guetos do Rio de Janeiro, podem ser alçadas simbolicamente à condição central sem que representem ameaça à ordem constituída.

Entretanto, também chamamos a atenção para o fato das classes populares terem atuado como sujeitos deste processo, pois, juntamente com a ação dos políticos, alcançaram, além do reconhecimento de suas práticas culturais, o já mencionado investimento público em suas comunidades antes abandonadas. Como demonstrou Nelson Fernandes (2001), mesmo questões como a obrigatoriedade da temática nacionalista nos enredos das escolas de samba, que muitos acreditam ser uma exigência do Estado Novo, apenas colocaram em prática algo que já fazia parte do regulamento criado anos antes pelos próprios sambistas. Desta forma, preferimos acreditar em uma adequação causal, no sentido weberiano, entre os interesses e conveniências dos políticos e das classes populares, possibilitando a ascensão simbólica do samba carioca.

Por fim, temos o papel centralizador que o Rio de Janeiro possuía no período, justificando a escolha da produção cultural das classes populares desta cidade para representar a unidade nacional. O antigo Distrito Federal, além de sediar o poder, concentrava em seu território, ao mesmo tempo, os estúdios das grandes gravadoras e das principais emissoras radiofônicas, como a Rádio Nacional. Atendendo a todos os requisitos vistos acima, a produção cultural das classes populares da então capital da República pode, difundida pelas ondas do rádio, atingir status privilegiado no campo das representações nacionais, impondo um traço comum capaz de coexistir, sem grandes conflitos manifestos, com a diversidade.

Todos estes fatores convergem para um mesmo contexto, que, como não poderia ser diferente, se transforma com o passar dos anos, motivando mudanças também na sociedade, nas manifestações culturais, como o samba e as escolas de samba, na concepção de uma identidade nacional e, segundo muitos, na própria idéia de nação. Ao pluralizar os contatos entre os diversos povos e facilitar as migrações, a globalização, aspecto fundamental para a compreensão das mudanças culturais e sociais em nossos dias, problematiza a utilização da cultura como um expediente nacional, rompendo a relativa hegemonia que as “práticas culturais do consenso” detinham no campo das representações. Como demonstrou Stuart Hall (2006), as identidades concebidas como estabelecidas e estáveis se enfraquecem frente à crescente diferenciação.

Nos países ricos e desenvolvidos europeus, o aumento dos fluxos migratórios provenientes, sobretudo, das antigas colônias, intensifica os conflitos nas sociedades pós-coloniais, trazendo as diferenças culturais, ou a enunciação destas diferenças, para o interior das antigas fronteiras nacionais. Além de configurar novas pautas para as agendas de debates, esta realidade, ao expor as transformações nas representações sobre o “outro”, promove a fragmentação do imaginário nacional das antigas potências ocidentais.

As novas tecnologias, que surgem neste contexto globalizado, também permitem, ao lado do aumento do fluxo migratório, o surgimento de novas possibilidades para as identidades, de forma que as antigas “comunidades imaginadas”, se antes estavam limitadas aos estados nacionais, poderiam agora ser formadas além de suas fronteiras. Hoje, é possível a existência de relações periferia-periferia, ou da periferia com outros centros, que ignoram o papel mediador dos velhos centros tradicionais e as próprias fronteiras entre os

países. Neste processo, o Estado-nação perderia, além de grande parte de suas atribuições econômicas, a capacidade de agregar os indivíduos em torno de um sentimento subjetivo comum.

Entretanto, como resposta, podemos presenciar exatamente o recrudescimento do nacionalismo e a instituição dos patrimônios culturais imateriais, evidenciando que o Estado nacional, se perde a hegemonia, ainda é voz atuante neste processo. Desta forma, os discursos de resistência e a busca pela autenticidade, que ganham importância na medida em que o global e o local se confundem, compõem uma outra face da globalização. Chamamos, inspirados em Peter Berger (2004), de “consumo cultural sacramental” o “consumo” de práticas culturais tradicionais, ou simplesmente locais, que adquirem valor pelo seu conteúdo supostamente autêntico. Trata-se de um consumo de “resistência”, orientado pela escolha intencional dos patrimônios culturais artísticos ou imateriais que reafirmam simbolicamente o local frente ao global.

Outrossim, além homogeneizar hábitos e costumes em um processo de “americanização” do mundo, sempre visto como uma ameaça constante para a afirmação das identidades nacionais, a globalização também ajudaria a promover as diferenças e a diversidade, pois traria, como consequência, o aumento da heterogeneidade. O processo de fusão entre as práticas locais e as influências exógenas permite, além de mundializar hábitos e costumes, a formação de uma cultura caracterizada pelo hibridismo, de maneira que fornece significados aos novos elementos e, ao mesmo tempo, ressignifica os antigos. O global e o local, em suma, ao invés de contraditórios, são duas forças que se recriam e se reinterpretam na formação de nossas modernas sociedades.

Desta forma, podemos perceber que, com o avanço da globalização, os povos nativos e as nações, se são ameaçados pela influência dos valores externos e parecem sob ameaça de desaparecimento, podem, diante da pressão exercida pelo contexto do presente, serem reconstruídos e recuperarem suas próprias histórias, identidades e tradições. As nações ou, mais especificamente, as etnias que vivem em seu interior, continuam existindo, embora, geralmente, deixem de ser a principal produtora de coesão social. A questão, portanto, não seria como a globalização as destroem, mas sim entender como as identidades étnicas, regionais e nacionais se reconstróem em processos de hibridização intercultural. Esta realidade deve ser pensada não apenas como um conjunto de transformações culturais,

mas também econômicas e geográficas, como observamos em nossos grandes centros urbanos. Isso nos coloca em condições de responder à primeira dúvida que orientou o curso deste trabalho: como as práticas culturais transformadas em símbolo nacionais, quase sempre de origem populares, conseguem sobreviver na diversidade do mundo atual, bombardeado pela indústria cultural e pelas influências recíprocas da globalização?

