

As sociabilidades do Samba na construção da imagem do Rio de Janeiro

Victor Nigro Fernandes Solis⁷⁰

Resumo

Este trabalho parte da compreensão do processo de socialização que permitiu aos sambistas populares se tornarem socialmente aceitos no Rio de Janeiro do início do século XX e conquistarem espaços nas ruas, praças e na cena cultural da cidade. Nesse sentido, seria a partir desse movimento que o Samba se tornaria um agente fundamental para a construção de uma imagem da cidade e, conseqüentemente, virariam sua principal marca cultural, ainda que seus principais praticantes e produtores continuassem ocupando os espaços da marginalidade. Como conclusão, este texto destaca o protagonismo dos segmentos negros do Samba à medida em que moldavam não apenas as suas práticas, mas também se inseriam nos projetos políticos de nacionalidade dominantes em gestação.

Palavras-chave: Samba; Sociabilidades; Imagem do Rio de Janeiro.

Abstract

This paper starts from understanding the socialization process that allowed popular sambistas to become socially accepted in Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century and conquer spaces in the streets, squares and in the city's cultural scene. In this sense, it would be from this movement that Samba would become its main cultural symbol, even though its main practitioners and producers continued to occupy spaces of marginality. In conclusion, this text highlights the protagonism of the black segments of Samba as they shaped not only their practices, but also inserted themselves into the dominant political projects of nationality in development.

Keywords: Samba; Sociabilities; Image of Rio de Janeiro.

Introdução

O presente artigo procura estudar como as redes de sociabilidade constituídas na cidade do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX pelos segmentos sociais praticantes do Samba foram determinantes para a construção do imaginário da cidade e a relação intrínseca entre esta elaboração e o crescimento do estilo musical. Compostos em sua maioria por uma população negra oriunda das camadas mais pobres da época, esses indivíduos historicamente teriam o acesso aos mecanismos de cidadania negados, sendo marcante a proibição e perseguição de suas práticas, inscritas em um ideário racista que se propunha civilizador e higienizador. A partir do século XX, no entanto, começa a se transformar a receptividade de algumas das práticas de tradições africanas, especialmente no que tange à sua musicalidade, e o Samba seria posteriormente alçado à símbolo nacional, havendo um esforço das frações

⁷⁰ Doutor em Sociologia pela UERJ e professor da SEEDUC_RJ. e-mail: victornigrosolis@hotmail.com

negras subalternas serem aceitas nos espaços comuns da cidade, especialmente a partir da produção de novos espaços com suas práticas e organizações musicais.

Dessa maneira, buscarei analisar como foi possível que, em uma cidade cada vez mais excludente, toda uma rede de sociabilidades e acolhimentos interna se espalhasse para outros locais, tais como as praças, botequins, avenidas e a nascente indústria cultural, sendo o Samba elemento fundamental para permitir a aceitação daqueles pertencentes a esses grupos. Seriam nesses espaços que se tornaria evidente a “porosidade” (CARVALHO, 2019) das relações sociais, em uma sociedade extremamente desigual. É nesse sentido que a cidade do Rio de Janeiro pode ser pensada como um sujeito determinante para a criação das condições que permitiram o surgimento das práticas que configurariam o Samba urbano e todo um imaginário da cidade enquanto um local onde se pratica o Samba. Para isso será importante verificar os processos de elaboração da imagem mítica de "Cidade Maravilhosa" para o Rio de Janeiro, bem como na incorporação de imagens positivas trazidas pelo Samba àquelas já sedimentadas dos morros e subúrbios enquanto locais de violência, perigos e exclusão, produzindo sua memória a partir de uma representação dialética desses espaços.

Será ainda importante verificar o processo de organização dessas frações negras para a festa, com as Escolas de Samba ganhando destaque no movimento de tomada das ruas da cidade durante o carnaval. O fortalecimento das Escolas de Samba ocorreria por meio de inúmeras mediações e permitiria, por um lado, a inserção do Samba como elemento síntese do projeto nacional em construção e, por outro, a aceitação e a incorporação silenciosa das práticas dos segmentos negros subalternos, moldando a imagem do Rio de Janeiro. Sem possibilitar a ampliação de seus direitos, a melhoria das condições de vida e a garantia de sua memória enquanto povo em um contexto social de completa negação de sua humanidade e cidadania, no entanto, foram a partir dessas movimentações que as frações negras e pobres puderam se tornar agentes ativos na elaboração da proposta de uma nação moderna, abrindo espaço para seu reconhecimento social e formas posteriores de organização.

O papel do Samba na “Cidade Maravilhosa”

A compreensão do movimento de espraiamento do Samba pelo Rio de Janeiro torna necessário entender alguns aspectos sobre a cidade e suas transformações. Primeiramente, é importante perceber que mesmo após o processo de modificações urbanas do século XX, o qual desalojou parte considerável da população do centro da cidade e desencadeou uma série de conflitos urbanos (SEVCENKO, 1993), não é possível afirmar que se constituíram guetos de completo isolamento étnico-social. Nesse sentido, embora em um processo de transição, ainda

havia uma costumeira circulação e um contato frequente entre indivíduos diversos por variados espaços em comum. No entanto, o entendimento da força que o Samba adquire enquanto um elemento síntese da cultura do país torna necessária, por conseguinte, a compreensão da imagem que dele se elabora na cidade.

Para ilustrar o processo de transformações urbanas no Brasil, podemos citar Gilberto Freyre, que afirma que “a praça venceu o engenho, mas aos poucos” (FREYRE, 2003: 135). Com isso, o autor mostrava a progressiva supremacia do ambiente urbano sobre a vida no campo no país, assim como refletia uma constatação de que as ruas lentamente se tornavam o local primordial da vida social, superpondo-se às casas dos senhores de engenho e à sua versão cidadina, os Sobrados.

O estabelecimento da ampla porosidade social (CARVALHO, 2019) marcante das relações entre membros da elite e de setores populares no Rio de Janeiro foi um processo longo. Por muito tempo as condições sanitárias e de higiene foram um grande empecilho para as classes dominantes ocuparem e circularem pelas vias públicas. Muitas das vezes os elementos desses segmentos sociais concentravam suas atividades sociais no interior de espaços fechados, sendo comum até o século XIX que mandassem seus escravos e empregados para se encarregarem dos afazeres externos, exceções feitas às atividades religiosas e festividades populares.

As alterações urbanas com viés modernizante e sanitarista de finais do século XIX e início do século XX seriam molas propulsoras para a reversão desse quadro. Muitos dos ofícios urbanos, indústrias e comércios, teriam seus locais de instalação definidos por essas preocupações, assim como o surgimento de uma básica estrutura de profilaxia e de órgãos de saúde permitiriam a expansão urbana e o aumento das circulações pelos espaços públicos. Além disso, o passeio público ao ar livre se tornaria mais atraente para as famílias mais abastadas, retirando gradativamente o estigma das ruas por serem quase exclusivamente ambientes de negros escravizados ou libertos, pessoas pobres, maltrapilhas, da “ralé” e adeptas do vício e da vadiagem. O luxo e a elegância começavam a aparecer nesses territórios e lojas com produtos mais elaborados dividiriam espaço com mercadores ambulantes. Contudo, os vendedores informais, locais e hábitos do comércio e da população seriam cada vez mais perseguidos e fiscalizados a partir do governo de Pereira Passos.

Anteriormente vistas como lugares violentos, perigosos e desordenados, tal visão sobre as ruas perderia espaço no início do século XX para se constituir uma imagem de cidade urbana inscrita na ordem capitalista. Será este o momento de constituição da imagem de “Cidade maravilhosa”. Tal epíteto apareceria em jornais desde o relato do carnaval de 1904, no qual os

foliões fazem uma crítica em versos à administração Pereira Passos (O Paiz, 16 de fevereiro de 1904), antes mesmo do que se convencionou falar sobre ter sido Coelho Netto o primeiro autor a se referir ao Rio de Janeiro com essa designação, em sua crônica “Os sertanejos” de 1908. Também autores estrangeiros passariam a se referir à cidade como maravilhosa, caso da poetisa Jane Catulle Mendès, que após uma viagem à cidade, em 1911, lançaria em Paris em 1913 um livro intitulado “La Ville Merveilleuse, Rio de Janeiro, Poèmes” (BUENO, 2015; PEREIRA, 2020). As citações elogiosas à cidade se espalhariam ao longo dos anos, inclusive na música, como por exemplo a marcha de André Filho “Cidade Maravilhosa”, sucesso do carnaval de 1935 e posteriormente transformada em hino da cidade por adotar o símbolo construído para ela em seu título, e as homônimas “Cidade mulher”, de Noel Rosa e Paulo da Portela, ambas apologias às belezas da cidade e a seus elementos míticos⁷¹.

