

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DUAS TENDÊNCIAS DE RE-AFRICANIZAÇÃO:
RIO DE JANEIRO E SALVADOR

Autora: Cláudia Couto Sigilião

Brasília, 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DUAS TENDÊNCIAS DE RE-AFRICANIZAÇÃO:
RIO DE JANEIRO E SALVADOR

Autora: Cláudia Couto Sigilião

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia
da Universidade de Brasília/UnB como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutor

Brasília, junho de 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

DUAS TENDÊNCIAS DE RE-AFRICANIZAÇÃO:
RIO DE JANEIRO E SALVADOR

Autora: Cláudia Couto Sigilião

Orientador: Doutor Edson Silva de Farias

Banca: Prof. Doutor Edson Silva de Farias	(UnB)
Prof ^ª . Doutora Mariza Veloso	(UnB)
Prof ^ª . Doutora Analia Laura Soria Batista	(UnB)
Prof. Doutor Paulo Bareicha	(UnB)
Prof ^ª . Doutora Maria Celeste Mira	(PUC/SP)
Prof ^ª . Doutora Angélica Madeira	(UnB)

Agradecimentos

Ao meu querido amigo e orientador Edson Silva de Farias a quem eu muito admiro e respeito por sua competência, sabedoria, honestidade e generosidade na orientação oferecida aos seus discentes. Na pequena parte que me cabe como orientada repousam meus eternos agradecimentos.

Aos integrantes da banca, Maria Celeste Mira, Paulo Bareicha, Analia Laura Soria Batista e Mariza Veloso pelo encorajamento, pela acuidade dos comentários e pela generosidade nas sugestões bibliográficas. À Angélica Madeira pela participação como suplente.

Aos queridos colegas e amigos da turma de 2004 que muito me ensinaram nesse “caminhar sociológico” com profunda amizade e fraternal convivência.

Aos funcionários da Pós-Graduação da Universidade de Brasília, Evaldo, Abílio e Márcia, sempre solícitos e competentes.

Aos tradutores Rosana Allatta, querida amiga, e Gaétan Spillman, minha gratidão pela redação do Abstract e do Résumé.

A Deus, que me permitiu chegar até aqui e que me concedeu a bênção de ter amigos mais chegados que irmãos.

Ao colega Eugênio Matos, que me auxiliou com seu conhecimento na análise musical das canções.

Ao amigo percussionista Cezar Borgatto, meu muito obrigada pela gravação das células rítmicas das canções.

À minha doce e querida amiga Maria de Barros, que, mesmo ocupada com sua dissertação de Mestrado, ajudou-me com as gravações das canções.

Ao meu querido amigo e “irmão” Samuel Almeida Silva, companheiro de tantas “cantorias”, fiel parceiro na amizade e no trabalho, com quem tanto aprendi, e a quem devo a formatação desse trabalho, além de ajuda na procura bibliográfica sobre o tema.

Ao diretor da Escola de Música de Brasília, Maestro Carlos Alberto Farias Galvão, e à vice-diretora Lúcia Helena Toledo Vilas Boas Lasmar, queridos amigos, meu muito obrigada por todo o apoio, suporte e compreensão nos momentos difíceis da elaboração da tese. Estendo esse agradecimento carinhoso à torcida generosa e encorajadora de membros da diretoria, de funcionários, de colegas e amigos do CEP/EMB.

À Professora de Canto Honorina Barra Santana de Souza, amiga querida desde sempre, que marcou de modo definitivo e indelével minha formação como ser humano e educadora.

Ao meu querido filho Lucas, pelo carinho e cuidado. À querida filha Bárbara, minha percussionista que tocou na defesa da tese. À minha querida mãe, grande amiga, a quem dedico essa tese, e a quem agradeço o apoio e o amor incondicionais e tudo o que sou.

RESUMO

Esse trabalho se propõe a analisar o caminho percorrido pelo movimento de reafrikanização ocorrido nos anos 70 em duas cidades brasileiras: Rio de Janeiro e Salvador. A questão a ser esclarecida é saber em que medida os rumos tomados pela escravidão no Brasil definiram caminhos possíveis de reafrikanização no que diz respeito às expressões lúdico-musicais nessas duas cidades. O trajeto do negro da escravidão ao movimento de reafrikanização surgido nos anos 70 é percorrido, nessa tese, por meio da análise das festas de carnaval e do uso dos seus ritmos percussivos. As escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro e os blocos afro da cidade de Salvador elucidam, por meio de seus dois produtos musicais – samba-enredo e *samba-reggae* - como as influências das ações afirmativas ocorridas na música de protesto de outros países, nos anos 50, 60 e 70, tomaram impulso e se espalharam, trazendo consigo mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais, inclusive para o Brasil. A música, como um eficiente veículo de comunicação junto a diferentes parcelas da população brasileira, difunde rapidamente toda e qualquer representação social surgida nas duas cidades como consequência de movimentos sociais, políticos e religiosos, trazendo à tona, com sua linguagem, toda busca por afirmação da identidade negra, todo o processo de mudança da cultura popular negro-mestiça, tanto quanto as transformações ocorridas com os gêneros e estilos musicais no processo de reafrikanização, redundando em um material musical aparentemente diferente do que existia anteriormente, embora, estruturalmente, a mudança musical não seja tão profunda.

Palavras-chave: Reafrikanização, Música afro-brasileira, Cultura popular negro-mestiça, Samba-enredo, *Samba-reggae*

ABSTRACT

This work intends to analyze the way taken by the reaffricanization which had happened in the 1970s in two Brazilian cities: Rio de Janeiro e Salvador. The objective here was to clarify how the paths chosen since the slavery period in Brazil were able to put into practice the reaffricanization process in these two cities. The course followed by the black people since the end of slavery period up to the 70s is described in this thesis. It was done through the analysis of the Carnival parties and the percussive rhythms there involved. The Schools of Samba and the African Blocos elucidate through their musical products - the samba-enredo and the *samba-reggae* - how the influences of the Affirmative Actions that had occurred in the protest music of other countries in the 50s, the 60s and the 70s decades have started over and have spread around the world. Along with it, social, economical, political and cultural changes were also brought, even to Brazil. Music is understood as an instrument which very rapidly reveals all and every social representation there have been in the two cities above mentioned. Music – in its own language – emphasizes the black identity and its pertaining origins as one, even though in the musical products here analyzed the differences were not so obvious, they were subtle.

Keywords: Reaffricanization, Afro-Brazilian Music, Popular Culture Afrodescendant, Samba-enredo, *Samba-reggae*

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la trajectoire du mouvement de *reafricanisation* qui a eu lieu pendant les années 70 dans deux villes brésiliennes : Rio de Janeiro et Salvador. Nous cherchons à élucider comment est-ce que l'esclavage au Brésil a défini des possibles voies de *reafricanisation* dans les expressions ludiques et musicales dans ces deux villes. En faisant une analyse des fêtes de Carnaval et de l'usage de ses rythmes percussifs, nous accompagnons le parcours fait par les Noirs de l'époque de l'esclavage jusqu'au mouvement de *reafricanisation* qui a surgi dans les années 70. Les écoles de samba de la ville de Rio de Janeiro et les cortèges (*blocos*) afro de la ville de Salvador éclaircissent, par le biais de leurs productions musicales – le samba du thème (*samba enredo*) et le *samba reggae* – comment est-ce que les influences des actions affirmatives qui ont eu lieu dans la musique de protestation d'autres pays pendant les années 50, 60 et 70 ont pris de l'élan et se sont propagés en apportant des changements sociaux, économiques, politiques et culturels pour le Brésil en particulier. La musique, en tant que véhicule efficace de communication pour les différentes couches de la population brésilienne, fait croître rapidement toute sorte de représentation sociale apparue dans ces deux villes à la suite de mouvements sociaux, politiques et religieux. Avec son langage, la musique met en évidence la quête pour l'affirmation de l'identité du Noir, tout le processus de changement de la culture populaire noire-métisse et aussi les transformations survenues au genre et au style musical dans le processus de *reafricanisation*. Tout cela résulte en un matériel musical apparemment différent de celui qui existait auparavant mais, structurellement, le changement musical n'est pas aussi profond.

Mots-clés : *Reafricanisation*, Musique afro-brésilienne, Culture populaire noire-métisse, *Samba enredo* (Samba du thème), *Samba-reggae*

Sumário

Introdução:.....	03
Capítulo 1: A Identidade e a reafirmação identitária.....	20
1. A Identidade e a contemporaneidade.....	31
2. A Identidade e a pós-modernidade.....	36
3. As Identidades Étnicas, a mercantilização e o consumo.....	49
Capítulo 2: O negro - a re-africanização e a cultura.....	62
1. Aspectos do estudo sobre o negro no contexto mundial e nacional e o aparecimento da gênese do conceito de cultura no Brasil.....	64
2. Os desdobramentos do conceito de cultura no século XX até os anos 70 e a busca pela identidade nacional.....	84
Capítulo 3: A figura do negro nos espaços sociais e festivos da cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX ao século XX com ênfase nos anos 70 e as Escolas de Samba.....	120
1. A figura do negro na cidade do RJ inserida nos espaços sociais.....	129
2. A figura do negro na cidade do RJ inserida nos espaços festivos...	133
3. Escolas de Samba do RJ e o samba-enredo.....	148
a. Mangueira.....	160
b. Salgueiro.....	161
c. Império Serrano.....	162
d. Portela.....	163
e. Quilombo.....	164
Capítulo 4: A figura do negro nos espaços sociais e festivos da cidade de Salvador do final do século XIX ao século XX com ênfase nos anos 70 e os Blocos Afro	184
1. A figura do negro na cidade de Salvador inserida nos espaços sociais.....	188
2. A figura do negro na cidade de Salvador inserida nos espaços festivos.....	202
3. Os Blocos Afro de Salvador e o <i>samba-reggae</i>	208

a. Olodum.....	219
b. Male Debalê.....	221
c. Ara Ketu.....	222
d. Muzenza.....	223
e. Ilê Aiyê.....	224
Capítulo 5: Considerações Finais.....	240
Referências citadas.....	246
Referências consultadas.....	254
Sítios Eletrônicos e outras fontes.....	261
Anexo.....	264

Introdução

Esse trabalho se propõe a refazer um trajeto cultural. Esse trajeto será realizado na tentativa de trazer à tona uma memória que evocará a leitura de um passado. Ortiz (1999: 82) afirma que “toda a memória é uma leitura do passado”. O autor acrescenta que os intelectuais detêm um papel preponderante nesse processo devido ao fato de serem responsáveis pela elaboração do mesmo. O mesmo argumento, de acordo com Ortiz, é válido para os movimentos étnicos e de gênero, pois o primeiro ato dos intelectuais negros e das feministas, quando afirmam sua identidade, é reescrever o passado, constituindo uma memória específica, expressão de suas lutas e de seus interesses.