Ao ampliar os contatos culturais e os fluxos de informações, a globalização intensifica a enunciação das diferenças. As antigas “práticas culturais de consenso”, que são resultado de um contexto específico, no qual, por uma série de fatores, conseguiram relativa hegemonia no campo das representações, têm agora a antiga condição ameaçada. Sob o risco do desaparecimento, estas práticas, de forma aparentemente paradoxal, são incorporadas aos projetos de resistência e defesa dos valores autênticos e tradicionais, que também fazem parte do contexto da globalização. Esta apropriação como “consumo cultural sacramental” possibilita a revitalização destas práticas, que, assim, experimentam a condição ambígua de estarem entre o desaparecimento e o fortalecimento.

Neste processo, as práticas culturais elevadas à condição de elementos constituintes da identidade nacional passariam por uma ressignificação de seus conteúdos simbólicos. No contexto da enunciação das diferenças, a cultura se torna, seguindo a definição de Gramsci (1978), um campo de lutas e reivindicações para o reconhecimento de importantes segmentos sociais. Para os produtores das antigas práticas hegemônicas, sua cultura se transforma em um valorizado instrumento para conquistar, ou manter, a condição privilegiada frente aos demais grupos que compõem a sociedade, sendo apropriada em uma luta simbólica pelo reconhecimento. A historicidade e a tradição, parte importante dos antigos vínculos com as representações nacionais, são evocadas para justificar o prestígio e as vantagens diante das múltiplas culturas que coexistem em nossos modernos centros urbanos.

Por outro lado, a cultura também se torna um importante recurso, utilizado pelos atores sociais, especialmente seus grupos produtores, mesmo nos grandes centros urbanos. Novamente, a historicidade das antigas “práticas culturais consensuais” confere prestígio, sendo utilizada para benefício dos praticantes. Um exemplo disso é o uso da cultura, tanto por grupos étnicos quanto por alguns segmentos urbanos, como demonstramos, para atrair turistas e gerar fontes alternativas de receita, especialmente atraindo visitantes interessados

em conhecer as práticas culturais que simbolizam a “identidade nacional”. Podemos citar também, no contexto neoliberal em que o Estado tem sua atuação limitada, os usos da cultura em projetos voltados para a cidadania, motivando os jovens e, pelo prestígio que estas práticas tradicionais possuem junto à sociedade, ampliando a possibilidade de se obter recursos e investimentos.

A cultura, desta forma, é apropriada e usada pelos atores sociais como um instrumento em uma luta simbólica ou um recurso, de acordo com o contexto das interações sociais e dos interesses em questão, mesmo no fragmentado contexto urbano do início do século XXI. Chegamos a esta conclusão utilizando o samba como referência e analisando os impactos da globalização sobre a sociedade brasileira. Se não possuímos ex-colônias para inchar de imigrantes a periferia de nossas cidades, condição que caracteriza um dos principais problemas sociais modernos das nações européias ricas e desenvolvidas, temos que enfrentar nossas próprias contradições históricas, sobretudo as conseqüências de nosso gigantesco abismo social que cobra seu espaço no mundo moderno. Ao longo deste trabalho, destacamos duas formas de como esta diversidade cultural se manifesta entre nós.

Primeiro, na fragmentação e na pluralização das classes populares. Alguns fatores como a ascensão de novas denominações religiosas, o recrudescimento da violência urbana e o surgimento de novas práticas culturais, como o *funk* e o *hip-hop*, mais atrativas aos jovens, contribuem para o atual cenário de nossos morros e subúrbios. O samba, que sempre fez parte do repertório simbólico desta parcela da população carioca, continua existindo, mas agora dividindo espaço com estas outras formas de expressão. A romântica imagem da favela que, sem manifestar revolta pelas diferenças sociais, produz sua cultura e confirma a idéia do “brasileiro cordial”, desmorona em rede nacional quando jovens provocam correria e medo nas areias de Ipanema.

O centro continua tendo sua importância, assim como os grandes meios de comunicação ainda são a principal referência, mas as novas tecnologias permitem o contato das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo diretamente com Miami ou Nova York, abrindo nossas possibilidades de influências culturais que ignoram qualquer mediação. Assim como o samba antes da década de 1930, o *funk* incorpora os estereótipos das classes populares, sendo associado à marginalidade e a violência, apesar de alguns movimentos que

pretendem romper as barreiras e integrar as chamadas “novas músicas juvenis” à identidade carioca, como o reveillon de 2008 simbolicamente promoveu.

Nas quadras de escola de samba, é possível notar a mistura entre o samba e o *funk* desde meados da década de 1990, quando a batida e os refrões das “galeras” foram incorporados ao ritual musical das agremiações carnavalescas. A despeito dos conflitos que essa aproximação provoca, especialmente pela oposição dos sambistas defensores da tradição, o *funk* tem potencial para atrair o público mais jovem, engrossando as baterias com pessoas que praticam os dois ritmos. Assim, podemos perceber que as identidades de *funkeiro* e sambista não são necessariamente excludentes, bastando o indivíduo assumir a mais apropriada de acordo com o contexto.

Em segundo lugar, temos a valorização da diversidade nas diferentes regiões do país, o que se torna um obstáculo para a antiga idéia de uma identidade nacional única e uniforme. Em alguns casos, como a Bahia, a cultura regional agrega a essência da “democracia racial”, de forma que a recente incorporação pela indústria cultural apenas renovou o estoque simbólico da música baiana, contribuindo para a sua difusão pelo país. Em outros, como o Rio Grande do Sul, a força da tradicional cultura gauchesca se impõe como expressão do “consumo cultural sacramental” local, estabelecendo conflitos com as antigas práticas culturais homogêneas.