No entanto, apesar de louvada inúmeras vezes com essa denominação, a cidade continuaria sendo foco de problemas, contradições e conflitos. As regiões mais visadas pelas autoridades e mais bem equipadas de serviços apresentariam, contudo, problemas como a criminalidade, recorrentes revoltas populares, doenças endêmicas e teriam dificuldades decorrentes, por exemplo, das enchentes típicas do verão, mas, por outro lado, a pecha de locais de precariedade ficaria com os espaços dos subúrbios e favelas, enquanto esse estigma seria afastado das zonas mais ricas.

A colonização das áreas do subúrbio, por sua vez, não remete desde seu início a interesses de classe que de antemão definiriam os territórios da cidade como destinados a uma classe social específica (FERNANDES, 2015), tendo havido alterações de significado ao longo dos anos, especialmente após as reformas urbanas do início do século XX. A representação dos subúrbios como lugares designados para as classes subalternas seria uma transformação que expressaria o progressivo desejo de controle dessa parcela da população, assim como da utopia de uma cidade segregada, com cada segmento social tendo um lugar nela definido (PEREIRA, 2010).

Os subúrbios, dotados de algum prestígio social no século XIX, no século XX ganhariam aquilo que Lefebvre (1991) chamou de “ideologia do habitat”, a qual consistiu num mecanismo de diminuição de tensões sociais a partir da ideia de necessidade da integração das classes trabalhadoras ao sistema. Se aplicada à realidade da então capital brasileira, a expulsão dos setores populares dos bairros centrais se deu conjuntamente à construção do imaginário de que era preciso, a exemplo das moradias das classes superiores, que as residências dos

⁷¹ Gravadas pelos selos Victor 34.085B, em 1936 e Copacabana CLP 11287, em 1963.

trabalhadores também se situassem em locais afastados dos perigos, doenças e agitação da região central.

Contudo, o imaginário de purificação dessas novas habitações não era suficiente por si só. Fazia-se necessária a criação das condições de incentivo ao deslocamento de novos moradores, o que não ocorreu por inação do Estado e desinteresse da iniciativa privada. Nesse sentido, no Brasil, a “ideologia do habitat” não chegou à prática. Ainda assim, os subúrbios ferroviários continuaram a apresentar crescimento populacional.

Por sua vez, parcela considerável dos indivíduos dos setores populares que não se dispuseram a transferir suas residências para os chamados subúrbios se deslocariam para o alto dos morros, indicando uma raiz comum nas parcelas responsáveis pelas ocupações dos subúrbios e morros (PEREIRA, 2010). Os morros ou favelas ganhariam uma representação ambígua de sua realidade, calcificada nos anos 1920, por conta desse deslocamento das habitações populares e de excluídos, passando a ser vistos como locais de pobreza, precariedade, ausência de serviços públicos, e sendo nesse período inicialmente tratados como espaços estigmatizados pela negação (OLIVEIRA; MARCIER, 2006). Ao contrário dos subúrbios, que de alguma forma integrados, as favelas passariam a ser interpretadas como espaços em oposição à cidade, o que em última instância serviria de justificativa por muitos anos para a ausência de investimentos públicos nos serviços mais básicos. A sempre presente ameaça de remoção contida nos discursos das autoridades, por sua vez, faria com que gradualmente muitos dos moradores dessas localidades ao longo do século abandonassem o interesse em investir na estrutura física e aparência de suas habitações, fadadas a desaparecer, saltando aos olhos exteriores a imagem dos morros como locais marcados pelas habitações precárias (GONÇALVES, 2013).

Além disso, haveria grande identificação das favelas com a violência, sendo moradia e local de circulação de “classes perigosas” em territórios assinalados pela ausência da lei oficial. Nesse contexto, nasceriam as compreensões que relacionavam essas localidades às ideias de marginalidade violenta e de malandragem. Num primeiro sentido, os morros seriam percebidos como locais do crime, com regras próprias, antro de vivência de valentões, os quais nem mesmo as autoridades se atreveriam a adentrar. Essa imagem pode ser vista atravessando a música popular, como por exemplo no samba de Herivelto Martins “Saudosa Mangueira”, de 1954 (OLIVEIRA E MARCIER, 2006: 95) no trecho “Eu sou do tempo em que malandro não descia, mas a polícia no morro também não subia”.

A ideia de malandragem, embora englobasse a visão da violência, também se associava a outras práticas, tais como o jogo, os botequins, a vida marginal, pelas frestas, mas que

envolviam uma ética interna, um modo peculiar de sobreviver diante das adversidades, também associando os morros ao Samba. Essa estética da marginalidade seria bastante atrativa aos olhares de muitos daqueles que viveram no mundo do Samba, embora não muito aceita pelos códigos morais dominantes da sociedade. Apesar de seu auge na música popular ter tido uma duração temporalmente curta, muito em virtude das negociações indiretas e diretas com o poder dirigente e suas ações de repressão a qualquer ideário que negasse o valor do trabalho, a estética da malandragem foi de suma importância para moldar a imagem que se fazia do sambista e do povo carioca. O historiador José Adriano Fenerick (2009) mostra a importância de Noel Rosa em seu convívio com sambistas populares na construção da ideia de malandro, ressaltando-o como artista, cujo “jogo de cintura” de suas composições seria uma capacidade fundamental para sua sobrevivência, a partir de sua inserção no nascente mercado cultural. Será, portanto, na porosidade das relações entre artistas populares e das classes mais elevadas e com o auxílio da identificação com o Samba que, ao longo dos anos, os morros e malandros deixariam de ter apenas seus estigmas negativos.

De todo modo, é nesse período que se produz a calcificação da imagem mítica da cidade do Rio de Janeiro enquanto uma “cidade maravilhosa”, ocorrida no mesmo processo de produção da separação simbólica entre a “cidade” e o “morro” acima mencionada, entre os espaços que se ambicionavam modernos e aqueles referentes aos sinais de atraso. A cidade, da elite, e a “não-cidade”, com visíveis problemas de acesso aos serviços públicos, em suma. Pode-se ressaltar nesse sentido que os mitos cumprem o papel de legitimação da forma de distribuição das relações e práticas sociais, especialmente de privilégio e poder, transformando aquilo que é histórico em natural (HOLSTON, 1993).

O imaginário da cidade se construiu, portanto, num processo dialético que excluiu os locais de habitações populares dessa imagem de paraíso de belezas naturais e de “Coração do Brasil”, devido ao caráter cosmopolita da então capital federal. Esse imaginário provocou também o efeito de fazer com que aqueles que vivenciavam essa exclusão cotidiana procurassem de alguma forma se inserir e serem reconhecidos na cidade. Tal busca por reconhecimento, no entanto, não se daria através de questionamentos organizados sobre as injustiças e privilégios, pois os espaços de participação política oficial lhes eram limitados e pouco atrativos (CARVALHO, 2004), mas por estratégias diversas, tais como a construção de organizações próprias, especialmente musicais, a busca por se assemelhar e até mesmo tentativas de se inserir nesses espaços restritos e usufruir das mesmas vantagens que aqueles elementos e grupos privilegiados tinham acesso no cotidiano.

No entanto, ainda pensando no imaginário da cidade e de seus habitantes, o antropólogo Ulf Hannerz (2015) nos esclarece uma ideia contida no pensamento de Robert Park (1967), precursor dos estudos dos fenômenos urbanos, quanto à preocupação com a “ordem moral” citadina, uma forma dos indivíduos serem reconhecidos e bem-vistos perante a sociedade. Em ambientes urbanos isso implicaria uma série de signos que deveriam estar de acordo com o que a sociedade possui de expectativa sobre seus modos de agir e se portar em situações específicas. Tais signos, contudo, seriam marcados pelas relações sociais impessoais no ambiente urbano e, para além do comportamento dos indivíduos, baseados também pelo dinheiro e o modo de se vestir, por exemplo. Esses códigos seriam, por outro lado, constituídos e transformados a partir dos laços sociais desenvolvidos nas relações urbanas, as quais são diversas e ocorridas entre pessoas de estratos sociais diferentes.