Ortiz (1999) continua dizendo em seu livro “Um outro território” que ao se trabalhar a questão da identidade, trabalha-se com a construção simbólica e essa é construída em relação a um ou vários referentes. Esses referentes podem variar em natureza, sendo múltiplos. Uma cultura, uma nação, uma etnia, a cor ou o gênero são frutos de uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. O autor destaca que a rigor, faz pouco sentido buscar a existência de “uma” identidade, pois essa deve ser buscada na interação com outras identidades, construídas segundo outros pontos de vista. Portanto, a oposição entre “autenticidade” e “inautenticidade” torna-se uma conceituação inadequada. Desde que socialmente plausível, ela é válida, o que não significa que seja “verdadeira” ou “falsa”, porém, “ao dizer que ela é uma construção simbólica, estou afirmando que ela é um produto da história dos homens” (ORTIZ, 1999: 79). É por meio do produto dessa história que pretendemos chegar ao objetivo proposto nessa tese – analisar o caminho musical percorrido pelo negro dentro da cultura relacionando-o com o processo de reafrikanização.

Bell (1976) afirma que muitas das mudanças sociais ocorrem pelo processo cultural. O autor deixa claro que a cultura exerce um papel de transformação na sociedade moderna bem como a estrutura social e ordem política. De acordo com ele, há duas razões pelas quais a cultura adquiriu importância, a primeira delas é que a cultura se tornou o componente mais dinâmico da nossa civilização, e a segunda é que nos últimos cinquenta anos, houve a legitimação desse impulso cultural. Bell (1976: 49) cita que “a tradicional estrutura social de classes dissolve-se e os indivíduos não querem mais ser identificados

por sua base ocupacional e sim por seus gostos culturais e seus estilos de vida. Há que se pensar, então, que tipo de manifestação cultural está sendo difundida e qual é sua influência nesses movimentos sociais que se organizam pela via cultural no ensejo de uma transformação da sociedade atual.

Nesse estudo em questão a festa do carnaval das escolas de samba e dos blocos afro levam à observação dos gostos culturais e dos estilos de vida em vigência, trazendo para esse estudo uma maior contribuição em relação à sociedade moderna ou pós-moderna.

É fato que, embora a festa do carnaval aglutine pessoas dentro de um espaço lúdico, espaço esse desejado por ser um espaço que ocasiona prazer, há conflitos mesmo assim. É um espaço de lutas e de brigas, pois esse mesmo espaço demonstra desigualdades econômicas. Discorrendo sobre a modernidade sólida e a modernidade líquida Bauman (2001: 42) afirma que: “enquanto os estamentos eram uma questão de atribuição, o pertencimento às classes era em grande medida uma realização; diferentemente dos estamentos, o pertencimento às classes devia ser buscado, e continuamente renovado, reconfirmado e testado na conduta diária. A classe – embora formada e negociável, e não herdada, como eram os estamentos – tendia a prender seus membros tão firme e fortemente quanto o estamento hereditário pré-moderno.” O conceito social dos autores clássicos foi sendo modificado na passagem para a modernidade. Hoje, há novas formas de classes sociais ligadas à individualização.

Não podemos nos esquecer que Bourdieu (2004) assinala que os objetos do mundo social podem ser percebidos e expressos de diversas maneiras, porque sempre comportam uma certa parcela de indeterminação e fluidez, e, ao mesmo tempo, um certo grau de elasticidade semântica. Em outras palavras, todas as combinações de propriedades estão fundadas em conexões estatísticas entre traços intercambiáveis; e, além disso, elas estão sujeitas a variações no tempo, de modo que, em dependendo do futuro, seu sentido está ele próprio em expectativa, sendo relativamente indeterminado. Essa incerteza fornece uma base para a pluralidade de visões de mundo e pontos de vista. Ao mesmo tempo, fornece uma base para as lutas simbólicas pelo poder de produzir e impor a visão de mundo legítimo.

Bourdieu (2004) afirma que o consumo dos bens culturais se insere numa vontade de distinção social. O autor acrescenta ainda que a desigualdade entre a classe dominante e a dominada não é apenas o reflexo de uma desigualdade econômica, mas, também o reflexo

de estratégias de distinções, isto é, da luta de classes no terreno cultural. Já que os bens culturais são classificados em hierarquias, o conhecimento e o consumo desses bens são classificantes, no sentido em que os agentes sociais se classificam e se opõem reciprocamente no momento em que se consagram a esta ou àquela prática e manifestam seus gostos.

A escolha de várias identidades permite um estilo de vida mais voltado para a individualização dos atores sociais do que para as classes sociais promovendo uma mudança das relações sociais. Esse estilo de vida pressupõe uma “liberdade de escolha” que significa “deixar suas opções em aberto”. Lasch (1986: 29) diz que a idéia de que “você pode ser tudo o que quiser” passou a significar a possibilidade de as identidades serem adotadas ou descartadas como se troca de roupa. Essa sociedade de consumidores define sua escolha como a liberdade de escolher todas as coisas simultaneamente. Pode-se então inferir que o indivíduo torna-se mais saliente que sua classe social e que talvez as festas de carnaval ensejem diversas oportunidades para que o ator social realize seus desejos rapidamente e de maneiras diversas a cada vez que assim o desejar.

Podemos questionar se nesse consumo de “bens culturais” com o qual trabalha Bourdieu (2004) a música no contexto do movimento de “reafricanização” com seus respectivos grupos não estaria inserida, pois temos a afirmação de Guimarães (1998: 105) de que “a linguagem dos cartazes, dos folhetos, da música, está muito mais próxima da comunidade negra do que o jornal, o livro ou o discurso, em especial no período dos anos 70, onde a formação de uma classe média negra era ainda muito incipiente”.

Essa afirmação pode nos conduzir à hipótese de que a música, sendo um veículo que dissemina rapidamente as idéias e representações sociais, por causa da sua linguagem, pode oferecer a opção de se projetar mais que as próprias idéias e ficar maior que o movimento de reafricanização em si – penso que esse fato pode ter ocorrido no caso desse estudo.

Almeida (2008: 08) faz um contraponto entre dois tipos de militância de reafricanização comparados em seu artigo. O MNU (Movimento Negro Unificado) que, ainda que tenha se organizado dentro de um formato de ONG, na opinião de Almeida, “não se destaca naquilo que a diferencia” pelo fato do MNU, de acordo com o autor, mover-se em uma direção já muito explorada no passado, que é a do combate e a da denúncia. No presente, move-se pela mais tradicional militância de esquerda, além de sua principal

frente de ação se dar por meio dos sindicatos de classe, movimentando-se em torno das relações de trabalho. Esse movimento apareceu em um curto período de anistia política e de volta à normalidade na vida partidária, acontecidos ainda em plena ditadura. Esse curto período de abertura política ocorreu graças à habilidade e perseverança de diversos segmentos e setores organizados da sociedade civil.

Outra militância comentada pelo autor se faz presente no grupo afro Ilê Aiyê. Esta define-se a si mesma como um novo tipo de engajamento político, promovendo, por meio das negociações no campo da cultura, uma outra dimensão política, mudando, assim, o campo do simbólico. É exigida na questão do preconceito de cor e do racismo uma abordagem que supere os limites das disputas entre classes sociais. Almeida (2008: 08) diz que “esta é uma característica muito própria das frentes de luta que se organizaram a partir da contracultura”. Essas frentes de luta provocam outras acomodações na base das relações de dominação, nas zonas de articulação do poder que são enraizadas na vida social e legitimadas nas relações cotidianas.

Almeida (2008) afirma em seu artigo que essa última modalidade de militância citada tomou impulso depois das lutas pelos direitos civis nos EUA, de maio de 68 e do *Woodstock*, configurando o que chamamos de contracultura no nosso país. Os jovens da contracultura puseram em cheque os meios tradicionais do fazer política, dando ensejo a que aparecessem as lutas das minorias e a expansão das ONGs, fazendo com que aparecesse uma nova sensibilidade frente à questão racial. Almeida (2008: 08) chama a atenção para o fato de “a via institucionalizada de o espaço político estar sendo questionada e redefinida”.

O movimento negro se destaca em seu estilo e formato por uma atuação no terreno clássico da política dos direitos civis e socioeconômicos. Almeida (2008: 07) cita que:

As linhas prioritárias do plano de ações do MNU em sua luta contra o racismo, expostas no *site* da entidade, apontam para lutas de “combate à violência policial, discriminação racial no trabalho, manipulação política da cultura negra, exploração sexual da mulher negra e violência racial nos meios de comunicação”. Além disto, fala em elaborar uma “proposta política de educação e saúde voltada para as necessidades do povo negro e de todos os oprimidos” (www.mnu.org.br).

A ação dos blocos afro transita em outro campo: o campo cultural. Essa ação interfere no comportamento de grande parcela da população negro-mestiça baiana, transformando sentimentos negativos dessa população baiana relativos aos seus traços de origem negra, em algo positivo e mobilizador, visando uma nova inserção social do negro-mestiço

brasileiro. O texto retirado do site do Ilê Aiyê transcrito acima deixa claro para a comunidade que os negros, ao se reunirem para brincar/fazer o carnaval, tinham a intenção de também fazer política, além de cultura. Almeida (2008) afirma em seu estudo, afirmação com a qual concordamos, que esses negros fazem política pela via da cultura. O formato assumido pela grande maioria dos blocos afro, e principalmente pelo Ilê é o de uma associação civil, com um modelo bem ao modo das ONGs.

Vargens (2005), biógrafo de Candeia, afirma que o movimento desencadeado pela Escola de Samba Quilombo era político, além de cultural. Havia um compromisso, um princípio. A grande repercussão fez com que a polícia desconfiasse do movimento, pois as reuniões planejadas por Candeia reuniam até 3.000 estivadores, além de outros empregados da construção civil. As semanas culturais contavam com vários artistas famosos como Martinho da Vila, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, além dos trabalhadores que também as freqüentavam. Muitos lançamentos de discos eram realizados nessas reuniões. Vargens lembra que Paulinho da Viola, Éltton Medeiros, Wilson Moreira também freqüentavam essas reuniões.