No caso da Bahia, a música regional está presente na leitura da “identidade nacional”, de forma que, ao serem incorporadas pela indústria cultural, as manifestações soteropolitanas passaram a rivalizar com as escolas de samba cariocas pela condição de protagonistas do melhor carnaval do Brasil. Entre os gaúchos, a força dos tradicionalistas deixou os sambistas em situação periférica, o que pode ser visto, por exemplo, durante o processo de construção do sambódromo na capital. Apesar das tentativas de separar os dois universos, a fusão entre o samba e as músicas tradicionalistas ocorre diariamente nas agremiações carnavalescas de Porto Alegre.

Atenção especial merece a cidade de São Paulo, maior metrópole do país. Em relação à produção cultural das classes populares, o samba paulistano é um bom exemplo do espaço secundário ocupado pela terra da garoa nesta área. Embora tenham origem nos cordões, oriundos da própria cidade, as escolas de samba da capital paulista, especialmente a partir da década de 1960, seguiram o bem sucedido modelo carioca para alcançar sucesso

semelhante, especialmente para se colocar junto à classe média. É exatamente esta classe média paulistana que compõe a maior parte dos turistas que visitam o Rio de Janeiro no carnaval, de forma que o grande desafio é convencer os próprios paulistanos a assistirem o espetáculo da sua cidade. Para isso, um dos maiores obstáculos parece ser a contradição entre a cultura do samba e a “pulsante civilização paulistana”, sinônimo de modernidade e progresso. Sem a mesma importância para a sociedade que suas co-irmãs localizadas no outro lado da Via Dutra, as escolas de samba e os sambistas são apenas mais uma das muitas “tribos” que marcam a cena cultural da grande metrópole, como os clubbers, roqueiros, rapeiros, emos etc.

Estas são algumas das formas que o samba assume em nosso mundo globalizando, em constante fusão com as novas culturas juvenis ou com a cultura regional das várias partes do Brasil. Uma manifestação cultural que se mantém viva, mas, ao invés da concepção pura e estática defendida pelos românticos, ou seja, um resquício vivo da década de 1930 que se mantém imaculado, ela se revela uma prática híbrida que incorpora o *funk*, na periferia do Rio de Janeiro, e os elementos regionais, como a rígida tradição gaúcha e o ethos paulistano. Também fora do país o samba possui seu espaço no mundo globalizado, elevado à condição de sinal diacrítico pelas comunidades brasileiras em São Francisco, em constante interação com a população local e com as demais comunidades latinas, ou apropriado pelos japoneses como um espetáculo capaz de revitalizar seu comércio, promovendo a fusão entre hábitos e costumes brasileiros e nipônicos.

Neste cenário marcado pela diversidade, o samba pode ser usado como instrumento, como vimos, nas disputas simbólicas travadas pelos sambistas para manter a hegemonia de sua prática cultural, na realidade que definimos como “múltiplas vozes do carnaval carioca”. O incidente com a velha guarda Portela, impedida de desfilar no carnaval de 2005, revelou, nas interpretações distintas sobre o acontecimento, as diferentes visões acerca dos rumos do carnaval, de sua importância para a sociedade carioca e dos interesses divergentes envolvidos em sua organização. Trata-se, na verdade, da mais recente atualização da tensão entre “tradição” e “modernidade”, que ganha novos contornos à medida que o samba e as escolas de samba foram incorporados pela indústria do entretenimento. A imagem dos senhores da velha guarda portelense impedidos de desfilar em um espetáculo, de certa forma, por eles mesmos criado, permite refletir sobre as

transformações pelo qual o samba e as escolas de samba passaram nos últimos anos. De um lado, temos a visão dos organizadores do espetáculo carnavalesco, que entende as mudanças como a adoção de medidas profissionais que tornaram o produto comercialmente mais rentável. Do outro, a visão dos sambistas anônimos, como os senhores da velha guarda, que se viram alijados das vantagens trazidas por estas transformações. Para eles, é mais importante preservar a tradição e os “valores autênticos”.

São exatamente estas duas formas de compreender este processo que entram em choque quando os veteranos portelenses, em pleno carnaval, encontram o portão na entrada da avenida Marquês de Sapucaí fechado. Especialmente para os sambistas, o episódio serviu para reforçar os discursos que valorizam a tradição, promovendo, a despeito das concepções teóricas que procuram vincular a defesa dos valores tradicionais à fuga romântica, a utilização da “tradição” e da “autenticidade” como instrumento nas lutas simbólicas do presente, reivindicando autoridade e privilégios para os velhos sambistas. É o que denominamos de “usos da tradição como retórica”.

A outra forma de instrumentalização do samba que abordamos, ao longo deste trabalho, é o seu uso pelos moradores de Oswaldo Cruz, que buscam reforçar, especialmente entre os mais jovens, os antigos vínculos entre o bairro e a prática cultural, que remetem à época da formação da localidade, no início do século XX. Com a força da coesão social, como relata o “mito de fundação da Portela”, os moradores expulsos pelas reformas urbanas na zona central, juntamente com imigrantes que chegavam das zonas rurais, superaram as adversidades e criaram uma instituição cultural reconhecida no Brasil e até no exterior, contribuindo para a formação de aspectos importantes do que viria a ser, para muitos, a legítima “identidade cultural brasileira”. No entanto, como o bairro está inserido em uma região metropolitana complexa como o Rio de Janeiro, as influências culturais são inevitáveis, afastando parte da população, especialmente os mais jovens, da memória coletiva dos sambistas. Como consequência, temos o desenvolvimento de vários projetos que visam à perpetuação desta memória, atraindo visitantes de outras partes da cidade e reforçando o que seria uma espécie de vocação da localidade, contribuindo para valorizar a autoestima dos moradores. Em eventos como o “pagode do trem”, os objetivos dos sambistas e das lideranças comunitárias se unem, ressaltando uma singularidade de Oswaldo Cruz em relação aos demais subúrbios que estão ao seu redor. Neste processo, os

sambistas, na localidade que apresenta inevitavelmente uma realidade culturalmente heterogênea, reforçam seus argumentos para manter a hegemonia das representações do bairro.