O desenvolvimento de uma solidariedade interna permitiu a organização e resistência entre os grupos populares e sua adequação à “ordem moral” vigente. A aproximação em relações similares àquelas dos ambientes familiares também seria visível nos locais de trabalho, à medida em que o contato profissional também permitiria a circulação e aprofundamento de laços entre as pessoas por fora desse ambiente. Assim, poderíamos compreender as ligações entre a comunidade sambista das primeiras décadas do século XX com indivíduos externos a ela. Algumas pessoas da elite e camadas médias aceitariam os convites para conhecer o Samba na residência das “tias baianas”, outras frequentariam os bailes dos clubes populares de dança dos finais do século XIX e início do XX (PEREIRA, 2020). Nesse fluxo, pessoas de “bons contatos”, ao saber da qualidade dos músicos, os indicariam para trabalhar em lojas de venda de partituras, instrumentos musicais, salas de cinema, entre outras possibilidades, algo que se deu especialmente com os músicos instrumentais e os sambistas da chamada “primeira geração”, em um momento no qual o Choro, em todas as suas vertentes, e o Samba ainda se confundiam. Não sem o estranhamento do público elitizado, muitos não acostumados com músicos em sua maioria negra nos seus espaços de lazer, apesar de ser comum sua aparição musical nos bailes caseiros, e também nas figuras de serviços.

A ruptura ou o aparecimento de novas formas de relação vão com o tempo refletir nas transformações das práticas sociais. No ambiente do Samba, portanto, é sintomática a aproximação dos indivíduos vinculados à indústria cultural com os elementos mais pobres da sociedade urbana carioca. Atraídos pela organização festiva, mas também fascinados pelo ritmo que se desenvolvia no interior dos terreiros, os setores ligados à elite cultural seriam a porta de entrada para tais músicos na incipiente indústria cultural que viam nessa iniciativa oportunidades de ganhos econômicos e de prestígio, por sua vez. Além dos terreiros, era comum

a circulação de membros das elites às casas noturnas, bailes dançantes, cabarés e afins das regiões boêmias da cidade que tocavam preponderantemente ritmos estrangeiros, especialmente europeus e latino-americanos - majoritariamente polcas e tangos -, fazendo com que, além das pessoas, as ideias, os gostos e os sons circulassem, atraindo um número sempre maior de curiosos (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2012).

No entanto, o Samba ainda não se encontrava nas graças do povo nos primeiros anos do século XX. Pelo contrário, permanecia restrito a um pequeno círculo e perseguido pelas autoridades, juntamente com toda uma vasta gama de práticas de origem negra. Viria a se popularizar somente com sua divulgação por meio das gravadoras, especialmente através das emissoras radiofônicas, ao vivo nos auditórios e estúdios, ou nas execuções das gravações em disco, o que somente ocorreria a partir da chamada “segunda geração” dos sambistas, com as transformações rítmicas advindas dos sambistas do Estácio e o aparecimento das Escolas de Samba.

O que se faz importante mais uma vez frisar é o papel desempenhado pela cidade, capital cosmopolita da República com grande poder de atração de pessoas de diversos cantos do Brasil e do mundo, por meio de seus espaços comuns de convivência, isto é, as ruas, as praças, os cafés, cabarés e botequins, entre outros, para o estreitamento das relações entre os mais diversos grupos sociais, movimento que tornou possível ao Samba ficar conhecido e cair no gosto de artistas e profissionais da indústria cultural.

Os sambistas aproveitariam essas pequenas oportunidades para inserir sua concepção de mundo nos espaços disponíveis, seja através de suas interpretações das músicas conhecidas pelas classes dominantes, trazendo seus ritmos então vistos como “rústicos”, seu balanço dificilmente encontrável nas danças europeias, seja por suas novas melodias. Posteriormente, também se valeriam desse contato para mostrar-lhes em suas letras suas realidades e visões do cotidiano. Diante do pensamento que se buscava hegemônico, entrariam de mansinho no linguajar, corrente, contando parte de sua história, incorporando a festa na identidade nacional que se constituía. Seu reconhecimento enquanto indivíduos aceitáveis para os olhos da sociedade, na ausência de outras possibilidades de se integrarem, encontraria brechas nas manifestações culturais, como foi o caso da música.

Nesse sentido, os pioneiros abririam a porta para as gerações seguintes de sambistas, que modificariam o estilo musical ao longo dos anos, diversificando a compreensão do Samba. Uma das razões de transformação, portanto, remete à necessidade de adequação da produção dos sambistas aos padrões dominantes para adentrar no mercado cultural e abrir a possibilidade de se ganhar algum dinheiro com seu trabalho. Constitui-se, dessa maneira, a necessidade de se

pensar os meandros dessa adequação, bem como seus esforços para a elaboração da memória desses sambistas e de sua maneira de se fazer Samba para se compreender outra faceta de sua resistência diante das relações que se constituíram em uma sociedade que negava o pertencimento às classes populares.

O Samba ocupa novos espaços sociais

A compreensão da necessidade de reforço da memória e da retomada das tradições do Samba passa pela observação do movimento histórico de seu crescimento para fora de seus grupos produtores originários. Em um contexto de baixa aceitação da presença maciça de elementos negros nos espaços da cidade, aqueles relativos às manifestações culturais apresentavam-se já nos anos 1930 como exceções de uma cidade cada vez menos “porosa” (CARVALHO, 2019). Nesse sentido, veremos como a ocupação dos espaços urbanos, em especial após o surgimento e crescimento das Escolas de Samba, teria um papel crucial para a mudança da imagem que se fazia do Samba e dos sambistas, conseqüentemente, modificando também a imagem que se construía do Rio de Janeiro.

O termo “áreas leves”, cunhado por Sansone (2004) pode ser útil para compreender essa situação, tratando-se de espaços nos quais ser negro não constitui um empecilho, podendo até ser um fator de prestígio quando afastados seus estigmas, principalmente por seu “exotismo” aos olhos exteriores. Nesse sentido, os chamados “espaços da cultura negra” fariam parte dessas “áreas leves”.

Emergindo nesse cenário do século XX, é preciso compreender as motivações e caminhos encontrados pelos sambistas para a conquista de novos espaços pelo Samba urbano. Tal movimento foi, portanto, fruto das contingências e necessidades de afirmação do povo negro e das classes subalternas diante das opressões a que estavam cotidianamente sujeitos e sua afirmação foi buscada nas frestas em que sua presença se fazia minimamente aceitável, ampliando as “áreas leves” da cidade, aliando-se à potência criativa popular. Assim sendo, o reconhecimento externo se deu como consequência das novas relações que se estabeleciam.

Dessa forma, faz-se necessário apresentar como essas frações excluídas socialmente, dotadas de vozes múltiplas, passaram a ter contato, a se integrar e a disputar hegemonia sonora no território urbano carioca e, conseqüentemente, brasileiro. A partir da noção gramsciana de hegemonia (GRAMSCI, 1982), compreendida não apenas com base nos aparelhos de coerção, que certamente se fizeram presentes sobre as práticas dos sambistas, será também preciso ressaltar o consenso estabelecido, uma vez que a resistência dos elementos subalternos da sociedade também se fez a partir de intensas negociações e mediações com setores das elites,

tendo em vista as severas mudanças nos quadros de poder especialmente a partir dos anos 1930. Convém reforçar que essas relações foram, portanto, determinantes para o crescimento do estilo musical para além das fronteiras de seus grupos e, conseqüentemente, para sua definição enquanto síntese cultural brasileira. Embora suas origens remetessem a tais transformações originadas nos séculos anteriores, o Samba urbano somente começaria a se concretizar nas primeiras décadas do século XX e prosseguiria seu curso, desdobrando-se em uma vasta gama de variações melódicas, rítmicas e harmônicas, desde o estilo amaxiado dos sambistas da Cidade Nova, ao paradigma do Estácio, passando por toda a tradição musical rural, o ritmo sincopado, harmonizações modernas do Samba-canção e a instrumentalização das Escolas de Samba, apenas para dar alguns exemplos.