A impressão que se tem é que a Escola de Samba Quilombo, embora pretendesse uma volta às suas raízes negras, teve seu movimento também firmado em algumas especificidades e problemas acontecidos na escola de samba que Candeia e seu grupo freqüentavam anteriormente – a Portela. Na verdade, houve uma pressão interna ocorrida dentro da própria escola, além da influência de movimentos negros da época. Não só a Escola de Samba da Portela estava perdendo sua tradição, a interação e participação dos próprios membros da escola, de acordo com Candeia e seu grupo, bem como esse fato acontecia com as outras escolas de samba também, que no entender de Candeia, estavam sendo muito desviadas de seu curso, tornando-se comerciais. Pelo que se pode perceber nos fatos narrados por Vargens (2005), a gênese do problema ocorrido com Candeia, aconteceu no momento da escolha do quesito composicional, ou seja, em relação às músicas e compositores escolhidos para representar a Portela no momento do seu desfile anual. Muitos compositores não eram sambistas das escolas.¹ Na verdade, se já eram famosos enquanto musicistas, eles eram chamados pela escola de samba para dar notoriedade a ela.

¹ Assunto abordado e comentado no capítulo 03.

O problema musical que se colocou foi que cada escola de samba possuía sua própria característica musical, e essa mudança de visão administrativa/musical dos dirigentes fez com que várias escolas perdessem suas características rítmicas e musicais específicas. O problema grave que se criou foi em relação às composições, pois, tornou-se bem mais difícil um compositor compor para uma escola e agradar seus carnavalescos e sambistas vindo de fora da comunidade e desconhecendo as características dessa escola.

Candeia levantava uma bandeira a favor da cultura brasileira, talvez com uma visão nacionalista (no entender de Vargens), não admitindo influência da *soul music* e do movimento *Black Power*, por achar que a música composta com essas influências era uma cópia da música americana, além de ser um movimento alienatório.

Candeia e seu grupo fizeram reuniões do ano de 75 a 78, ano da morte de Candeia.

Algumas características foram percebidas nos dois tipos de grupo – escolas de samba e grupos afro – que valem a pena serem elencadas com algumas observações pertinentes:

1. A criação dos dois tipos de grupo teve sua origem num embasamento de uma religião de origem africana. A influência da religião é profunda, e aparece na figura das “mães de terreiro” que mantêm os fundamentos de religião, dando continuidade e desenvolvimento aos grupos nos desfiles de carnaval, na criação de associações carnavalescas e na procura pela independência social e econômica de seus membros (MOURA: 1995; RODRIGUES: 2006; SANTOS: 2004);
2. Há, em geral, a participação de intelectuais que abraçam essa mesma religião professada pelo grupo. Esses intelectuais, muitas vezes, ocupam cargos importantes nas instituições do governo do Estado, sendo articulistas de programas relacionados com a cultura afro-brasileira (ALMEIDA: 1999);
3. Há, muitas vezes, uma falta de articulação política e ideológica (embora esses dois tipos grupos recebam auxílio e orientação de vários agentes da área acadêmica), não ocorrendo resultados rápidos nas respostas às inferências e pedidos feitos pelos articuladores representantes dos órgãos do governo e das Organizações Não Governamentais (BARTHOLDSON: s/ data);
4. Pareceu-me, por tudo o que já pude pesquisar que as duas clientelas eram em suas origens socioeconomicamente parecidas – escolas de samba e grupos

- afro, diferindo dos blocos de trio que possuíam entre seus participantes uma maioria branca e de classe média (ALMEIDA: 1999; GUERREIRO: 2000);
5. Há diferenças entre os próprios blocos afro de Salvador, além de diferenças dos mesmos para com os blocos afro das cidades do interior da Bahia (BARTHOLDSON: s/data). A mesma lógica se aplica às escolas de samba do Rio de Janeiro e às escolas de samba das pequenas cidades próximas ao Rio (FARIAS: 2006). Essas diferenças se fazem notar quando aparece, na época do desfile, a enorme dificuldade da definição das verbas e da sua distribuição. Os interesses, sendo conflitantes, revelam a pré-disposição de ajudar a quem:
 - Possui maior capacidade de auto-sustentação;
 - Possui uma ligação direta a blocos ou a escolas de samba de fundadores, sendo ramificações das mesmas;
 - Possui ligações explícitas com comunidades de terreiro de candomblé;
 - Possui lideranças articuladas com o poder municipal ou estadual, oferecendo apoio a candidatos políticos;
 6. Existe uma tentativa de promover uma identidade cultural específica nos dois tipos de grupo (CAVALCANTI: 1995; GUERREIRO: 2000);
 7. Há uma rejeição dos símbolos entendidos como possuidores de conotação da cultura das elites brancas ou que tenham o ambíguo discurso sobre “harmonia racial”, como, por exemplo, a personagem Gabriela do livro de Jorge Amado – “Gabriela, cravo e canela” (ALMEIDA: 1999);
 8. Os dois tipos de grupo têm no turismo das cidades do RJ e Salvador o apoio necessário para a “venda do seu produto”, pois a tendência está em definir o turismo cultural com a salvação econômica para os estados (FARIAS: 2006; GUIMARÃES: 1998);
 9. Há um trabalho realizado pelos dois grupos com um objetivo social. São oferecidos cursos para a comunidade nas sedes desses dois tipos de grupos: escolas de samba e grupos afro (CAVALCANTI: 1995; OLIVEIRA: 2004);
 10. Os dois tipos de grupo dependem, em geral, de políticos ou líderes locais, os quais exercem influência no grupo (CAVALCANTI: 1995; ALMEIDA: 1999);

11. A indústria musical explora ritmos afro-brasileiros e sua identidade. Contudo, essa identidade é, muitas vezes, mediada e apropriada por músicos brancos, além de a indústria da música estar, muitas vezes, nas mãos dos brancos da classe média (CAVALCANTI: 1995; GUERREIRO: 2000);
12. Os dois tipos de grupo usam a corporalidade performática (percussão, dança e capoeira) para a expressão de sua diferença étnica (FARIAS: 2006; GUERREIRO: 2000);
13. Os dois grupos exemplificados na tese, Escola de Samba Quilombo e Bloco Afro Ilê Aiyê, deram início aos seus movimentos políticos usando a via cultural com suas manifestações musicais. A diferença entre os dois grupos reside no fato de os componentes da Escola de Samba Quilombo não acreditarem na incorporação em sua música de símbolos sociais e culturais oriundos de outras culturas e outros países, ao contrário do Grupo Afro Ilê Aiyê.

As características descritas acima abrem um grande leque de pesquisa para o estudo de vários temas correlatos ao assunto. Contudo, não nos será possível pesquisar em uma área tão abrangente e, por isso, será feito um recorte voltado para o movimento de reafrikanização com alguns aspectos pertinentes ao mesmo tais como: cultura brasileira, identidade, negritude, a inserção do negro no espaço social e festivo, a música com origem de raízes negras e outros temas afins. Discorreremos, então, sobre o objetivo geral da tese para que seja situado o tema pertinente ao assunto pesquisado.

O objetivo geral dessa tese é analisar o caminho percorrido pelo movimento de reafrikanização ocorrido nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador em relação às práticas lúdicas e festivas com ênfase na abordagem do ritmo usado pelas Escolas de Samba e pelos Blocos Afro e seus efeitos em termos de estilo e criação musical em suas manifestações musicais da década de 1970, quando as influências das ações afirmativas ocorridas na música de protesto tomaram impulso e se espalharam por muitos países, trazendo consigo mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais, inclusive para o Brasil.

Sabemos que, para enfrentar essa questão, teremos que levar em conta que três fatores importantes ajudaram na formulação dessa mudança. O primeiro fator foi um movimento perpetrado pelos negros norte-americanos em relação aos direitos civis nos Estados Unidos ocorrido nos anos 1950, 1960, para abolir a discriminação racial nesse

país. Seu maior representante foi James Brown. Esse movimento, imbuído do tema da reafrikanização, se espalhou pelo mundo nos anos 60 embalado pela música dançante chamada *soul music*, que celebrava o universo negro nos USA.

A luta pela independência dos povos africanos no processo de descolonização da África portuguesa nos anos 70, principalmente em Angola e Moçambique, foi outro fator fortemente estabelecido na procura da identidade pelos negros. Uma terceira característica que também marcou muito os anos 70 foi o movimento *rastafári* na Jamaica e a música *reggae* de Bob Marley que possuía em seu bojo a evolução de ritmos caribenhos de base africana. Essa música de protesto celebrava o universo negro com suas letras de forte base estética, ou seja, letras que apontavam para o desenvolvimento de uma consciência negra. Como todos os países dos anos 60 e 70, o Brasil não se manteve alheio a essas influências musicais e políticas, mesmo porque, nos anos 50, o Brasil já havia se aproximado da África para um aprofundamento com esse país na questão lingüística.

A globalização cultural, fator que vem ocorrendo durante todo o século XX e XXI, fez com que o processo desencadeado pelo contato exercido pelos grupos de compositores e executantes das obras musicais dentro do seu próprio país ou fora dele tomasse impulso rapidamente no campo musical, principalmente na música popular, provocando, como consequência desse processo, a modificação e a "reinvenção" de formas e gêneros musicais. Temos como exemplo o samba, com seu aparecimento oficial como gênero em 1917. Este surgiu, segundo estudiosos, de um processo de hibridismo com a forma do maxixe. Concebido como novo gênero de música urbana e elaborado por um grupo de compositores semi-alfabetizados na casa da Tia Ciata, refletiu as contradições expressas na maneira pela qual as novas camadas procuravam enquadrar-se na festa de carnaval, pois, esse mesmo samba da década de 20 ainda meio vacilante, composto por Donga, Sinhô e Caninha, ganhou no Estácio (bairro do Rio de Janeiro) o ritmo batucado com a geração de compositores de camada social menos favorecida – Ismael Silva, Nilton Bastos, Bidê, Armando Marçal e Heitor dos Prazeres.

Outro exemplo é o da *soul music* que, exposta com sucesso em meados dos anos 60 na mídia brasileira por um dos seus maiores representantes – Tim Maia, não deixou de sofrer clivagens com outros gêneros e ritmos brasileiros ao final de certo tempo. O *reggae*, estilo musical dos anos 70 advindo da Jamaica e com grande aceitação na Bahia - sendo inclusive executado pelo jamaicano Jimmy Cliff e por Gilberto Gil em 1980 no Estádio da

Fonte Nova na Bahia com a performance da conhecida canção “ No Woman No Cry” - muito influenciou o movimento de busca de consciência negra do musicista brasileiro, principalmente na Bahia.