Como um recurso para benefício dos sambistas, mostramos a utilização do samba na arena turística, especialmente a partir da construção da cidade do samba, que mistura as funções de oficina de criação das escolas de samba e parque temático sobre o carnaval carioca. Ponto de partida para o ambicioso projeto de revitalização da Zona Portuária, a construção reorganizou espacialmente a cultura afro-brasileira no imaginário da cidade, buscando na história as ligações entre a região e a trajetória do negro na sociedade carioca. Interessados em conhecer a “verdadeira cultura brasileira”, conforme os discursos dos organizadores insistem em ressaltar, os turistas passaram a freqüentar o espaço, a exemplo do que já era visto nas quadras de ensaio e no carnaval.

Desta forma, mesmo os grupos urbanos, como os sambistas cariocas, conseguem usar suas manifestações culturais como opção para ampliar suas fontes de renda, ainda que, na prática, apenas um número limitado de indivíduos desfrutem das vantagens, expondo novamente os interesses conflitantes entre dirigentes e sambistas tradicionais. Em outras regiões do país, especialmente São Paulo, os sambistas, por não possuírem o mesmo status social que os participantes do mundo do samba carioca, enfrentam bem mais dificuldades para usar sua expressão cultural. Isso evidencia que, ainda hoje, também na arena turística, as escolas de samba do Rio de Janeiro continuam sendo referência para as manifestações culturais semelhantes que se espalharam pelo país.

Na última parte do trabalho, destacamos também os usos do samba como um recurso para a promoção da cidadania, tornando-se uma alternativa, na ausência do Estado neoliberal, para suprir as carências das populações menos favorecidas do Rio de Janeiro. A antiga representação como elemento constituinte da “identidade nacional” brasileira faz com que o samba, entre as várias práticas culturais que marcam a diversidade, desfrute de condição privilegiada, fornecendo maior visibilidade aos projetos que, incorporando o esporte ou a cultura, procuram dar uma oportunidade de inclusão social aos jovens.

Seguindo o pioneirismo da Estação Primeira de Mangueira, que, ainda na década de 1980, iniciou as atividades em sua vila olímpica, a maioria das escolas de samba desenvolve algum tipo de projeto social. O caso mais recente e significativo é o da Portela.

Nos últimos anos, com o apoio de empresas estatais, privadas e do poder público, a agremiação da Zona Norte elaborou uma série de projetos voltados para as comunidades de Oswaldo Cruz e Madureira, objetivando especialmente a formação de profissionais para a indústria carnavalesca, o desenvolvimento de talentos e a prestação de serviços sociais. Quanto mais prestígio a agremiação carnavalesca ganhar, maior a possibilidade dela conseguir parceiros e financiamentos, de forma que, entre jovens que moram em comunidades que compartilham carências semelhantes, aqueles que vivem em localidades representadas por grandes escolas de samba possuem mais oportunidades.

As demais perguntas que formulamos no início também podem, a partir das análises realizadas ao longo deste trabalho, ser respondidas agora, começando pela indagação sobre o papel que as “práticas culturais consensuais”, elevadas à condição de patrimônio cultural imaterial, possui na realidade de hoje, caracterizada pela diversidade e diferenças culturais. Estas práticas, ao terem a hegemonia ameaçada, parecem estar sob o “risco constante de desaparecimento”, impulsionando a criação dos projetos de preservação. Isso é resultado da ambigüidade do processo de globalização, que permite o contato e a influência dos valores globais sobre os locais e, ao mesmo tempo, estimula os projetos de resistência e valorização das “culturas tradicionais”, muitas vezes como apelo à sobrevivência dos símbolos nacionais. Este processo pode ser pensado a partir da “retórica da perda”, elaborada por José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), em relação aos patrimônios culturais materiais, como uma prática discursiva que recria a distância e a ausência nas narrativas nacionais, que coexistiria com o esforço de preservação.

Nos documentos da UNESCO que orientam a preservação dos bens reconhecidos como patrimônio intangível, ou imaterial, a globalização é entendida por suas características homogeneizadoras, de forma que a titulação seria uma forma de garantir e preservar a diversidade cultural. No entanto, o reconhecimento como patrimônio é também um atestado, fornecido pelo poder público, por intermédio de seus órgãos especializados ou trâmites legais, da importância de uma prática cultural para a memória e para a identidade de uma determinada sociedade. Desta forma, a titulação é dotada de um forte apelo simbólico, pois, de certa maneira, o poder público confere uma chancela de legitimidade para determinadas práticas, o que, no cenário atual, significa vantagens e privilégios para os

grupos sociais a elas vinculadas, que encontram a possibilidade de utilizá-las como um recurso.