As características físicas, urbanas e sociais da cidade, além de trazerem o cenário para a elaboração de uma imagem dela, possibilitaram um constante fluxo de pessoas e ideias, sendo o ambiente das ruas e praças o espaço privilegiado para a expressão da cultura popular, mesmo com as seguidas repressões que os setores subalternos sofriam e buscavam resistir. Aos poucos, em um processo recheado de idas e vindas, os sambistas oriundos dos estratos populares buscariam expandir seus locais de expressão para além dos âmbitos privados, em um movimento de certa forma inacabado, tendo em vista uma série de limitações, por exemplo, de caráter econômico, de infraestrutura urbana e de transportes, bem como de características que envolvem dimensões do racismo brasileiro que ainda hoje, especialmente os segmentos populares, enfrentam no acesso pleno ao espaço público na cidade.

A respeito da circulação pelos espaços urbanos “permitidos” da cidade, as praças merecem especial destaque. Apesar da justificada proeminência no imaginário ser geralmente dada à desaparecida Praça Onze de Junho no início do século XX, esta não se tornou uma referência imediata e exclusiva para os sambistas, que circulavam por diversas regiões. A começar pela Praça da República, a qual tornou-se um divisor de águas entre o modificado Centro e os bairros de moradias pobres, pois

Sua condição fronteiriça incentivava a mistura de grupos diferentes, em busca de seu ativo comércio no dia a dia, em ocasiões como o carnaval e outras festas generalizadas, ou em manifestações políticas (como a Revolta da Vacina no final de 1904 ou sucessivos comícios do movimento operário, habitualmente realizados ali). Por outro lado, era um palco importante da política oficial (...) Lugar de confluência da vida urbana, a Praça da República era uma espécie de portal de acesso a vários mundos que se cruzavam naquele espaço múltiplo e tenso, repleto de quiosques e agitação. (CUNHA, 2015: 67).

Além dela, outros pontos da região serviriam de habitat quase natural aos sambistas, tais como os redutos boêmios próximos, que se estendiam da zona portuária até os arredores do Sacramento - próximos à Praça Tiradentes -, passando pela zona elitizada e distinta do Centro

e chegando à Cidade Nova. Espalhadas por essas regiões, zonas de meretrício, de práticas de jogos, pontos de encontro de músicos, locais de lazer de trabalhadores comuns e de pessoas à procura de resolver suas brigas, tais regiões boêmias da cidade ficariam marcadas como o berço do Samba. Outras regiões próximas complementariam esse cenário, tais como a famosa região da Lapa, a zona do Mangue, o bairro do Estácio, alguns morros como o de São Carlos e da Mangueira, além do subúrbio nos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira, todos identificados como locais de prática intensa do Samba.

Informalmente, o Samba também seria difundido pelas ruas nos botequins. Desde os “pés sujos”, tais como o Bar do Apolo e o Café do Compadre, no Estácio (FRANCESCHI, 2014), até os locais mais chiques, como o Café Nice, da antiga galeria Cruzeiro, na Avenida Rio Branco, todos esses espaços eram marcados pela reunião de artistas e compositores e, não raro, pela prática do Samba. Lá, apresentavam-se novas ou canções já consagradas, formavam-se ou desfaziam-se parcerias, negociavam-se compras, vendas e até surrupiavam-se outras nas desventuras da malandragem diante de ingênuos ou endividados, em “acertos de contas” por vezes marcados por relações desiguais de força entre os envolvidos. Em suma, nos botequins, a vida musical carioca era intensa.

Nas palavras de Sandroni, o botequim “é para o Rio de Janeiro (...) antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade.” (SANDRONI, 2012: 145). Os botequins devem ser pensados como plurais, também podendo ser analisados enquanto espaços de poder, com as relações de gênero se apresentando de modo desigual, geralmente com uma menor frequência ou aceitação e até discriminação das mulheres, por vezes trazendo questões moralistas que implicam em não considerar tais espaços como propícios ao público feminino. Aracy de Almeida, uma das exceções a essa regra, poderia ser uma representante das mulheres do mundo do Samba frequentadoras de tais ambientes predominantemente masculinizados, mostrando que “lugar de mulher” sempre deveria ser onde ela quisesse estar – e faz-se importante não esquecer do protagonismo feminino nos espaços do Samba, que remontam às casas das “Tias Baianas” e o movimento percorrido nas décadas anteriores. Contudo, é importante salientar que o caso de Aracy, uma mulher cuja figura fugia aos padrões binários e heteronormativos era uma exceção do período, marcado pela impossibilidade prática da livre circulação por esses espaços para todas as mulheres, sujeitas a sanções morais e a todo tipo de assédios e violência à época, situação essa ainda hoje comum.

Outras questões étnicas e de classe também perpassam as relações estabelecidas nesses lugares. Nesse sentido, não é possível tratá-los enquanto espaços abertos a frequência de quaisquer pessoas, apesar de possuírem uma imagem mítica e possibilitarem a frequência e o

estabelecimento de uma rede de relações altamente informais. Seu fluxo e relações, portanto, refletem os valores culturais, a estrutura social e a vida econômica de suas comunidades (MACHADO DA SILVA, 2016 [1969]). Nas relações entre semelhantes o botequim também se tornaria um local de entretenimento que atraía seu público ao permitir redes de sociabilidade locais, especialmente nos meios marginais, com diferentes regras morais, além de ser um local de acesso regular e barato se comparado às casas de espetáculo, por exemplo. Muitas associações se constituíram entre os setores populares tendo nos botequins um elo cultural forte de reforço nos laços sociais e, até mesmo por permitir o relaxamento após momentos extenuantes de exploração no trabalho.

Em todo caso, as principais formas desses setores mais pobres se expressarem culturalmente nos espaços comuns da cidade se daria nas festividades carnavalescas. Os eventos carnavalescos populares, antes da disseminação dos sambas no século XX, não traziam todos em si a música e a dança (GONÇALVES, 2007: 63), como era o caso do entrudo. Além deste, popularizaram-se os chamados blocos de sujos, os cordões e, especialmente no início do século, os Ranchos.

Os antecedentes das formas de associação nas festas e manifestações culturais são fundamentais para se compreender o processo de afirmação dos sambistas na cidade do Rio de Janeiro. Espécie de organizações lobistas que procuravam negociar seu espaço perto das elites brancas que comandavam o carnaval oficial (FRY; CARRARA; MARTINS COSTA, 1988), as lideranças das frações negras sambistas buscariam no início do século XX trazer suas heranças culturais para os festejos, produzindo novas composições, apresentando uma instrumentalização própria, elaborando fantasias e uma organização para os desfiles, por exemplo, demonstrando com isso não serem fruto da desordem, mas reflexo moderno da grandeza da tradição africana.

Embora o racismo e preconceitos derivados de questões de classe fossem responsáveis por inúmeras barreiras à população negra e pobre ao acesso pleno aos bens econômicos e simbólicos, e fizessem parte do imaginário social dominante, dificultando o acesso pleno dessas pessoas ao mercado fonográfico e à “indústria cultural”, à medida em que o país começa a se pensar na construção de uma nação moderna, o pertencimento à raça negra deixa de ser visto por si só como um mal nacional, tal como o ideário predominante de fins do século XIX e décadas iniciais do século XX. Ângela de Castro Gomes nos traça um importante panorama para compreender a diferença entre o pensamento hegemônico do período anterior e aquele que se elaborava nas décadas seguintes, a partir do Estado Novo. Em suas palavras, “nos anos 1920, inclusive, tornara-se razoavelmente corrente a negação do fator étnico como ‘causa’ dos

problemas nacionais, mas ainda que se reconhecessem nossos males na falta de saúde e de educação do país, o horizonte do ‘branqueamento’ não fora inteiramente perdido” (GOMES, 2013 [1996]: 193).