As informações sobre movimentos sociais relativos a grupos étnicos que aparecem em livros, artigos e pesquisas acadêmicas, demonstram que há uma circularidade cultural entre os povos com movimentos de imitação, acomodação, diálogo, adaptação, apropriação e troca cultural. Na verdade, o processo de hibridismo cultural acontece não só na música como também na arquitetura, na alimentação, nas festas - destacamos o carnaval brasileiro com todas as suas variantes de festa como instituição cultural hibridizada tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto na de Salvador – na moda, na literatura e até nos costumes dos indivíduos, pois, são esses indivíduos os responsáveis pelas trocas culturais exercidas permanentemente quando da comunicação entre si.

Tomando a cultura como um termo amplo que inclui atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações, veremos que a tendência da cultura contemporânea aponta para um resgate identitário que é buscado pelos negros na mudança de atitudes, de mentalidades e de valores em suas expressões, por meio de palestras e cursos para crianças e adultos voltados às comunidades das Escolas de Samba e às comunidades dos Blocos Afro, na abertura de Organizações Não-Governamentais com intuito de prestar ajuda às comunidades de afro-descendentes, na realização de ações afirmativas exercidas junto aos órgãos governamentais para a inserção dos afro-descendentes em escalões dos governos municipal, estadual e federal - atitudes essas desenvolvidas nesse processo de reafirmação. Os símbolos de negritude que se concretizam por meio dos artefatos, nas práticas e nas representações, também demonstram que há a preocupação de um trabalho a ser desenvolvido pela liderança negra no país, principalmente nos grupos estudados nessa tese. Cito como exemplo a meta imposta como missão pela Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê à sua entidade e aos seus membros:

Difundir a cultura negra na sociedade, visando agregar todos os afro-brasileiros na luta contra as mais diversas formas de discriminações raciais, desenvolvendo projetos carnavalescos, culturais e educacionais, resgatando a auto estima e elevando a nível de consciência crítica, *através do lúdico.*²

² Retirado de <http://www.ileaiye.org.br/miolo1.htm>. Grifamos.

Essa busca pela identidade, que inclui um fator de ambivalência existente no indivíduo, ao mesmo tempo em que o faz ter o desejo de pertencer a um grupo social, incute nele, também, o desejo pela procura de uma identidade individual para se sobressair no grupo ao qual ele pertence ou deseja pertencer. Nesse caso, podemos inferir que a procura do indivíduo pela identidade *black* pode vir junto com o desejo de pertencimento a um grupo de movimento negro de reafirmação, já que o mesmo indivíduo carrega em si esse fator de ambivalência analisado por Bauman (2005).

O fator de ambivalência colocado por Bauman (2005) em sua obra é passível de existir nos indivíduos pelo fato das identidades dos indivíduos, juntamente com seus valores e desejos, estarem sendo fragmentados a todo o momento no processo de globalização existente em diferentes países do mundo, fazendo com que apareçam em seu lugar identidades plurais, identidades essas que fazem com que os indivíduos representem vários papéis ao mesmo tempo em seu grupo social.

No caso desse trabalho, além das identidades plurais que podem surgir em um mesmo indivíduo por meio da fragmentação de sua identidade enquanto negro, fazendo com que vários papéis possam ser representados por meio de um mesmo indivíduo, há a ocorrência de uma circularidade cultural intensa que se expressa no contato entre os grupos interétnicos e no que eles produzem musicalmente. Sendo assim, podemos dizer que a fragmentação das identidades, quando consideradas em suas particularidades, podem se distinguir não só como identidades de gênero, de raça, etária ou religiosa, mas também, de “identidade musical”, que é o caso desse trabalho, já que o estilo musical traz uma identificação sensorial e auditiva imediata, facilitando o reconhecimento do grupo musical pelo público que à ele tiver acesso.

Interessa-nos, portanto, analisar como aconteceu o movimento de reafirmação ocorrido nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador, qual sua ligação em relação aos estilos musicais do samba-enredo e do *samba-reggae* e como ocorreu o processo musical no uso de determinados padrões rítmicos executados pelos dois tipos de grupo estudados nessa tese: Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Blocos Afro de Salvador. Em outras palavras, procura-se entender essa procura pela negritude ao analisarmos o negro inserido socialmente e festivamente nas duas cidades e nos grupos estudados. É importante desvendar como o processo de procura pela identidade étnica se deu e quais elementos

musicais foram buscados como recurso para a expressão afirmativa e musical dos dois diferentes grupos.

Na busca pela elucidação desse problema, uma hipótese que foi desenvolvida é a de que há duas reafrikanizações diferentes entre os grupos estudados, sendo que alguns elementos citadinos relacionados à cidade do Rio de Janeiro e outros à cidade de Salvador exerceram influência nessas diferenças, além de fazer com que os movimentos musicais dessas cidades ocorridos nos anos 70 tomassem rumos musicais diferentes.

Em relação ao problema exposto na tese, tão importante quanto a análise das escolhas dos elementos musicais para a representação da reafrikanização expressada pelos grupos, é a análise dos condicionamentos sociais extra-musicais que afetaram a escolha desses elementos, os quais definiram caminhos possíveis de reafrikanização nos anos 70. Tendo essa problematização em mente, tentar-se-á, então, realizar um estudo de processualidade sócio-histórico-musical, definindo como unidades de análise a questão da negritude, da cultura popular negro-mestiça e do carnaval. Esta última, não como festa em si mesma, porém, como *lócus* de mudança para os estilos musicais perpetrados pelos negros em sua inserção social e festiva referente aos anos 70.

Serão usados como dados para a análise nessa tese a pesquisa documental em revistas, reportagens e depoimentos relativos ao tema da reafrikanização. Será realizada, também, uma revisão bibliográfica com autores que trabalham o tema da reafrikanização, além dos assuntos referentes às categorias de negritude, cultura popular em sua versão negro-mestiça e carnaval – esta última categoria com sua ênfase no processo de inserção do negro na música da festa. Buscar-se-á informações e documentos em sítios eletrônicos, propagandas de rádio e televisão para uma análise de como os veículos de comunicação divulgam os eventos do carnaval relativo ao tema da reafrikanização. Por fim, analisar-se-á estruturalmente e ritmicamente duas canções de dois grupos apresentados como exemplos de diferentes tendências de reafrikanização nessa tese.

Podemos conceituar a reafrikanização analisada nessa tese como uma tentativa de resgate da qualidade e da condição de negro, ou seja, a tentativa de retomada dos valores e da riqueza cultural de uma “África Mãe” pelos negros em seus discursos e ações afirmativas. Essa reafrikanização, ligada à música e às transformações ocorridas com os gêneros e estilos musicais durante o processo de reafrikanização redundando em um material diferente do que existia anteriormente, será o fio condutor desse trabalho, fazendo

do uso da música pertencente aos dois diferentes grupos um guia para elucidar o resultado final nas estruturas musicais definidas pelos grupos.

A música, por ser um eficiente veículo de comunicação junto a diferentes parcelas da população brasileira, difunde rapidamente toda e qualquer representação social surgida como conseqüência de movimentos sociais, políticos e religiosos, muitas vezes tomando uma dimensão maior do que a ideologia do próprio movimento. É a hipótese que pensamos ser acertada em relação aos grupos afro.

Reforçando o que foi dito acima, transcrevo um trecho publicado em “A força do batuque baiano, dos blocos à axé-music” que mostra como o público percebe as atitudes tomadas pelos grupos afro em seus percursos musicais:

*O pouco interesse do público baiano por letras de protesto levou a maioria dos blocos afro a abandonar o discurso social para apostar na mistura de ritmos. O Olodum, que surgiu no Largo do Pelourinho, no começo da década de 80, como um feroz crítico das desigualdades sociais e raciais da Bahia, hoje assume sua postura pop e quer distância de letras engajadas. O mesmo ocorre com o Ara Kêtu, originário do periférico bairro de Periperi, que hoje faz propagando do Governo na televisão.*³

E ainda outro trecho que é passível de análise:

*O Olodum foi o primeiro bloco afro a desfilar num trio elétrico. Moradores do centro histórico de Salvador criaram o bloco em 1979. O Olodum ganhou fama internacional em 1990, quando o cantor norte-americano Paul Simon foi ao Pelourinho gravar a canção *The obvious child* (CD *The Rhythm of The Saints*).*⁴

Analisando os trechos expostos acima, podemos perceber que os Blocos Afro perderam muito do seu caráter inicial no que diz respeito às suas ações afirmativas de negritude quando do acréscimo de outros instrumentos ao seu grupo percussivo resultando em mudanças e variações de timbre, além da clivagem com grupos e artistas de diferentes movimentos, culturas e etnias. Talvez, então, tenhamos que situar, em primeiro lugar, a discussão da procura por essa identidade negra.

No primeiro capítulo nos preocuparemos em analisar o processo de busca desse resgate identitário atrelado à contemporaneidade com seu fator de ambivalência existente

³ Matéria de Tom Cardoso publicada no sítio eletrônico <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Serviços>.

⁴ Nesse trecho a ênfase que se coloca é na atitude do Olodum, bloco afro que desfilou com um trio elétrico (trio executante de música para classe média e “enbranquecido”), além de gravar com Paul Simon, compositor “branco” detentor de um estilo musical totalmente diferente do que o bloco afro se propõe a fazer. Na verdade, Paul Simon foi o responsável pela projeção internacional desse bloco. Retirado do sítio eletrônico <http://guiadoscuriosos.ig.com.br>.

no indivíduo como fio condutor do processo. O descentramento ou deslocamento das identidades serão abordados conceitualmente, assim como o processo de construção destas. Diferenças entre Estado-nação e comunidades também serão analisadas, já que a globalização e a pós-modernidade ensejam o aparecimento dessas últimas em detrimento das primeiras.

Será apresentado o tema da etnicidade quando da sua aparição oficial nas ciências sociais anglo-saxônicas em 1970 – década da emergência das identidades étnicas. A teoria de Fredrik Barth será introduzida para mostrar como a interdependência e a interpenetração entre os grupos existem como condição de perpetuação de identidades étnicas. São os próprios atores que escolhem os traços que julgam mais significativos para torná-los as características diferenciais do grupo na delimitação das fronteiras étnicas. A identidade coletiva (e também a identidade individual de cada um) é construída e transformada na interação de grupos sociais através de processos de exclusão e inclusão que estabelecem limites entre tais grupos, definindo os que os integram ou não.