Outrossim, a chancela do poder público permite novas possibilidades financeiras para estes grupos sociais que possuem suas práticas reconhecidas, pois, após os órgãos estatais atestarem sua importância, os turistas encontram uma prova da autenticidade sociocultural do patrimônio imaterial. A titulação também favorece a captação de recursos junto à iniciativa privada, especialmente considerando as características da conjuntura neoliberal, em que a sociedade civil também deve atuar na área cultural, substituindo a necessidade de investimentos diretos do poder público. Em outras palavras, o reconhecimento do Estado não significa investimento direto do poder público, mas o incentivo necessário para a participação do capital privado na promoção da cultura, das artes e a utilização da cultura como um recurso, estimulando investimentos dos grupos econômicos e a participação mais atuante da sociedade civil, especialmente, neste último caso, na utilização da cultura como instrumento para promover a inclusão social.

Portanto, dentro do contexto caracterizado pela diversidade cultural, a titulação como patrimônio, instituindo salvaguardas que visam à preservação das práticas tradicionais frente ao avanço das forças globais, evitando a homogeneização, estabelece uma hierarquia neste cenário diverso, assegurando, pela chancela do poder público, vantagens para os grupos sociais produtores das práticas reconhecidas. Foi isso que mostramos, ao longo deste trabalho, enfocando o processo de titulação do samba carioca pelo IPHAN, em três vertentes, e o reconhecimento, pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, das escolas de samba que desfilam na cidade como patrimônio cultural imaterial carioca.

Um breve olhar sobre a atuação dos dirigentes do carnaval carioca, ao longo dos anos, evidencia que o crescimento da importância social das escolas de samba, que podemos verificar pelo aumento do poder de barganha das agremiações carnavalescas nas negociações com o poder público, não apagou o simbolismo presente no reconhecimento estatal dos sambistas e de suas agremiações carnavalescas. Em muitos discursos, a titulação como patrimônio cultural imaterial da nação, que ocorreu em outubro de 2007, aparece como a continuidade de um primeiro reconhecimento, que ocorre em 1935, com o início dos chamados “desfiles oficiais”. Se, na década de 1930, o reconhecimento atendia às

exigências do pacto entre os sambistas e os políticos populistas, o segundo, na primeira década do século XXI, corresponde às demandas do mundo globalizado e influenciado pelas políticas neoliberais.

Diante do avanço do *funk*, *hip-hop* e outras “culturas juvenis”, o samba, na realidade fragmentada das classes populares do presente, parece sobre o risco iminente de “desaparecimento”, especialmente pelas dificuldades de renovação e penetração entre as novas gerações. Isso justificaria a titulação e, como consequência, as políticas de salvaguarda, que auxiliariam na solução destes problemas. Diante das limitações do Estado para atuar nestas mesmas comunidades fragmentadas, resultado das políticas neoliberais, a titulação pelo IPHAN, sendo uma chancela do Estado, facilita a atração de investimentos que, incorporados aos projetos geridos por parcerias entre ONGs, escolas de samba e setores do poder público, ajudam na promoção da cidadania entre os jovens.

Na arena turística, a instituição dos patrimônios culturais imateriais ratifica, com a chancela do Estado, as representações do samba e das escolas de samba como elementos constituintes da identidade nacional, concedendo aos sambistas destaque entre as múltiplas expressões culturais que compõem a diversidade multicultural do Brasil. Assim, entre os diversos grupos sociais urbanos, estes sambistas dispõem de um acervo cultural que, de acordo com a historicidade e a representatividade de suas práticas, pode ser usado como recurso para a atração de turistas e, conseqüentemente, para a melhoria das condições de vida dos indivíduos praticantes.

Isso não significa, entretanto, que os usos da cultura como um recurso, na sociedade carioca, seja um fenômeno exclusivo e restrito ao samba. O exemplo mais representativo desta forma de utilização da cultura no Rio de Janeiro, como demonstramos, é o grupo Afroreggae, que procura difundir a cidadania a partir da batida e da batucada, com significativo sucesso já alcançado. A vantagem do samba é que, além do fato de já ter vencido as barreiras impostas pelo preconceito da classe média, ele tem como sustentáculo às escolas de samba já constituídas como entidades representativas das comunidades, facilitando seu papel mediador entre o poder público, os grupos privados e a população carente. Sobretudo nas escolas mais associadas à tradição, a visibilidade oferecida é um atrativo a mais para os investidores.

Esta tradição, cuja importância é exaustivamente destacada, por exemplo, no dossiê das matrizes do samba carioca, documento que fundamentou o processo de titulação das vertentes do samba carioca como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN, é outro fator importante neste processo. Isso nos leva à terceira pergunta que formulamos no início: qual o papel que a tradição possui hoje, num mundo em constante transformação e caracterizado pela “lógica mercantil” que valoriza a novidade?

Embora, muitas vezes, a defesa da tradição seja interpretada como uma herança da influência romântica, que concebe a “identidade cultural” como algo fossilizado e imutável, destacamos, ao longo deste trabalho, como a dinâmica contida na tradição pressupõe uma transformação constante, de acordo com a mudança do contexto histórico. Assim, no processo de ressignificação das práticas culturais, são os valores tradicionais que interpretam as influências culturais e fornecem significado simbólico para as construções híbridas que surgem no presente, organizando o tempo futuro.

A “autenticidade”, por sua vez, ao invés de significar o “puro” e o “original”, pode ser pensada tendo como referência o elemento que, por articular organicamente sujeito e objeto, possui representatividade sociocultural. Assim como Barth (2000a) percebe em relação aos grupos étnicos, as fronteiras são atravessadas pelos indivíduos e fluxos culturais, mas, ao invés deles desaparecerem, é este caráter híbrido que faz as manifestações culturais urbanas se revitalizarem e se recriarem nas grandes cidades. O “autêntico”, desta forma, não é o estático e o imutável, mas o que se transforma e mantém sua representatividade sociocultural para o grupo que o concebeu e, de uma forma geral, para a sociedade que o elevou à condição de elemento constituinte de sua identidade.