Os anos seguintes seriam marcados pela aceleração desse processo em curso, através do refinamento dos conceitos, entremeados por uma série de disputas, desembocando num nacionalismo de Estado que visava a coesão e o consenso social. Seria central, nesse sentido, a ideia de uma “fusão racial” através da mestiçagem, promovendo-se a ideia de “democracia racial” (IDEM, 2013 [1996]: 193). Em outras palavras, a mestiçagem seria aquilo que permitiria a integração social, criando uma totalidade não conflituosa. A nacionalidade e a democracia brasileira teriam no mestiço o elemento de conteúdo políticos, morais e sociais positivos, diluidor da “diversidade” entre os povos indígenas, brancos e negros, mas também da própria desigualdade étnica. É possível depreender disso o papel que a disseminação no imaginário coletivo do mito da democracia racial contribuiria para o escamoteamento das opressões por trás das relações raciais.

Esse esforço vindo de cima de inserir o pensamento nacionalista hegemônico nas expressões do Samba poderia ser percebido também na tentativa de moldar a grande manifestação cultural negra que tomaria paulatinamente os períodos de carnaval: as Escolas de Samba. Mas não se deve observar o fenômeno das Escolas de Samba unicamente pelo interesse de criação de um símbolo nacional por parte do Estado, pois as frações negras e pobres nunca se sentiram incluídas ou reconhecidas nos projetos dominantes, trazendo séculos de história de resistência em suas costas. Por trás do mito da democracia racial continuavam sofrendo as opressões cotidianas, sendo impossível a simples aceitação de uma proposta vinda totalmente de cima. Nesse sentido, as Escolas de Samba, fenômenos inegavelmente populares em seu surgimento, tomariam as rédeas das primeiras iniciativas de competição entre elas, tendo como interesse levar o Samba para fora de seus restritos círculos e localidades, buscando aceitação, afirmação e o engrandecimento do estilo musical.

De modo semelhante às festas que nas décadas anteriores tomavam conta dos terreiros nas casas das tias baianas, as Escolas de Samba surgiriam como uma expressão da solidariedade interna entre indivíduos de um mesmo segmento social, da espontaneidade de suas manifestações e da liberdade impossibilitada de ser exercida nos demais espaços e ocasiões da sociedade. Seu nascimento marcaria também uma forma alternativa de resistência, criando um espaço próprio para o desenvolvimento da arte diante da pouca entrada que muitos sambistas populares ligados às nascentes Escolas de Samba encontravam nas rádios e gravadoras, embora alguns de seus sambas já fossem gravados desde 1928, por Francisco Alves, casos de Bide

(Alcebíades Barcelos) e Ismael Silva. (FRANCESCHI, 2014; NETO, 2017). Devido ao pouco acesso que os segmentos marginalizados possuíam aos bens econômicos e simbólicos oriundos de sua arte, a criação de novos espaços culturais a partir das Escolas de Samba foi um aspecto fundamental para o desenvolvimento da resistência negra.

Organizados pelo sambista e pai-de-santo José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, as Escolas de Samba passariam a disputar concursos entre si, onde seriam julgados os sambas compostos pelos sambistas, geralmente dois ou três por Escola em cada edição. Muitas das Escolas pioneiras, inicialmente desfilaram como blocos ou destes se originaram, vindo a se organizarem posteriormente. A razão dessa organização pode ser buscada na crescente identificação a partir dos anos 1920 entre a festa carnavalesca e o Samba e, conjuntamente, ao crescimento da importância de ambos como fruto dessa simbiose, atraindo os olhares de outros mercados, musicais ou não.

O crescimento das Escolas de Samba consagraria a união do carnaval com o estilo musical. O interesse de segmentos exteriores aos grupos de sambistas com a festa por eles produzida ficaria evidenciado com o início de sua cobertura jornalística pelo jornal Mundo Sportivo, pertencente ao jornalista Mario Filho, e dedicado exclusivamente ao “esporte bretão” até então. Como forma de preencher as edições durante o recesso do campeonato carioca de futebol (FRANCESCHI, 2014), procurou se dedicar ao acompanhamento do carnaval desde suas movimentações iniciais - como a Festa da Penha, realizada anualmente em outubro -, até o tríduo momesco.

Além disso, em 1932 o jornal se empenharia na organização dos desfiles, promovendo o conteúdo de seu periódico com a festa, vencida naquele ano pela Estação Primeira, do morro da Mangueira (CABRAL, 2011). Tendo sido um sucesso na visão geral dos organizadores, participantes e da opinião pública, nos anos seguintes novos patrocinadores se incumbiriam da promoção dos festejos. O jornal Mundo Sportivo sucumbiria de um ano para outro, mas a cobertura seria garantida já em 1933 pelo jornal O Globo, provavelmente por influência de Mario Filho, que também trabalhava no periódico (NETO, 2017).

O Samba de carnaval seria diferente daqueles produzidos para as rádios e dos sambas dos pioneiros “baianos”, de ritmo “amaxixado”. Se diferenciavam das primeiras produções especialmente pelo ritmo, trazendo um andamento mais cadenciado, propício para acompanhar o cortejo carnavalesco, fato que Ismael Silva, um de seus criadores e dos maiores nomes do grupo de sambistas da boemia do Estácio, constantemente reforçava (CABRAL, 2011). Mas talvez a principal diferença entre esses dois “tipos de Samba” deva-se à introdução de novos instrumentos de percussão, tais como o surdo, a cuíca e o tamborim. Segundo comumente se

divulga sob certa concepção mítica do desenvolvimento do Samba, tais instrumentos, revolucionários no estilo, proporcionaram o acompanhamento do cortejo durante sua execução e teriam maior reverberação nos grandes espaços abertos do que as cordas e sopros, marcantes nos desfiles dos Ranchos carnavalescos. Seriam uma representação da modernização instrumental a partir de características marcadamente negras.

As baterias das Escolas de Samba aos poucos conquistariam admiração e não demorariam muito para chegar também às apresentações, radiofônicas e gravações. A primeira delas seria a batucada “Na Pavuna”⁷², de Almirante e Candoca da Anunciação, pseudônimos de Henrique Foréis Domingues e Homero Dornelas, respectivamente, pelo Bando de Tangarás, grupo que seria formado pelo próprio Almirante e os ainda não famosos Noel Rosa e Braguinha (sob o pseudônimo de João de Barro), além de Alvinho e Henrique Brito.

No entanto, é preciso relativizar o tamanho e a repercussão dos desfiles das Escolas em seus primeiros anos, embora crescessem a olhos vistos. Nos primeiros desfiles, por exemplo, ainda não havia a necessidade de relação entre os sambas cantados na Praça Onze com os enredos de seus cortejos. A construção das novas regras foram fruto, em parte, das pressões da intelectualidade e dos jornalistas, mas também se moldaram devido a um esforço dos próprios sambistas em mostrar a sua capacidade de organização da festa e tornarem-se socialmente aceitos pelos setores dominantes da opinião pública. Os improvisos seriam gradualmente deixados de lado, enquadrando-se nas propostas de trazer “fins pedagógicos” para os mesmos, com letras pré-definidas que buscavam “engrandecer” a história nacional e de seus heróis, num esforço conjunto e mediado entre os segmentos vindos “de baixo” e o ideário da elite dominante.

Inserida num contexto geral de desprezo pelos saberes e o linguajar dos descendentes de africanos, a apresentação de desfiles ordeiros com seu conteúdo marcado por um viés educativo poderia ser bem-vista pelos grupos dominantes. Cabe lembrar que as propostas que ainda no século XIX originaram-se visando eliminar os traços africanos das ruas e a “higienização” dos espaços, tendo como modelo as cidades supostamente mais desenvolvidas dos países europeus “civilizados”. Estas cidades, com Paris sendo o exemplo mais famoso, eram consideradas modelos a serem seguidos especialmente por terem sido bem-sucedidas no processo de expulsão dos segmentos populares e suas manifestações das regiões centrais. No Rio de Janeiro, por sua vez, realizavam-se ações que reprimiam as práticas e os modos de vida da população negra empobrecida, limitando sua cidadania plena em várias dimensões

⁷² Parlophon, 13089 A, Matriz 3179, gravado em 30/11/1929 e lançado em janeiro de 1930.

simbólicas e da práxis. Retrato disso é a proibição de práticas como o batuque e os rituais associados às suas religiões, com os terreiros de Candomblé necessitando de registro na polícia até sua revogação, em 1940 (SANSONE, 2004: 95,96).