Diante do conceito de etnicidade, fenômeno marcado por fronteiras étnicas que estabelecem limites entre os grupos a todo o momento, tentaremos definir a etnicidade frente a tantas dificuldades, pois fica claro que as abordagens são plurais, podendo existir várias etnicidades, com cada grupo definindo seu conceito, já que, além das abordagens serem plurais, são identificados diversos conteúdos divergentes, todos colocados sob o termo da etnicidade, existindo, portanto, um conceito amplo e aberto, o que dificulta uma discussão sociológica, decorrente do fato do termo etnicidade ser utilizado mais como categoria descritiva, permitindo o tratamento de problemas de outra natureza, como por exemplo questões como integração nacional, assimilação dos imigrantes e racismo, ao invés da definição de um objeto científico, o que seria mais fácil realizar se houvesse a definição de um conceito sociológico para o termo em questão.

A análise que nos parece caber nessa tese é a de perceber como as identidades étnicas se mobilizam pela alteridade, pois, sabemos que a etnicidade implica na existência de agrupamentos dicotômicos que se organizam para fazer frente ao contato, confrontação ou contraste do “nós” com “eles”. No nosso caso, é tentar precisar como se deu a escolha pelos atores sociais participantes das festividades nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador dos traços julgados mais significativos em sua simbologia, tornando-os as características

diferenciais do grupo de carnaval ou grupo afro na delimitação das fronteiras étnicas frente ao movimento de reafricanização.

Se tomarmos por base que nós, brasileiros, fazemos parte do Terceiro Mundo e que nossas idéias formativas da gênese de um pensamento social brasileiro tiveram sua origem em contextos de formação colonial, entenderemos porque estamos sempre às voltas com o problema da originalidade ou da especificidade da nossa cultura. Esse tema é recorrente em todos os ensaios desenvolvidos desde o Romantismo, ou seja, desde a fase das independências nacionais.

Embora o problema descrito acima enseje uma grande variedade de respostas na procura de uma solução satisfatória, o fato em si não faz tanta diferença se pensarmos que o Brasil se preocupou, assim como outros países da América Latina, em não tornar a tradição e a modernidade como pares antagônicos e excludentes. Na verdade, o tema da busca pela identidade é de grande atualidade no debate contemporâneo por causa do olhar “étnico” dos pesquisadores, daí a importância em estudar a figura do negro inserida na nossa cultura e em procurar analisar as diversas correntes teóricas que se apresentaram desde o início do pensamento social brasileiro a respeito desse tema juntamente com a mudança de mentalidade do olhar acadêmico sobre a cultura e o negro. Buscaremos, portanto, descobrir como essa busca pela identidade negra, por meio do uso da negritude com suas ações afirmativas se insere nesse processo de reafricanização.

No segundo capítulo buscar-se-á entender o circuito teórico traçado pelo contexto do cenário mundial acadêmico em relação à figura do negro, e, também, analisar o cenário acadêmico brasileiro em relação ao mesmo tema, discorrendo, paralelamente, sobre o início da gênese do conceito de cultura no Brasil, logicamente influenciado pelas escolas teóricas européias em vigência à época, a questão do nacionalismo visto com um olhar mais “musical” e o que mudou no meio acadêmico em relação à visão que se tem sobre o negro e sua cultura negro-mestiça.

Partindo da premissa de que duas reafricanizações diferentes serão estudadas nessa tese, tentaremos descobrir quais foram essas diferenças e como elas foram reforçadas ao longo do processo.

No terceiro e quarto capítulos, portanto, será analisada a inserção da figura do negro nos espaços sociais e festivos nas duas cidades: Rio de Janeiro e Salvador. Essa abordagem

será feita a partir do final do século XIX ao século XX, com ênfase nos anos 70, época em que ocorreu um movimento negro de influência transnacional.

Nosso objetivo nesses capítulos é, portanto, analisar o caminho percorrido pelo movimento de reafricanização ocorrido nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador em relação aos estilos musicais do samba-enredo e do *samba-reggae* e seu uso de padrões rítmicos executados pelos dois tipos de grupo estudados nessa tese: Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Blocos Afro de Salvador.

Pensando numa exposição didática da tese, será feita, em primeiro lugar, uma recuperação sócio-histórica na reforma realizada na cidade do Rio de Janeiro com idéia de “modernização” e “urbanização” (*belle époque*) em que um ideal de “civilização” europeu, melhor dizendo, afrancesado, predominou nesta cidade, espalhando-se pelo Brasil afora. Embora a cidade de Salvador tenha passado pelo mesmo processo de “modernização” e “urbanização”, a festa da cidade do Rio de Janeiro se antecipou à da Bahia em termos de grandiloquência e magnitude, alcançando inserção na mídia nacional e mundial antes dos anos 70.

Em segundo lugar, será abordada a diferença entre Rio de Janeiro e Salvador em relação ao desenvolvimento das elites cariocas e baianas e os estratos inferiores dos dois lugares no quesito do divertimento da esfera lúdico-artística. A própria diferença entre Rio de Janeiro e Salvador na distribuição de poder e riqueza (impostos) mostra que sempre houve uma “disputa” entre as duas cidades.

Será analisado como a música estava inserida no contexto lúdico-diversional da cidade do Rio de Janeiro e Salvador nessa época (final do século XIX até a primeira metade do século XX). A música de carnaval será analisada com todas as suas injunções musicais e extra-musicais com relação às duas cidades (semelhanças e diferenças), levando-se em consideração o advento do rádio (trazido para o Brasil por Roquette-Pinto) que promoveu uma grande heterogeneidade social, ajudando a difundir o gênero samba no início do século XX; os artistas do mercado de trabalho dos anos 70 e sua correlação de forças com a mídia também serão analisados; as classes mais e menos abastadas com acesso a divertimentos públicos e privados (clubes e agremiações) serão pinçadas, e, por fim, o surgimento do movimento de reafricanização em relação aos dois tipos de grupo encontrados nas festividades das duas cidades - Escolas de Samba (Rio de Janeiro) e Blocos Afro (Salvador) - que serão tomados como exemplo em sua simbologia musical e

discursiva, com ênfase na análise do uso da percussão nos dois tipos de grupo, já que houve, por parte desses grupos, uma escolha de padrões rítmicos e melódicos que ensejaram, talvez, um auxílio à essa volta pretendida ao processo de reafrikanização.

Capítulo 01:

A Identidade e a reafirmação identitária

Pretende-se, neste capítulo, apresentar o negro enquanto ator social inserido na contemporaneidade e na pós-modernidade em busca de uma “nova” identidade ou em busca da reafirmação desta pelo processo de reafrikanização, além de analisar e discutir a reafirmação identitária com todas as implicações da dinâmica do funcionamento dos grupos étnicos frente ao processo da globalização, do mercado e do consumo. Esse direcionamento do conceito de identidade ligado à definição da pós-modernidade e seu leque de escolhas colocado à disposição do indivíduo é que guiará nossa explanação nesse primeiro capítulo. Em outras palavras, nosso objetivo geral é percorrer a trajetória do sujeito procurando mostrar as mudanças ocorridas em relação à construção do conceito de identidade.

Em primeiro lugar, tentaremos descrever em linhas gerais como se define a pós-modernidade e qual pode ser a relação da pós-modernidade com a modernidade. Johnson (1997) apresenta os conceitos de modernismo e pós-modernismo em seu dicionário de sociologia fazendo um contraponto do último conceito com o primeiro. Nessa definição oferecida pelo autor (op. cit., 1997: 152) a visão de modernismo “é uma visão particular das possibilidades e direção da vida social, com origens no Iluminismo e baseada em fé no pensamento racional”.

Johnson coloca que ao olharmos a verdade, a beleza e a moralidade sob a perspectiva modernista, veremos que elas podem existir como realidades objetivas sendo descobertas, conhecidas e compreendidas através de meios racionais e científicos. Esse processo torna o progresso inevitável, além de fornecer uma base para o aumento do controle sobre a condição humana e maior liberdade individual.

Johnson (1997) salienta, em seguida, que o pós-modernismo rejeita a visão modernista argumentando que, em primeiro lugar e acima de tudo, a verdade, a beleza e a moralidade não têm existência objetiva, além do que pensamos, escrevemos ou falamos sobre elas. Logo, dentro da perspectiva pós-modernista, “a vida social não é uma realidade objetiva, à espera que se descubra como funciona. Em vez disso, o que experimentamos como vida social é, na verdade, apenas a maneira como nela pensamos, e há muitas e

mutáveis formas de fazer isso” (JOHNSON, 1997: 152). Em outras palavras, as sociedades, comunidades e famílias que existem não são entidades fixas, mas funcionam como um fluxo contínuo de conversas, modelos abstratos, histórias e outras representações que perpassam todos os níveis da nossa vida social. Alguns elementos nesse fluxo são privilegiados, recebendo maior peso e legitimidade social que outros. Porém, em última análise, uma versão da realidade, da beleza e da moralidade não é pior nem melhor do que outra.

A meta do Iluminismo de criar um mundo melhor a partir de alguma verdade cognoscível seria, então, uma ilusão, de acordo com esse ponto de vista. No entanto, alguns sociólogos são menos radicais nas implicações do pós-modernismo para com a Sociologia. Essa visão mostra que há uma relação clara e fixa entre como pensamos em vida social e vida social como uma realidade concreta e cognoscível. A capacidade humana de pensar de forma simbólica habilita-nos a criar nas nossas mentes o que experimentamos como vida social e existência humana. Esse fato faz com que apareçam questões importantes a serem estudadas em relação às nossas idéias sobre a verdade.

O núcleo de pressupostos básicos que se encontram na raiz de nosso entendimento ao compreender e lidar com o mundo e a maneira como o experimentamos, faz com que o debate entre as perspectivas modernistas e pós-modernistas seja controvertido. É nessa disputa entre os dois conceitos que a reafirmação da identidade, o tema desse capítulo, aparece.

O conceito de identidade implica na definição do *self*. Este seria organizado em torno de um autoconceito, ou seja, esse autoconceito seria composto de idéias e de sentimentos que temos sobre nós mesmos. Essas idéias podem ser originadas de várias fontes. Fundamentam-se na maneira como pensamos que outras pessoas nos vêem e avaliam (o que, é claro, não quer dizer que as pessoas nos vêem como nós pensamos que elas nos vêem); baseiam-se nas idéias culturais sobre os *status* sociais que ocupamos (ao construir minha idéia sobre quem sou, recorro a idéias culturais sobre o papel que exerço no momento – essas idéias culturais podem ter a ver com as diversas ocupações, a idade, as mulheres, e assim por diante, até formar um senso geral sobre quem sou ou quem devo ser). Esse componente do autoconceito é nada mais que a identidade social do indivíduo.