A “tradição” e a “autenticidade”, por conseguinte, conferem aos grupos sociais que as sustentam legitimidade e autoridade. No fragmentado contexto do presente, reivindicar “tradição” e “autenticidade” não é simplesmente um anacrônico discurso romântico que defende a pureza e a originalidade, pois elas possuem um sentido na conjuntura do presente, estando associados às disputas que ocorrem no campo cultural. Na instrumentalização da cultura em uma disputa simbólica ou em seus usos como um recurso, conforme demonstramos, ser portador dos valores autênticos e tradicionais, independentemente do conteúdo, pode se transformar em uma estratégia discursiva para

comunicar vantagens e privilégios. É este processo, fruto das transformações dos últimos anos, que definimos como “uso da tradição como retórica”.

Neste sentido, para os sambistas, estarem associados aos elementos constituintes da identidade brasileira, mesmo que este reconhecimento tenha ocorrido apenas no campo das representações e esteja vinculado ao contexto histórico da década de 1930, confere a eles vantagens em relação aos demais grupos que coexistem no cenário urbano do Rio de Janeiro moderno. Pela “retórica da tradição”, se reivindica uma hierarquia e, conseqüentemente, a condição de destaque dos sambistas, que podem usar sua cultura como instrumento e recurso.

No interior do mundo do samba, o discurso da tradição, usado como retórica, ratifica a posição de destaque dos sambistas veteranos diante dos objetivos dos dirigentes e empresários interessados no carnaval carioca. Em Oswaldo Cruz, a tradição é evocada pelos sambistas e lideranças comunitárias para, reforçando no presente uma identidade histórica que remete às representações sobre a localidade, deixar em um segundo plano outras vertentes de um bairro inevitavelmente multicultural. Graças aos vínculos com a tradição, as escolas de samba atraem um grande contingente de turistas, que encontram a “verdadeira cultura brasileira” em sambistas vestidos como na década de 1930, especialmente trajando a vestimenta típica de um malandro carioca. É também graças à tradição, como vimos, que algumas escolas possuem mais possibilidade de conseguir recursos que podem ser investidos em projetos para suas comunidades. Não por acaso, no processo de titulação como patrimônio cultural, a tradição foi o elemento mais citado para justificar o reconhecimento do samba carioca.

E assim, a caravela do futuro zarpa em direção ao oceano do desconhecido. Inevitavelmente, quando finalmente aportar em alguma praia, promoverá novos encontros marcados pelas dúvidas e incertezas. Não podemos prever quem serão os tripulantes e passageiros que desembarcarão, mas sabemos, por outro lado, quem estará esperando na areia: serão brancos, negros, índios, sambistas, *funkeiros*, a classe pobre trabalhadora, a classe média assustada, o traficante armado, o político corrupto e todos os personagens que aparecem quando olhamos para o espelho. Estas são as peças que compõe nosso fragmentado mosaico do presente, dando vida às nossas contradições sociais e formando, se assim podemos chamar, os traços que perpassam as nossas identidades.

Parafrazeando Nietzsche, eu só poderia crer em uma identidade que soubesse “dançar”, ou seja, que se transformasse acompanhando as mudanças dos contextos sociais, assumindo novos significados para a sociedade e renovando seus estoques simbólicos. É assim que, apesar das diferenças em relação à década de 1930, o samba é apropriado e usado em nosso mundo globalizado. É assim que, ao lado da natureza exuberante e desafiadora, o sambista se revitaliza, no campo das representações, como um dos estereótipos mais conhecidos do Brasil. Quando, finalmente, os passageiros da caravela do futuro desembarcarem, darão um novo ritmo para esta constante e interminável “dança da identidade”.

Bibliografia

- AGUINAGA, Ronaldo e LESSA, Carlos. “O espetáculo do carnaval: uma re-estimativa do emprego e renda relacionado ao espetáculo”. In: *Pão e circo: fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Org. EARP, Fábio Sá. Rio de Janeiro: Palavra e imagem, 2002.
- ALVES, Francisco. *Samba: uma das heranças dos fuzileiros navais*. In: Revista da LIESU: Liga Independente das escolas de samba de Uruguaiana (p.10 a 12). Uruguaiana: Gráfica Paulo Oliveira, 2009.
- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico*. Oswald de Andrade (Publicado no 1º exemplar da *Revista de antropologia*. São Paulo, 1º maio 1928).
- AOKI, Tamotsu. “Aspectos da globalização no Japão contemporâneo”. In: *Muitas globalizações: Diversidade cultural no mundo contemporâneo*. Org. BERGER, Peter & HUNTINGTON, Samuel. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- APADURAI, Arjun. Putting Hierarchy in its place. In: “Cultural Anthropology”. Vol 03, n.01, February, 1988.
- _____. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ARCE, José M. Venzuela. “O funk carioca”. In: *Abalando os anos 90: Funk e Hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Org: HERSCHMANN, Micael. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- AUGRAS, Monique. Imaginária França Antártica. Revista CPDOC/ Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p.19-34.
- _____. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: Hicitec, 2002.
- BARATA, Denise. *Nos trilhos da memória ou “uma beleza que o Rio desconhece”*. Anais da 25ª Reunião de Brasileira de Antropologia, Volume 01: Goiânia, 2006.
- BARRETO, Margarita & BANDUCCI JR, Álvaro (org.). *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*. Campinas: Papyrus, 2005.

- BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000a.
- _____. “Por um maior naturalismo na conceptualização das sociedades”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000b.
- BENEDICT, Ruth. *Padrões de cultura*. Lisboa: Livros do Brasil, sd.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa – Renúncia do tradutor”. In: *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 01: Alemão-Português. Org: Werner Heidermann. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Pág. 189 – 215, 2001.
- BERGER, Peter. “Introdução: a dinâmica cultural da globalização”. In: *Muitas globalizações: Diversidade cultural no mundo contemporâneo*. Org. BERGER, Peter & HUNTINGTON, Samuel. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha Romântica*. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMQN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOURUIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. *Cidade de muros*. São Paulo. Edusp, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- _____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- CANDEIA FILHO, Antônio & Araújo, Isnard. *Escola de samba, a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978
- CANDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARNEIRO, Edison. “Prefácio”. In: Jota Efegê. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados - o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte / UFRJ, 1995.
- _____. O rito e o tempo: ensaios sobre carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- _____. “Patrimônio cultural imaterial no Brasil: Estado da arte”. In: *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Org. _____. & FONSECA, Maria Cecília Londres. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- CASTRO, Celso (org.) In: BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CEZÁRIO, Jaime. *A Evolução das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Artigo online: http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/artigo_a_evolucao_das_escolas_de_samba_do_rio_de_janeiro__221841.asp. Acessado em julho de 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CIRESE, A. M. *Ensayos sobre las culturas subalternas*. Cuadernos de la Casa Chata, México, 1980.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2002.
- CRUZ, Natália dos Reis. *O integralismo e a questão racial. A intolerância como princípio*. Tese de doutorado em História, UFF: Niterói, 2004, digitalizada.

- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Depois da Festa: Movimentos Negros e ‘Políticas de Identidade’ no Brasil”. In: ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina & ESCOBAR, Arturo. *Cultura e política nos movimentos sociais Latino-Americanos: Novas Leituras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *Carnaval, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEFOURNY, Vincent. “Apresentação: A UNESCO e o Brasil: Alinhamento histórico nas proposições para o patrimônio imaterial” In: *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Org. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & FONSECA, Maria Cecília Londres. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- DINIZ, Elis. *Voto e máquina política: patronagem e clientelismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural. 1920 – 1945*. Tese de doutorado em História, USP: São Paulo, 2002, digitalizada.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FIRTH, Raymond. *Nós, os tikopias*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FONSECA, Maria Cecília Londres . “Análise da legislação estadual de patrimônio cultural imaterial”. In: *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Org. _____. & CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.
- FRIEDMAN, Jonathan. “History and the politics of identity. In: _____. *Cultural Identity & Global Process*. London / Thousand Oaks / New Delhi: SAGE Publications, 1994.

- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989
- _____. *Obras e vidas: O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- _____. *A vida em uma sociedade pós-tradicional* In: *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 1997 (p. 73 a 133).
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *A vila olímpica verde-e-rosa*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2003.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc – Iphan, 2006.
- GRAMSCI, Antônio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. “O turismo e o ‘resgate’ da cultura Pataxó”. In: Álvaro Banducci Jr. e Margarita Barreto (orgs.) *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*. Campinas: Parirus, 2005.
- GUIMARÃES, Alberto Passos. *As classes perigosas: banditismo urbano e rural*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Dissertação de mestrado em História, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, mimeo..
- _____. *O trem do samba: uma festa da cultura popular*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro – Secretaria Especial de turismo, 2008.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 2006.
- HAMBURGER, Ester. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. University of Wisconsin Press, 1988.
- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social 3 (1)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; PPGAS – Museu Nacional / UFRJ, 1997 pp. 7-39.
- HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90: Funk e Hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- HSIAO, Hsin-Huang Michael. “Coexistência e síntese: Globalização cultural e localização na Taiwan contemporânea”. In: *Muitas globalizações: Diversidade cultural no mundo contemporâneo*. Org. BERGER, Peter & HUNTINGTON, Samuel. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. “Introdução”. In: *A invenção das tradições*. Org. _____. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Publifolha: São Paulo, 2000.
- KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002.
- LEENHARDT, Maurice. “Preface” In: *Lês Carnets de Lucien Lévi-Bruhl*. Paris, PUF, pág. V – XXI, 1949.
- LEACH, Edmund Ronald. *Sistemas políticos na alta Birmânia*. São Paulo: Edusp, 1995.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LIMA, Augusto César Gonçalves e. *A escola é o silêncio da batucada? Estudo sobre a relação de uma escola pública no bairro de Oswaldo Cruz com a cultura do samba*. Tese de doutorado em Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2005, digitalizada.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da palavra e Folha Seca, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, Ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1984.

- MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.
- MARQUES, Ester. *Tradição e modernidade no bumba-meu-boi*. In: Boletim On-line da comissão de folclore do maranhão, nº17. (www.cmfolclore.ufma.br), 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MOTA, Paula Poncioni. *A polícia e os pobres: representações e práticas em delegacias de polícia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, mimeo.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MOURA, Roberto M. *Carnaval: da redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. *Geografia do Turismo na cultura carnavalesca*. São Paulo: Editora Paulistana, 2007.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. "Identidade catalã e ideologia étnica". In: Revista *Mana* nº 01 vol.01 pg. 09 a 47. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- OLIVEN, Rubem George. "Chame o ladrão: as vítimas da violência no Brasil". In: *Violência e cidade*. Org. BOSCHI, Renato Raul. Debates urbanos 02, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- _____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- ÖZBUDUN, Ergun & KEYMAN E. Fuat. "Globalização cultural na Turquia". In: *Muitas globalizações: Diversidade cultural no mundo contemporâneo*. Org. BERGER, Peter & HUNTINGTON, Samuel. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PARRA, Fábio Cavicchio. *Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na Década de 80*. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes - UNESP, 2005, digitalizada.

PAVÃO, Fábio Oliveira. *O samba e a vida brasileira*. Artigo apresentado no 10º Congresso da ALADAA. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Entre o batuque e a navalha*. Monografia de pós-graduação em Sociologia Urbana. UERJ: Rio de Janeiro, 2004, digitalizada.