No entanto, o surgimento desse novo estilo do Samba propício para os desfiles não deve ser confundido com imposições das regras dos concursos carnavalescos, ou mesmo considerar que somente foram produzidas a partir da mediação acima relatada. Ou seja, ritmicamente, aqueles sambas identificados com os morros já possuíam uma estrutura e formato diferentes daqueles que ficaram marcados pelos pioneiros baianos antes mesmo do surgimento das Escolas de Samba. Originado com os sambistas das proximidades do bairro do Estácio e morros da região, o estilo musical de formato urbano rapidamente se disseminaria por outras regiões da cidade, portanto, além do disco, do rádio, dos dancings, cabarés e teatros de revista, ruas e praças para serem cantados e tocados com os desfiles das Escolas no carnaval.

Os primeiros sambas se estruturavam em apenas uma primeira parte fixa da letra, sendo a segunda fruto do improviso dos versadores - cantores das Escolas que, além do refrão, versavam as outras partes da música, de modo similar à estrutura do partido alto. Começaram a ter segunda parte fixa, refrões e outras mais, à medida que isto se tornou uma necessidade comercial para serem veiculadas nas rádios e gravadas em discos. Portanto, a criação desses novos formatos musicais no Samba foi também uma estratégia dos sambistas populares para inserirem-se nesse crescente mercado. O Samba de enredo tal como o conhecemos, por sua vez, ainda não existia, não sendo também veiculado nos meios de comunicação e gravação das décadas de 1930 e 1940. Aliás, ainda hoje é difícil determinar uma data específica para seu surgimento, não sendo possível precisar um “Samba de enredo original”, visto que sua elaboração e consolidação enquanto estilo se deu num processo longo de algumas décadas (MUSSA; SIMAS, 2010).

Vale ressaltar, no entanto, esse processo de mediação e negociações encabeçado pelos sambistas não foi ausente de conflitos e contradições. Em outras palavras, diante do ideário dominante de “higienização” e do crescente autoritarismo de Estado, diversas temáticas não seriam aceitas, havendo um direcionamento para a tentativa de trazer temas edificantes ao país e de louvação a grandes personalidades. Nesse sentido, a famosa temática da malandragem, presente com algum destaque nos sambas dos compositores do Estácio, muito cantada no rádio e costumeira nos demais locais por onde o mercado musical se aquecia, como a compra e venda de sambas, ficaria de fora dos desfiles.

Contudo, a exclusão de certas temáticas não se daria diretamente por determinações governamentais, mas por decisão das próprias Escolas. Ou seja, haveria protagonismo dos

sambistas nessas mudanças antes mesmo da implantação do Estado Novo no plano federal, em 1937. Buscariam trazer em seus enredos “motivos nacionais” (CABRAL, 2011: 103), o que demonstra o jogo de negociações que envolvia o processo de aceitação das práticas populares. Em 1934, 28 Escolas de Samba se associaram e fundaram a União das Escolas de Samba (UES), se esforçando pela oficialização dos desfiles, com a finalidade de organizá-los e obter o apoio e subvenção oficial da Prefeitura do Distrito Oficial (IDEM, 2011). Nos estatutos da UES estabeleceu-se sua necessidade de organizar os festejos e exibições públicas e de entendimento com as autoridades, entre outros dispositivos, tais como a obrigatoriedade das alas das baianas, um reconhecimento da memória de uma herança histórica mítica das matriarcas dos primeiros sambistas urbanos.

O primeiro presidente da entidade, Flavio Costa, da Escola de Samba União da Floresta e posteriormente da Deixa Malhar, apressou-se em conseguir a oficialização, rapidamente concedida pelo então prefeito Pedro Ernesto, que buscava se aproximar das massas populares. Desse modo, o carnaval de 1935 seria o primeiro cujos desfiles das Escolas seriam oficializados no calendário de turismo da cidade.

Todavia, a repercussão popular das Escolas de Samba se torna crescente mesmo antes de chamar muita atenção nos meios de comunicação e nos órgãos representantes do Estado (NETO, 2017). Antes mesmo da oficialização, no segundo desfile, em 1933, contudo, já teríamos “o início do interesse dos órgãos públicos pelas Escolas de Samba” (FENERICK, 2005: 120). O Estado passaria a se interessar politicamente pela produção das Escolas de maneira hábil, portanto, a partir do contato com os líderes das Escolas de Samba, vislumbrando seu potencial cultural diante das massas e buscando utilizá-lo favoravelmente em seu projeto de poder. Seria uma via de mão dupla, portanto, visto o interesse de aproximação também presente nas lideranças sambistas

Após a oficialização, portanto, toda uma série de novas regras viria a determinar formato e composição dos desfiles: o limite de 15 minutos para cada apresentação das Escolas, a antecedência na apresentação das letras de Samba para a comissão julgadora, de modo a verificar o cumprimento dos atributos edificantes e nacionalistas nos temas cantados, a proibição dos instrumentos de sopro e, após a implantação do Estado Novo, a extinção da batucada após os desfiles, sob o argumento de ser uma prática musical e corporal fomentadora da violência, como as rodas de pernada, instaurando uma dicotomia marcante entre os elementos da “civilização”, autorizados pelas autoridades, e aqueles da “barbárie”, reprimidos e estigmatizados.

De acordo com a tradição negra, as rodas de batucada combinavam um misto de música - semelhante ao Partido alto - (LOPES, 2008) e religião - o Candomblé -, realizando-se em cima de um tablado de madeira localizado na Praça Onze que sobrevivera após a desativação na cidade de uma das dez balanças de pesagem para carroças animais, datadas dos tempos de Pereira Passos (FRANCESCHI, 2014: 96). Em tal espaço podia-se ouvir versos de improviso dos Sambas, bem como viam-se desafios de capoeira e pernada. Antipatizadas pelas autoridades, assim como a maioria das práticas identificadas com as tradições negras, as rodas de pernada e os batuques seriam violentamente reprimidos pela polícia e extintas para sempre durante o Estado Novo. A praça, por sua vez, seria destruída a partir do início da década de 1940 para dar lugar à grande avenida, hoje chamada Presidente Vargas, mas ficaria marcada pelos sambistas como um importante espaço de construção de sociabilidade.

A intervenção estatal crescia, portanto, ao mesmo tempo em que o mercado do Samba, ao longo dos anos 1930 e 1940. Com o centro da cidade paulatinamente se transformando para atender aos interesses de fixação de empresas, de circulação de mercadorias e pessoas em uma cidade cada vez mais populosa, e o direcionamento das habitações populares para os subúrbios e zonas urbanas de exclusão, satisfaziam-se, assim, os interesses da máquina pública e, especialmente, do grande capital na ocupação central. Daí pode-se compreender a grandeza dos esforços dos sambistas com suas Escolas ao atuar em uma região onde sua permanência era cada vez menos bem-vinda. Por vivenciar um conflito de classes mais estabelecido, portanto, o êxito das Escolas de Samba pode ser considerado maior do que no passado o foram os Ranchos e demais manifestações populares, mas é impossível dissociar tal movimento das lutas promovidas no passado pelos segmentos populares, de maioria negra.

Embora nesse jogo de forças que abarcava três lados - o Estado, o mercado e os sambistas -, a disparidade entre eles fosse inegável, não foi somente pela superação da repressão, pela dominação e pela sujeição que se deu esse processo para o lado mais fraco. Em outras palavras, os sambistas também procuraram - e nesse ponto foram bem-sucedidos - mudar a imagem que a sociedade fazia sobre eles, com o intuito de retirá-los das margens sociais do imaginário e integrá-los à comunidade, tomando simbolicamente as ruas para si no período do carnaval. Silenciosamente, as classes populares majoritariamente negras moldaram a cultura brasileira, no caso, a cultura urbana carioca, sem se sujeitar à proposta dominante, inserindo nesta sua tradição, memória e resistência.