O *eu ideal*, uma parte importante do *self*, consiste de idéias sobre quem deveríamos ser e não sobre quem realmente somos. A perfeição com que o *self* ideal e o autoconceito

se comparam afeta fortemente a nossa auto-estima. As avaliações que fazem parte da imagem de “espelho” (a maneira como pensamos que outras pessoas nos vêem e avaliam) e as que estão associadas aos *status* sociais que ocupamos (quanto mais alto o valor cultural atribuído a determinadas posições, mais as pessoas se sentirão bem sobre si mesmas) contribuem, também, para a auto-estima.

O *self* é socialmente construído, já que ele é moldado na interação com outras pessoas, utilizando materiais sociais sob a forma de imagens e idéias culturais. Como em geral acontece na socialização, o indivíduo não é um participante passivo desse processo, já que ele pode exercer uma influência muito forte sobre a maneira como o processo e suas conseqüências se desenvolvem. Muito embora o indivíduo não seja um participante passivo no processo de socialização do *self*, esse indivíduo encontrará mudanças muito fortes ocorridas na nossa sociedade pós-moderna que poderão influenciar na construção social do *self* desse indivíduo.

Ao falar sobre a sociedade contemporânea, Hall (1999) deixa claro que as mudanças do mundo pós-moderno possuem suas ênfases na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento como fonte de retro alimentação da nossa sociedade. Um dos nossos objetivos nesse capítulo, portanto, será observar como a identidade se situa frente à contemporaneidade e analisar como a “capacidade reflexiva” (GIDDENS: 2002) que o indivíduo possui funciona para uma escolha de estilo de vida na constituição da auto-identidade .

Giddens, discorrendo sobre a modernidade, coloca que:

A modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. A modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e portanto com o eu. Uma das características distintivas da modernidade, de fato, é a crescente interconexão entre os dois “extremos” da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro (GIDDENS, 2002: 09).

A colocação de Giddens (2002) reafirma o que Hall (1999) salienta quando faz a assertiva de que o eu não é uma entidade passiva, apenas determinada por influências externas. Na verdade, os indivíduos, no forjar de suas identidades contribuem e promovem as influências sociais que são globais e contêm conseqüências e implicações.

Em situações de incerteza em que aparecem múltiplas escolhas apresentando-se ao indivíduo, este, depara-se com noções de confiança e risco na aplicação de sua escolha. Por um lado temos a afirmação de Giddens (2002: 11) que cita que:

A confiança é um fenômeno genérico crucial do desenvolvimento da personalidade e tem relevância distintiva e específica para um mundo de mecanismos de desençaixe e de sistemas abstratos. Em suas manifestações genéricas, a confiança está diretamente ligada à obtenção de um senso precoce de segurança ontológica. (...) Em sua forma mais específica, a confiança é um meio de interação com os sistemas abstratos que esvaziam a vida cotidiana de seu conceito tradicional, ao mesmo tempo em que constroem influências globalizantes.

Por outro lado, a modernidade tende a ser a cultura do risco, pois, no entender de Giddens (2002: 11), “o futuro é continuamente trazido para o presente por meio da organização reflexiva dos ambientes de conhecimento”. Refletir sobre as previsões do projeto, calculando o risco, é vital para se saber até que ponto pode-se obter um resultado real em cima dessas mesmas previsões. Como as instituições modernas possuem um caráter móvel, as formas de aferição do risco acabam por conter fatores imponderáveis, muitas vezes difíceis de controlar, dando chance a que apareçam riscos de alta conseqüência, derivados do caráter globalizado dos sistemas sociais da modernidade.

Pode-se, então, afirmar que a incerteza é um dado imanente da vida social. Ela, na verdade, é o princípio fundamental da vida social na sociedade contemporânea. Ao permitir que o indivíduo faça suas escolhas, a sociedade contemporânea propicia um processo de individualização, fazendo com que, além dessa sociedade ser marcada pelo signo da incerteza, ela também o seja pela aparição dos indivíduos, e, são estes que vão, a partir desse momento, produzir sua própria biografia.

Aplicando esse raciocínio ao nosso estudo quando da abordagem das escolas de samba e dos grupos afro no movimento de reafrikanização, podemos colocar que se esses componentes dos grupos escolherem participar do processo de reafrikanização, eles se salientarão por meio desse processo na sociedade contemporânea, se individualizando, se destacando e produzindo sua própria biografia. Aparece, a meu ver, o fator da ambivalência nos indivíduos e também dentro dos grupos sociais e, essa ambivalência é produzida pelas escolhas realizadas pelos indivíduos.

A existência de um fator de ambivalência encontrado no indivíduo é retratada por Bauman (2005) que postula que o indivíduo, ao mesmo tempo em que procura se libertar da identidade afeita à modernidade com todos os seus valores, regras e amarras, sente-se

perdido na busca por essa nova identidade buscada na pós-modernidade, já que as possibilidades são várias e essa nova identidade se apresenta fluida, volátil e inconstante.

Essa ambivalência de dois desejos conflitantes existe porque o indivíduo ao mesmo tempo em que deseja se afirmar individualmente, muitas vezes sobressaindo-se no seu grupo, deseja, também, fazer parte desse mesmo grupo social, muitas vezes adequando-se a uma homogeneização alavancada pelo processo de globalização quando na busca de uma identidade. Em outras palavras, podemos dividir, para efeito didático, três acontecimentos que estão presentes, de acordo com Bauman (2005) no processo considerado de “busca identitária” pelo indivíduo da pós-modernidade. São eles:

1) Ocorrência de uma ambivalência, ou seja, uma dualidade de desejos por parte do indivíduo nessa procura. O primeiro é em relação à inserção desse indivíduo no grupo social ao qual ele deseja pertencer, mas que, no qual talvez tenha que se adequar perdendo suas características individuais com as quais ele gostaria de se sobressair no grupo. O segundo diz respeito a uma busca por uma identidade individual, com o indivíduo sobressaindo-se no grupo social ao qual ele pertence ou deseja pertencer.

2) Essa ambivalência faz com que o indivíduo se sinta muitas vezes perdido, sem rumo na procura por uma nova identidade, sem nem mesmo saber qual caminho tomar nessa busca, já que os dois desejos (busca da individualidade e inserção no grupo social) se sobrepõem o tempo todo no desenrolar dessa procura.

3) A maneira como o indivíduo realiza essa busca da nova identidade é afetada, a meu ver, por essa condição de anomia (ou ausência de regras) em que o indivíduo se encontra. Cabe colocar que essa anomia não é necessariamente uma condição ruim para essa busca do indivíduo.

Se essa busca da identidade carrega em si um fator de ambivalência (BAUMAN, 2001) - ao mesmo tempo em que há um desejo de emancipação individual, há, também, o desejo de integração a um grupo – poder-se-ia questionar se a busca pela identidade não correria o risco de acontecer sob a pressão de duas forças contraditórias.

Perguntando-nos acerca do por que da existência dessa busca de identidade em nossos dias, chegamos à obra de Bauman (2005), na qual a resposta que nos é oferecida diz respeito à busca por segurança, sentimento carregado de ambigüidade, pois, como procurar uma identidade (procura que inclui limites, segurança e nitidez) em um mundo que funciona totalmente em condições fluidas? Como trabalhar para se ter uma identidade -

identidade essa que implica em definição, em continuidade e em consistência - em um mundo contemporâneo que navega na mobilidade e instabilidade constantes? É nesse sentido que procuraremos tecer algumas considerações tentando auxiliar na procura por algumas respostas.

A mobilidade e a instabilidade do mundo contemporâneo, que carregam em si a impressão de liberdade, podem carregar, também, uma submissão obrigatória e interminável à guerra de libertação da identidade. Pode-se concluir, então, tomando essa assertiva como argumento central desse capítulo, que a identidade, deixando de ser um legado confortável, corre o risco de tornar-se uma tarefa de busca sem fim.

Em sua obra “Modernidade Líquida”, Bauman (2001) seleciona cinco conceitos básicos em torno dos quais ele acha que as narrativas ortodoxas da condição humana tendem a se desenvolver: a emancipação, a individualidade, o tempo/espaço, o trabalho e a comunidade.

Nessa tese há três conceitos que nos interessam bem de perto e que poderão ser explorados em suas aplicações práticas e nas transformações sucessivas de seus significados na análise dessa “modernidade líquida” aludida por Bauman. São eles: a emancipação, a individualidade e a comunidade. Esses conceitos deverão ser tomados como uma saída interpretativa no uso da pós-modernidade como um eixo norteador desse trabalho. Em outras palavras, o uso do conceito da pós-modernidade definido por Bauman é uma perspectiva da qual a pesquisadora lançará mão para interpretar o processo da “busca da identidade” tão em voga nos dias atuais, questionando até que ponto essa busca e resgate identitários e o “se sentir” dentro da pós-modernidade não são sugestionados por alguns agentes participantes desse processo.

No caso da identidade relativa ao negro há que se lembrar que o mesmo precisou buscar seu lugar no espaço social, político, econômico e profissional na sociedade brasileira. Na verdade, essa busca ainda ocorre por parte do negro brasileiro, pois ela vem sendo realizada ao longo dos anos por meio de um processo de ações afirmativas.

Um problema que se coloca e que traz inquietação é a do afro-descendente em relação à questão da ambivalência, sentimento afeito à pós-modernidade, já que para o indivíduo que teve ou tem acesso à educação, posição social e situação financeira estável, pode, mesmo assim, existir o sentimento de estar dividido em múltiplas identidades pelo fato de viver em uma sociedade onde todas as coisas são “móveis”, perguntamo-nos qual é

o sentimento - nessa mesma situação de ambivalência, pois vive na mesma sociedade - do negro e do afro-descendente que não tiveram acesso à escolaridade, à saúde, à posição social e à uma profissão dentro da sociedade brasileira. Ferreira nos indica que:

Vivemos em uma sociedade na qual os valores determinados por uma cultura branca européia são vistos como superiores, ocasionando aos afro-descendentes o desenvolvimento de auto-imagem negativa, acompanhada de baixa auto-estima, o que muito contribui para gerar condições desumanas de existência e tende a perpetuar-se em um processo de exclusão, sustentado por complexo mecanismo social (FERREIRA, 2000: 12).