_____. *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2005, digitalizada.

_____. *O samba e a vida carioca*. Anais da 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, Goiânia, 2006.

_____. *Viagem sentimental a Oswaldo Cruz: um passeio pela memória urbana de um subúrbio carioca*. Anais da 7ª Reunião de Antropologia do Mercosul, Porto Alegre 2007a.

_____. *O império da fé: a carreata de São Jorge do Império Serrano*. Revista eletrônica os urbanitas (www.osurbanitas.org), 2007b.

_____. *O samba como patrimônio*. Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, 2008.

PORTELLI, Huges. *Gramsci e o Bloco Histórico*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

QUEIROZ, Maria Isaura Peireira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. *Samba são pés que fecundam o chão...Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003, digitalizada.

RIBEIRO, Gustavo Lins. “O que Faz do Brasil, Brazil. Jogos identitários em São Francisco”. In:_____. *Cultura e política no mundo contemporâneo: paisagens e passagens*. Brasília: Editora UNB, 2000.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

SAHLINS, Marshall. “O ‘ pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte II). In: *Mana* 3(2). Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

- SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ.
- SANSONE, Livio. “Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?” In: HERSCHMANN, Micael (Org). *Abalando os anos 90; funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado”. In: *RCBS n° 23*, 1993.
- _____. “Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba”. In: *Um século de favelas*. Org: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos . Rio de Janeiro : Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. “O batuque negro das escolas de samba”. In: *Estudos afro-asiáticos n° 35*. Rio de Janeiro, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, Marília & SANTOS, Lígia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1980.
- ____ & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1981.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano: 1914 – 1988*. Editora Unicamp: Campinas, 2007.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- SOARES, Simone Simões Ferreira. *O jogo do bicho: A saga de um fato social brasileiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Muad, 1998.

- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- SRINIVAS, Tulasi. “Um encontro com o destino: Globalização cultural na Índia”. In: *Muitas globalizações: Diversidade cultural no mundo contemporâneo*. Org. BERGER, Peter & HUNTINGTON, Samuel. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- STEIL, Carlos Alberto. “Catolicismo e cultura”. In: VALLA, Victor Vincent. *Religião e cultura popular*. Rio de Janeiro: DP & A editora, 2001, p.9-40.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TORRES, Alberto. *A organização nacional*. 3.ed São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- TREVOR-ROPER, Hugh. “A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia”. In: *A invenção das tradições*. Org. HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- TURNER, Terence. “Representing, resisting, rethinking. Historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness”. In: Stocking Jr. Georg W. (Ed.). *Colonial situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. History of Anthropology, V. 7. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*.- Realizada na cidade de Paris, em 17 de outubro de 2003. Documento traduzido para a língua portuguesa pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. digitalizada - . <http://www.unesco.org>.
- VALADARES, Lícia. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil”. In: *Corporativismo e desigualdade: a constgrução do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1991.
- VARGENS, João Baptista. *Candeia: Luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes-Funarte, 1987.
- _____.& MONTE, Carlos. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro: Manati, 2001.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. "O movimento funk". In: HERSCHMANN, Michael (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop - globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 16-21.

VILAÇA, Marcos Vinícius & ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti. *Coronel, coronéis: apogeu e declínio do coronelismo no nordeste*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, Vol.1. Brasília: Editora UnB, 1994.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Ênio e . *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

YÚDICE, George. "A funkificação do Rio". In: *Abalando os anos 90: Funk e Hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Org: HERSCHMANN, Micael. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

_____. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Periódico:

Suplemento especial do Jornal Correio Braziliense, edição de 22 de janeiro de 1978.

Editorial "O sarampo antropofágico", publicado no jornal Folha de São Paulo, edição de 15 de maio de 1978.

Jornal Mundo Sportivo, edição de 05 de fevereiro de 1932.

Jornal O DIA, edição de 02 de janeiro de 2008.

Jornal O DIA, edição de 11 de fevereiro de 2005.

Jornal O Globo, edição de 10 de outubro de 2007.

Outros:

Código Penal de 1890

Decreto do estado do Rio de Janeiro nº 23.055, de 16 de abril de 1997 - <http://www.inepac.rj.gov.br>

Decreto federal nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 – <http://www.presidencia.gov.br/>

Decreto municipal do Rio de Janeiro 23.162, de 21 de julho de 2003 – <http://www.rio.rj.gov.br>

Decreto municipal do Rio de Janeiro 25.678 de 18 de agosto de 2005 - <http://www.rio.rj.gov.br>

Decreto municipal do Rio de Janeiro n.º 28787 de 4 de dezembro de 2007 - <http://www.rio.rj.gov.br>

Decreto municipal do Rio de Janeiro nº 28980, de 31 de janeiro de 2008 - <http://www.rio.rj.gov.br>

Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 21 de Julho de 2009 – versão online em <http://www.governo.rj.gov.br>

Dossiê das matrizes do samba carioca: partido-alto samba de terreiro samba-enredo, produzido pelo Centro Cultural Cartola – <http://www.iphan.gov.br>

Relatório final da Comissão Parlamentar de Inquérito, instituída pela Resolução n.º 1.066/2007, da Câmara de vereadores do Município do Rio de Janeiro.

Telejornal RJ TV, de 09 de outubro de 2007

Sítios na Internet:

www.governo.rj.gov.br

www.inepac.rj.gov.br

www.iphan.gov.br

www.odianafolia.com.br

www.portelaweb.com.br

www.presidencia.gov.br

www.rio.rj.gov.br

www.sasp.com.br

www.tudodesamba.com.br

www.unesco.org