Contudo, não se pode esquecer que as possibilidades práticas de ação dos grupos subalternos fossem limitadas e condicionadas por uma correlação desigual de forças. Desse modo, por um lado, a oficialização dos desfiles garantiria seu reconhecimento social e o de suas

práticas, por outro, representava em parte seu controle, uma vez que as Escolas vencedoras seriam aquelas que mais fielmente seguissem as normas do concurso, cumprindo assim com as expectativas e exigências da sociedade, sob as figuras dos jurados de carnaval, compostos por pessoas notáveis que entendiam do mundo do Samba, mas também por jornalistas, músicos e intelectuais de influência nas políticas de Estado. Ou seja, eram majoritariamente pessoas externas às práticas dos sambistas, mesmo que admiradoras daquelas apresentações. Houve, portanto, uma intensa negociação entre esses variados agentes, os quais produziam em seus discursos muitas vezes visões contraditórias da realidade social, havendo, contudo, pontos de contato sob os quais se fazia possível chegar a acordos, caso das citadas regras de organização dos desfiles.

Os sambistas também procurariam se apresentar de modo “aceitável” para a sociedade, se esforçando para ficar bem arrumados, com os “pescoços e pés ocupados” nos dizeres de Paulo da Portela (SILVA; MACIEL, 1979) e evitando rugas e confusões durante os desfiles. Com isso, buscariam a valorização social da arte produzida pelos negros e pelas classes subalternas, num jogo não apenas de sujeição, mas de dupla face. Em outras palavras, ainda que houvesse transformações estéticas e musicais em sua arte, e, por outro lado, o controle social do Estado se incrementasse, o Samba seria exitoso em se afirmar no cenário social e preservar sua memória, com a consolidação de seu espaço conquistado. Nas palavras de Cristina Tramonte, “ainda que com o limite do controle pelo Estado ditatorial, a convivência lado a lado entre os diferentes estratos da sociedade e o diálogo agora institucionalizado, forçavam a abertura de brechas” (TRAMONTE, 2001: 58), e seria por entre essas brechas da porosidade social que os sambistas conquistariam sua afirmação e moldariam a imagem do Rio de Janeiro com os desfiles carnavalescos.

O carnaval, mesmo com todas as tentativas de controle que lhe seriam colocadas, conseguiria encontrar uma série de brechas para subverter a ordem oficial e reafirmar-se como um momento musical marcante, criador e ordenador da imagem da cidade. O Samba, portanto, não foi apenas moldado, mas também o criador do Rio de Janeiro moderno do século XX. Mais do que apenas construir a imagem da cidade, o Samba torna-se também elaborador de uma ideia de nação, havendo uma relação íntima entre esse ideário, a imagem de sua então capital federal e os festejos carnavalescos.

Fenerick (2005) observa que desde esse momento é muito difícil desvincular o carnaval brasileiro do Samba e vice-versa, tamanha identidade mútua construída entre os dois, deitando raízes nas formas de resistência à sua marginalização, tendo a ironia, o riso e a galhofa como armas de questionamento da realidade social, tanto de modo comportamental, quanto nas letras

dos sambas. Sua força adquirida moldaria os afazeres cotidianos da cidade, trazendo profundas marcas na consciência do povo, bem como no imaginário cultural do brasileiro. Além disso, pode-se dizer que nesse processo de produção da nova mentalidade do povo, de alcance nacional, o Samba invade o carnaval, e o carnaval, por intermédio do Samba (principalmente das Escolas de Samba), galga seus primeiros passos rumo ao espetáculo de massas (FENERICK, 2005: 135-136), expandindo seu alcance para patamares até então inéditos.

Todavia, em linhas gerais, o elemento negro não conseguiria lugar de destaque na indústria cultural desenvolvida especialmente da década de 1930 em diante. Ao mesmo tempo em que ganhava seu caráter nacional, se afirmando frente a outros estilos do carnaval, o Samba “se integra e ganha status competitivo com qualquer outro gênero, mas o sambista negro não” (TRAMONTE, 2001: 49). A expansão da visibilidade social da cultura afro-brasileira permitiria ao Samba tornar-se símbolo nacional da cultura popular, todavia, a partir de seu aproveitamento pela elite dominante no poder em seu projeto hegemônico. Não seria apenas uma imposição dos valores vindos de cima sobre as práticas e concepções de mundo populares, contudo. Os sambistas seriam capazes de atuar por entre as brechas, buscando sua aceitação e inserindo suas visões no ideário dominante, modificando-o silenciosamente. No discurso de construção da imagem da cidade, portanto, o negro sairia vencedor.

A afirmação do Samba, no entanto, não representaria um coral uníssono de vozes, pois ao compor, cantar e tocar o estilo, embora por vezes os interesses pudessem ser convergentes e trouxessem nessas práticas um discurso que buscasse deixar a marginalidade, os sambistas se inseriram e transformaram o ideário de nacionalidade em construção. Por outro lado, ainda que modificado, o fortalecimento da ideia de nacionalidade resultaria, contudo, no silenciamento das iniciativas de afirmação das camadas subalternas, as quais, em sentido prático, seriam enquadradas em pequenos espaços livres para atuação e expressão, tendo restringidas suas formas históricas de organização por serem o elo mais fraco diante das desiguais e assimétricas relações de poder no país.

Considerações Finais

O Samba elaboraria sua memória na cidade através da busca pela afirmação positiva de seus agentes históricos em suas práticas cotidianas, e estas foram produzidas nesse movimento inconstante de utilização dos espaços e de procura de brechas nas ruas, o que viria a moldar também o imaginário sobre a própria cidade, cada vez mais associada à prática do Samba em seus variados locais. O carnaval seria, nesse sentido, o grande momento de consolidação da afirmação das manifestações populares, especialmente negras, através dos desfiles. Por sua

característica ritualística, será em seu espaço que ocorrerá a manifestação dos traços de identidade dos sambistas, dando força às suas ações e criações. O carnaval carrega em si uma potência latente capaz de exteriorizar as tensões sociais por ser marcadamente um momento de festa que promove a inversão social. Dessa forma, segundo Agier, “as criações do carnaval elaboram retóricas identitárias de um modo quase experimental, suscetíveis de se prolongar no cotidiano comum e de alterar os componentes políticos, ideológicos e identitários da cidade no seu conjunto” (AGIER, 2011: 156). Em outras palavras, é no carnaval que se torna possível a quebra, ou a exposição, de paradigmas aos limites que não são alcançáveis nas relações cotidianas senão através dos conflitos abertamente manifestos, surgindo a possibilidade de questionamento e modificação dessas relações.

Embora as parcelas excluídas da sociedade brasileira possuíssem potencialmente uma capacidade gigantesca de trazer novos paradigmas e quebrar com antigos, eram em muito limitadas na participação coletiva. Isto permite compreender a forma não linear como se deu o processo de construção de sua resistência, sendo atravessadas por negociações, mediações e até conflitos com os outros setores da sociedade, geralmente mais próximos dos poderes decisórios.

Embora já estivesse plantada a semente nas ações em busca de afirmação social positiva, ainda não estavam dadas as condições para que muitas reivindicações dos segmentos negros florescessem. Muitas das reivindicações somente viriam a se condensar na década seguinte. A posição de “se assemelhar aos brancos” e pessoas da elite trazida por Paulo da Portela, ao procurar estimular os agentes do mundo do Samba a se vestir com roupas bem alinhadas e “pés e pescoços ocupados”, embora pudesse parecer parte de um repertório ainda não tão elaborado no processo de formação de consciência dos militantes e agentes culturais das causas negras e populares em sua luta pela construção da cidadania, já trazia por princípio o ideal de igualdade social entre as “raças” e classes para os desfiles das nascentes Escolas de Samba.