Há situações que sugerem dúvidas no tratamento e que apontam uma aparente dificuldade em referir-se ao afro-descendente, tais como:

- Se a pessoa for chamada de negra, sentir-se-á valorizada ou ofendida?
- É consenso entre os afro-descendentes o uso da denominação “negro”, ou é um termo usado somente na academia e em alguns movimentos negros?
- No caso de pessoas com tez mais clara, o uso do adjetivo “negro” é adequado?
- Há consenso entre a percepção de um observador em relação ao afro-descendente e a percepção que este tem de si mesmo quanto às suas características etno-raciais?
- É possível que uma pessoa se considere branca e seja vista por outra como negra?

Ferreira expõe sobre o preconceito na tentativa de elucidar algumas questões:

O preconceito revela-se no dia-a-dia, nas situações mais simples. Em uma sociedade na qual, apesar da crença consolidada de viver-se no país da democracia racial, as pessoas desenvolvem um mundo simbólico em que as características fenotípicas acabam operando como referências para o preconceito. No caso do afro-descendente, esse processo torna-se dramático, pois o preconceito veiculado é muitas vezes encoberto por “frases educadas” e eufemismos, alimentando o mito brasileiro de estarmos vivendo em um paraíso de coexistência e de aceitação das singularidades, visão que conserva o problema, pois deixa de ser enfrentado de frente em função da idéia de ele não existir (FERREIRA, 2000:18)

Os que são diferentes representam ameaça e perigo, e, diante da ameaça, as pessoas desenvolvem posturas defensivas que podem ser o ataque e a fuga. Os aspectos etno-raciais são, então, escamoteados pela maioria das pessoas que procuram elementos de identificação em símbolos do grupo social e economicamente dominante (FERREIRA: 2000).

As interações sociais são processos constitutivos das identidades pessoais. Tratar, então, os negros e afro-descendentes escamoteando os aspectos etno-raciais pode ocasionar

uma introjeção de valores negativos em relação aos mesmos de uma forma tácita, não só por parte da pessoa pertencente ao outro grupo, mas, pelo afro-descendente em relação a si próprio. Ferreira (2000: 19) afirma que “identidades assim constituídas conservam a incapacidade de alterar situações de discriminação por meio de atitudes afirmativas quanto às especificidades raciais”.

Esse negro chegado ao Brasil no navio negreiro, percebeu que podia galgar alguns canais de mobilidade vertical deixados em aberto pela própria estrutura escravagista já na segunda geração de negros, a geração dos negros *crioulos*. Considerando a contribuição de Bastide (1974), podemos concluir que o negro já estaria desempenhando vários papéis muito antes da aparição da pós-modernidade. O mesmo indivíduo, no caso o negro, estaria representando diferentes papéis nos diversos grupos dos quais participava. Dessa maneira, haveria uma dicotomia em relação à figura do negro que seria chamada por Bastide (1974: 28) de “princípio do rompimento”.

As festas religiosas dos negros, suas associações e suas confrarias religiosas africanas foram sempre motivos de proibição e cerceamento por parte do governo brasileiro. Bastide (1974), em seus estudos, ressalta que o negro brasileiro podia participar da vida econômica e política do Brasil, estando inserido na “cultura negra” em sua vida cotidiana, mas, não deixando de pôr em prática obrigações relativas a um fiel seguidor das confrarias religiosas africanas.

O negro sofreu em nossa sociedade o discurso do embranquecimento no século XIX, pois, nesse período, discutia-se a formação da nossa nação por meio do conceito de raça e o negro era considerado sendo de raça inferior. Depois disso veio, já no século XX, a discussão sobre a miscigenação das três raças: indígena, negra e branca – na qual se preconizava a democracia racial. Ressaltamos que muito da idéia de miscigenação persiste até nossos dias no imaginário social do brasileiro.

Nos anos 30, com o Governo Vargas desejando promover a cultura popular, o samba - gênero de música criado pelos negros de baixa renda e com pouca escolaridade que freqüentavam a casa da Tia Ciata, uma das Tias que representava um movimento de resistência velado em relação à repressão da polícia - foi parte de um projeto que descaracterizou o samba como música de negro para torná-lo parte da identidade nacional do país (TINHORÃO: 1991; GUIMARÃES: 1998)). Em outras palavras, o samba se

tornou uma forma de representação da cultura nacional “oficial”, distanciado de suas raízes negras e mestiças.

Nos anos 50 e 60 temos o período de arranque na industrialização e na modernização do país. O samba que ainda possuía elementos de características negras foi “desafricanizado” para dar lugar a uma música mais cosmopolita e refinada com vias a representar o Brasil no exterior (GUIMARÃES: 1998). Modernizar o Brasil implicava em não sermos mais conhecidos no exterior como “um país de negros e mulatos cantadores de samba”, “vestidos de camisa listrada com um pandeiro na mão”, cantando uma música com suas raízes na África.

A chegada da música de protesto dos anos 70 traz o Brasil para uma interlocução nacional e internacional com movimentos políticos, sociais e inclusive musicais. É nesse contexto que aparece o processo de reafrikanização em duas cidades distintas: Rio de Janeiro e Salvador, cidades onde permaneceram “nichos” musicais e festivos que deram ensejo ao ressurgimento do sentimento de negritude. Em outras palavras, o ressurgimento de um sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e riqueza cultural do negro.

Fazendo uma análise na retrospectiva de vida do negro no Brasil, podemos supor que essa ambivalência descrita por Bauman (2005) pudesse talvez existir na figura do negro em relação ao seu próprio grupo e em relação a ele mesmo, acrescida ainda do meio social em que vivia e no qual não era aceito. Fizemos essa breve trajetória da história do negro inserido na sociedade brasileira para mostrar que, se para o indivíduo descendente do europeu pode existir uma ambivalência que o torna vulnerável ao seu grupo e a si mesmo, que dirá essa mesma ambivalência em relação ao negro, o qual deve se encontrar compartimentado em sua identidade ao longo dos anos. Pelo menos, é o que percebemos a partir da observação de sua história de vida.

Ressaltamos então que Bauman, bem como os outros autores, servirão apenas como guias para uma análise da identidade negra, já que nossa realidade difere da de outros países, como também diferem os indivíduos afro e não afro-descendentes de outras nações. O segundo objetivo nesse capítulo, portanto, será situar a identidade e o seu deslocamento e fragmentação frente à pós-modernidade para que melhor possamos perceber em quais processos o indivíduo está inserido e como essas rupturas e descontinuidades podem servir como fonte de retro alimentação do indivíduo na sociedade. O terceiro objetivo elencado nesse capítulo será discorrer sobre as identidades étnicas, observando a mercantilização e o

consumo em relação à questão da negritude. Espera-se, com essa análise, observar como os símbolos de negritude são utilizados na oferta de consumo ao indivíduo.

Um problema que se coloca é que essas raízes culturais da “reafricanização” talvez não apareçam de forma completa no movimento, já que não houve a oportunidade de uma visita da parte dos nossos pesquisadores a toda a África Mãe para um aprofundado estudo das nossas raízes que são tão diversas, tão heterogêneas. Em entrevista à revista “Estudos Avançados” Braga (2004: 7) coloca que:

Esse processo teve um caminho único, em vez de diversificarmos a ida a diferentes regiões africanas, relacionadas historicamente com a formação da nossa cultura, concentramo-nos na Nigéria. Em vez de uma reafricanização, ocorreu uma iorubanização, uma nagoização, se não da cultura, talvez de uma memória coletiva. Esquecemos outras matrizes africanas igualmente importantes. Só recentemente tentamos ir a Angola. Mas, com a guerra nesse país, não foi possível a permanência ali, assim como o estudo de sua realidade. Na própria África ocidental não foram pesquisadas várias culturas e no Benin foi estudada apenas Fon, aqui indistintamente chamada de jêje. Também não nos estendemos para a faixa litorânea da África. Esse foi um aspecto negativo, mas hoje existe uma certa mudança de pensamento, uma vontade de diversificar essas viagens para várias regiões desse imenso continente.

Mesmo com as falhas no estudo de nossas raízes negras, podemos identificar temas recorrentes dentro de uma periodização sucinta para compreender o contexto da política cultural identitária no Brasil. Um primeiro período abrange a produção intelectual brasileira entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A questão da raça era tida como prioridade e motivo de análise e discussão pelos pesquisadores da época. As teorias européias do evolucionismo social e do determinismo racial eram tomadas como paradigmas que faziam com que prevalecesse uma visão pessimista a qual responsabilizava a mestiçagem pela “degeneração racial” dos brasileiros.

É preciso compreender que, embora a miscigenação fosse considerada fator de instabilidade política e social, a mesma também era vista como marca de singularidade nacional e possível solução para o futuro do país, pois, no entender dos estudiosos da época a mestiçagem encontraria uma resposta na teoria do “branqueamento” – a superioridade ariana iria garantir o desaparecimento de negros, índios e mestiços por meio desse processo.

O contexto social propício às produções sobre raça ligava-se à construção do Estado-nação, como ocorria na Europa, bem como ao problema da escravatura e sua abolição em 1888, implantada às vésperas da Proclamação da República e do seu modelo social inspirado no positivismo. Houve, então, por causa desse contexto, um investimento maciço

do Estado e das elites contra as manifestações de cultura popular que possuísem uma herança africana, como por exemplo, a capoeira, que foi criminalizada, e a perseguição ao candomblé, tendo como argumento a luta contra a superstição e as atividades marginais das camadas populares urbanas.

O segundo período coincide com a instauração do Estado Novo e a publicação em 1933 de “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre. Freyre baseava-se em uma visão culturalista do patriarcalismo familiar ibérico transplantado para os trópicos. Por essa causa foi acusado de criar uma imagem idílica da sociedade colonial. O modernismo de Freyre, muito embora ainda regionalista e conservador, baseava-se no desejo de romper com as idéias racistas, já que na tradição boasiana na qual ele se filiara, raça era distinta de cultura.

O Estado Novo popularizou e divulgou internacionalmente a idéia de “democracia racial” no país, fazendo oposição ao segregacionismo estado-unidense. Foi nessa época que a apropriação das manifestações culturais dos afro-descendentes e dos escravos começou ser realizada com o objetivo de serem usadas como símbolos de brasilidade representando uma área específica da cultura – a “expressão mística, corporal, *musical* e sexual”.⁵

Nas décadas de 1950-60, um terceiro período torna-se relevante por causa dos projetos da UNESCO. Esta organização possuía um projeto anti-racista que analisava a idéia de “democracia racial” disseminada no Brasil, além do sistema de classificação de cor existente no país que era considerado como gradativo e não opositivo.

Um quarto período aparece a partir da década de 1970 devido à existência de um movimento negro transnacional. Esse movimento tem sido conhecido pela afirmação de uma cultura negra que oscila entre o reconhecimento da contribuição do negro para o Brasil e uma etnização que deseja “libertar” a cultura negra do cadinho da brasilidade. A palavra “negro”, então, passa a se referir a uma identidade e não mais à cor.