Partindo do pressuposto de que as condições de luta organizada por uma cidadania plena não estavam dadas àquela altura, foi possível compreender como os processos de elaboração da memória das parcelas negras e subalternas se realizou a partir da prática, num movimento em que conjuntamente produziu a percepção e o reforço da identidade coletiva desses grupos. A resistência produzida à época não trazia diretamente, portanto, as lutas pela construção de uma cidadania por não terem ainda existido nesses termos essa pauta num horizonte a ser vislumbrado pelas mobilizações populares. Daí o direcionamento das ações pela afirmação no plano cultural e o sucesso relativo rapidamente obtido pelos desfiles das Escolas de Samba a partir do início da década de 1930. O encontro, o convívio e a troca de experiências costumeira

entre pessoas diferentes nos espaços das ruas, praças, esquinas e botequins, entre outras localidades, aquilo que Carvalho (2019) chamou de “porosidade” dos espaços da cidade permitiu a esses grupos a imaginação de um local de convivência harmônica entre todas elas, tal qual a imagem que se constituía de cidade maravilhosa e cosmopolita. Mas para que se nascesse esse horizonte dentro de seus anseios, primeiramente foi necessário seu próprio reconhecimento nesse todo social, estimulando novas necessidades de reconhecimento externo e o surgimento de “áreas leves” (SANSONE, 2004), bem como em tantas outras ações e formas de organização dos grupos negros e subalternos não tratadas nesse artigo, as quais, embora ainda não constituídas em conjunto da forma que viriam a ter, traziam no fundo aspirações que veríamos desembocar nas lutas por justiça, igualdade e consolidação de direitos.

Contudo, veríamos nas décadas subsequentes que algumas características marcadamente negras do Samba ficariam majoritariamente relegadas ao segundo plano. Tanto o Samba quanto o carnaval, expressões indissociáveis da cultura negra, seriam aos poucos transformadas num fator balizado pela ótica mercantil (SANTOS, 1999; TRAMONTE, 2001). No entanto, se tornariam, expressões máximas da cidade do Rio de Janeiro, da ideia de brasilidade e símbolo da nação não apenas por um fenômeno de espoliação e imposição de valores “pelo alto”. Como vimos, as modificações do Samba se dariam num processo que envolveu visões diversas trazidas por grupos divergentes, mas trouxe consensos, os quais permitiram que as manifestações culturais desses segmentos sociais ganhassem aceitação e visibilidade.

E não se nega que o Samba seja uma manifestação eminentemente negra por característica. Ao longo desse processo, a identidade múltipla que se constituiu não perdeu por completo seu caráter de afirmação étnica positiva. Atualmente, há fortes indícios que marcam o constante reavivamento e, também, a retomada desse caráter afirmativo, perceptível nos calendários e festejos tradicionais em que o Samba recebe algum destaque, tais como os próprios desfiles das Escolas de Samba no carnaval, o Dia da consciência negra, em vinte de novembro, ou mais especificamente, de forma marcante no calendário e na imagem da cidade, o dia dois de dezembro, o qual marca o Dia do Samba. Nesta data, salvo diante de algum governante fundamentalista religioso ou períodos de negacionismo explícito da extrema-direita marcadamente racista, o Rio de Janeiro enche-se de apresentações da Estação Central do Brasil ao bairro de Oswaldo Cruz, no famoso “Trem do Samba”, que proporciona no bairro suburbano um grande festival ao ar livre com pessoas das mais diversas localidades, contribuindo para disseminar o imaginário agregador de uma cidade repleta de contradições e tão diversa.

Tal diversidade, atravessada por um lado por uma esfera de mercantilização de sua imagem e, por outro, pelas resistências, disputas e contestações polifônicas que compõem os patrimônios memoriais e as experiências produzidas pelo Samba, no entanto, não se produziu fechada em si mesma. Pelo contrário, para além do estilo musical, amplia seus espaços agregando outras expressões culturais que, embora fundamentais, ao longo do tempo não foram objeto da mesma atenção quando da elaboração da imagem da cidade, tais como o Jongo, ou outras expressões da música, da dança e da religiosidade negra.

Da mesma forma, a tendência à valorização do passado no presente como forma de questionar as bases que historicamente produziram as opressões sobre os segmentos mais baixos, mostra que a resistência da cultura negra e popular não se pautou unicamente pela negação à mudança. O Samba em sua trajetória é um grande exemplo de como as culturas não são estáticas e, não obstante a imposição feita pelo mercado cultural, acentuada nas últimas décadas, boa parte do sucesso conquistado pelo Samba e do prestígio de alguns sambistas se daria por sua predisposição em constantemente reelaborar tais aspectos das culturas. Tendo como intenção sua valorização progressiva, acabaria por cristalizar, por sua vez, o Samba como indissociável da imagem da cidade.

Referências Bibliográficas

- AGIER, Michel. (2011). **Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome.
- BUENO, Alexei. (2015) **Rio Belle Epoque: Álbum de Imagens**, Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.
- CABRAL, Sérgio. (2011). **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional.
- CARVALHO, Bruno. (2019). **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Objetiva.
- CARVALHO, José Murilo de. (2004) **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras.
- FENERICK, José Adriano. (2005) **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp.
- _____. (2009). Noel Rosa, o samba e a invenção da Música Popular Brasileira. **Revista Eletrônica História Em Reflexão**, 1(1). Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/486> acesso 06 julho 2023.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. (2015). **O Rapto Ideológico da Categoria Subúrbio: Rio de Janeiro 1858 / 1945**. Rio de Janeiro: Apicuri, 1ª Reimpressão.

- FRANCESCHI, Humberto M. (2014). **Samba de sambar do Estácio de 1928 a 1931**. Rio de Janeiro: IMS.
- FREYRE, Gilberto. (2003). **Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano**. São Paulo: Global.
- FRY, Peter; CARRARA, Sérgio e MARTINS COSTA, Ana Luiza, (1988). "Negros e Brancos no Carnaval da Velha República", In: REIS, João José (org.), **Escravidão e Invenção da Liberdade: Estudo Sobre o Negro no Brasil**, São Paulo: Brasiliense.
- GOMES, Ângela de Castro. (2013) [1996]. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: FGV.
- GONÇALVES, Rafael Soares. (2013) **Favelas do Rio de Janeiro: história e direito**. Rio de Janeiro: Pallas/Ed. PUC-Rio.
- GONÇALVES, Renata de Sá. (2007). **Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenaria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação.
- GRAMSCI, A. (1982). **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª Ed.
- HANNERZ, Ulf. (2015). **Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana**. Petrópolis: Vozes.
- HOLSTON, James. (1993). **A Cidade Modernista: uma Crítica de Brasília e sua Utopia**, São Paulo: Companhia das Letras.
- LEFEBVRE, Henri. (1991). **O Direito À Cidade. Tradução de Rubens Frias**. São Paulo, Editora Moraes, 1ª Ed.
- LOPES, Nei. (2008). **Partido alto: Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 2010.
- NETO, Lira. (2017) **Uma História do Samba: Volume I (As Origens)**, São Paulo: Companhia das Letras.
- OLIVEIRA, J. S. de; MACIER, M. H. (2006) A palavra é: favela. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. **Um século de Favela**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 61-114.
- PARK, Robert Ezra. (1967). **A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano. O fenômeno humano**. Trad. De Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar.
- PEREIRA, Maria Lais. (2010). "A Favela e o Subúrbio: Associações e Dissociações na Expansão Suburbana da Favela". In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de Oliveira, FERNANDES, Nelson da Nóbrega (Coord.). **150 anos de subúrbio carioca**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lamparina; EDUFF, v. 1.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (2020). **A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)**. Campinas: Ed. Unicamp / Rio de Janeiro: EDUERJ.

SANDRONI, Carlos. (2012) **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. 2ªEd. Rio de Janeiro: Zahar.

SANSONE, Livio. (2003) **Negritude sem Etnicidade: o Local e o Global nas Relações Raciais e na Produção Cultural Negra no Brasil**. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas.

SEVCENKO, Nicolau. (1993) **A Revolta da Vacina: Mentis Insanas em Corpos Rebeldes**, São Paulo: Scipione.

SILVA, Luiz Antonio Machado da. (2016) [1969] O Significado do Botequim. In: **Fazendo a Cidade: Trabalho, Moradia e Vida Local entre as Camadas Populares Urbanas**. Rio de Janeiro: Mórula, 48-69.

SILVA, Marília Barboza da; MACIEL, Lygia dos Santos. (1979). **Paulo da Portela: traço de União entre Duas Culturas**, Rio de Janeiro: FUNARTE.

TRAMONTE, Cristina. (2001). **O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

VIANNA, Hermano. (1995). **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.