Almeida (1999: 141) deixa claro que “a afirmação de uma identidade negra é realizada através da produção de uma diferença cultural”. Um problema que está posto para os participantes do movimento chamado de reafricanização é o de como lidar com três identificações contrastantes: a mestiçagem, a brasilidade e a negritude. Essas três identificações se inserem dentro desses períodos analisados sucintamente aqui.

⁵ Almeida (1999: 139). *Grifamos*.

1. A Identidade e a Contemporaneidade

Trazendo Giddens (2002) à lembrança, podemos pensar que somos seres reflexivos que estamos engajados na política-vida. Essa reflexividade do eu faz com que olhemos de perto cada movimento que fazemos, percebendo-nos insatisfeitos com seus resultados e colocando-nos à disposição para corrigi-los a qualquer momento. Em outras palavras, o eu é visto como um projeto reflexivo, pelo qual o indivíduo se torna responsável. Essa formulação teórica de Giddens, sendo otimista, oferece ao indivíduo uma chance de acerto e de melhora em relação a ele mesmo e aos seus semelhantes.

Bauman (2001: 31) se contrapõe ao otimismo de Giddens (2002) ao afirmar que “essa reflexão não vai longe o suficiente para alcançar os complexos mecanismos que conectam nossos movimentos com seus resultados e os determinam, e menos ainda as condições que mantêm esses mecanismos em operação”, pois, “nesse mundo, poucas coisas são predeterminadas, e menos ainda irrevogáveis. Poucas derrotas são definitivas, pouquíssimos contratempos, irreversíveis; mas nenhuma vitória é tampouco final” (BAUMAN, 2001: 74). Podemos concluir, então, que o indivíduo estará a todo o momento à procura do eu reflexivo, procurando exercitá-lo o mais que puder da maneira que o julgue adequado.

Na discussão pela “busca da identidade” (BAUMAN: 2001) ou, de acordo com Giddens (2002), na busca do “eu reflexivo”, podemos dizer que no mundo moderno em que vivemos “ter uma identidade” é a grande obsessão dos dias atuais. Esse mundo moderno e globalizado de hoje, que se apresenta fragmentado, inconstante e frágil, possui, de acordo com Bauman (2005), a característica de ser “líquido”. Ele talvez se apresente líquido por suas fronteiras estarem esfaceladas e as seguranças se encontrarem dissolvidas, fazendo com que o homem se sinta à deriva, vivendo em total liquidez tanto na sua vida privada quanto na sua vida cotidiana.

Em sua teoria da estruturação, Giddens mostra que os sujeitos são dotados de capacidade reflexiva, o que pode resultar numa escolha de estilo de vida na constituição da auto-identidade e da atividade diária. “O planejamento de vida reflexivamente organizado, torna-se uma característica central da estruturação da auto-identidade (GIDDENS, 2002: 13).

A modernidade, com seu estilo de vida diferenciado e libertário, almejado por muitos indivíduos, produz também diferença, exclusão e marginalização, pois, as instituições modernas, na medida em que criam mecanismos de supressão, impedem a realização do eu. Esse eu reflexivo, com seu estilo de vida:

Não se refere apenas àqueles em condições materiais privilegiadas, mas também a decisões tomadas e cursos de ação seguidos em condições de severa limitação material: tais padrões de estilos de vida também podem algumas vezes envolver a rejeição mais ou menos deliberada das formas mais amplamente difundidas de comportamento e consumo (GIDDENS, 2002: 13).

Se tomarmos como exemplo mudanças discutidas por Bauman (2001) em sua obra “Modernidade Líquida”, veremos que a sociedade contemporânea sofreu modificações e diferenciações em todos os setores. No capítulo 2 dessa obra o autor tece comentários sobre os mundos citados nas obras: o “Brave New World” de Aldous Huxley e o “1984” de George Orwell, dizendo que a disputa era legítima e honesta, pois os mundos tão vividamente retratados pelos dois visionários distópicos eram tão diferentes quanto a água e o vinho. O de Orwell era um mundo de miséria e de destruição, de escassez; o de Huxley era uma terra de opulência e devassidão, de abundância e saciedade. Os habitantes do mundo de Orwell eram tristes e assustados; os de Huxley, despreocupados e alegres.

Outras diferenças menos notáveis existiam - os dois mundos se opunham em quase todos os detalhes. Ambos compartilhavam o pressentimento de um mundo estritamente controlado; da liberdade individual não apenas reduzida a nada ou quase nada, mas agudamente rejeitada por pessoas treinadas a obedecer ordens e seguir rotinas estabelecidas; de uma pequena elite que manejava todos os cordões, de tal modo que o resto da humanidade poderia passar toda sua vida movendo-se como marionetes de um mundo dividido entre administradores e administrados.

Orwell e Huxley não discordavam quanto ao destino do mundo; eles apenas viam de modo diferente o caminho que nos levaria até lá se continuássemos suficientemente ignorantes, plácidos e indolentes para permitir que as coisas seguissem sua rota natural.

Bauman (2001) acredita que o Professor Nigel Thrift teria classificado as histórias de Orwell e Huxley como “discurso de Joshua” e não como “discurso de Gênesis”. Para Bauman estava em vigência até recentemente o “discurso de Joshua”; agora e cada vez mais é o “discurso de Gênesis” que permeia nossa sociedade.

Tomemos como exemplo duas categorias: a individualidade e o tempo-espaço. Na individualidade temos o discurso de Joshua, no qual o mundo era ordeiro e rigidamente controlado - a ordem sendo a regra e a desordem a exceção. O discurso de Joshua era sustentado pelo fordismo. O termo fordismo, modelo industrial, é uma combinação de formas de ajustes das expectativas e do comportamento contraditório dos agentes individuais aos princípios coletivos do regime de acumulação. Henry Ford foi um gênio em descobrir o modo de manter os defensores de sua fortaleza industrial dentro dos muros, para guardá-los da tentação de desertar ou mudar de lado. Esse capitalismo pesado, obcecado por volume, tamanho e fronteiras, possuía o capital, a administração e o trabalho como fator de unidade e coesão.

No discurso do Gênesis, onde a desordem é a regra e a ordem uma exceção, tem-se, hoje, o capitalismo leve, em que o capital viaja leve, porém, o trabalho ainda continua imobilizado como no passado.

O capitalismo moderno tornou dispensável e irrelevante a categoria dos valores pensados por Weber (1980). Do capitalismo pesado para o leve, segundo Bauman (2001), aconteceu um desbaratamento das instituições indispensáveis e centrais para “absolutizar” os valores. Hoje, existe a agonia quanto à escolha de objetivos. O capitalismo leve, ao contrário do pesado é obcecado por valores, porém, não os valores enunciados por Weber em sua obra (valores dos tipos ético, estético ou religioso), pois, estes, se tornaram, por vezes, motivo de constrangimento.

O capitalismo pesado era o “mundo das autoridades” onde existia a forte figura do líder. No capitalismo leve coexistem autoridades em número muito grande tendo a figura do líder se transformado em um conselheiro.

Na sociedade pós-moderna os indivíduos compram como se fosse um ritual de exorcismo. Seus membros são consumidores mais que produtores. O consumismo de hoje não se restringe mais à satisfação das necessidades, mas ao desejo, entidade volátil e efêmera que não necessita de justificação. Hoje, o “possuir” é norma e valor para o indivíduo e para o grupo. O indivíduo procura obedecer às regras do grupo, aos seus valores gerais para ser aceito por esse grupo, pois, é assim que ele se sente valorizado.

A aptidão (*fitness*) tornou-se o ideal a ser perseguido pelos consumidores no culto ao corpo e não mais a saúde, condição corporal e psíquica que permite a realização de um papel socialmente designado e atribuído. A obediência aos padrões tende a ser alcançada

hoje pela tentação e sedução e não mais pela coerção, aparecendo sob o disfarce de livre-arbítrio ao invés de ser vista como uma força externa.

No tempo-espaço Bauman (2001) cita o exemplo de Heritage Park – cidade projetada por George Hazelton, arquiteto inglês estabelecido na África do Sul, que sonha com uma fortaleza construída em 500 acres de terra não muito longe da Cidade do Cabo. Esta cidade, projetada com a utopia da harmonia que traz em si a idéia da comunidade (tamanho da vizinhança mais próxima), estaria livre dos riscos e perigos que estão por trás dos portões que a protegem.

Hazelton oferece aos compradores uma cidade com um estilo de vida completo e agradável. Tudo o que uma pessoa pode querer será oferecido nessa cidade: lojas, igrejas, restaurantes, teatros, áreas de lazer, florestas, um parque central, lagos com salmões, *playgrounds*, pistas de corridas, campos de esportes e quadras de tênis. O objetivo de Hazelton é recriar, nas terras distantes da África, sua infância lembrada na cidade de Londres e a sensação de segurança conhecida por ele nessa época. Porém, essa comunidade nada mais é do que um território vigiado de perto, sendo essa vigilância coercitiva tanto para os que estão dentro quanto para os que se encontram do lado de fora.

Quando Bauman (2001) discorre sobre a disponibilidade de espaços públicos oferecidos às pessoas nas cidades contemporâneas, ele mostra que existem categorias relativas a esses espaços. Nenhuma das categorias se aproxima do modelo ideal do espaço civil. Na verdade, elas se afastam desse modelo e caminham em direções opostas, porém, complementares. No espaço civil onde ocorre a chamada civilidade, existe o objetivo de proteger as pessoas umas das outras, permitindo mesmo assim que possam estar juntas exercendo sua sociabilidade.

Na primeira categoria temos o lugar êmico. É nesse lugar que os estranhos se encontram. O encontro de estranhos é um evento sem passado. Com frequência é, também, um evento sem futuro, pois, é uma história que acontece para não ser continuada. Bauman cita a praça *La Défense*,⁶ em Paris, espaço público urbano que desencoraja a permanência dos indivíduos pela falta de hospitalidade.

Nos espaços de consumo coletivo encontramos a segunda categoria de Bauman (2001) – é o lugar fágico. Esse espaço público é destinado a transformar o habitante da cidade em consumidor. Esses espaços encorajam a ação, mas não a interação. Como

⁶ Bauman (2001: 113).

exemplo de espaços de consumo temos: salas de concertos, pontos turísticos, áreas de esportes, *shopping centers* e cafés.

A terceira categoria está localizada nos não-lugares. Os não-lugares pretendem que a presença dos indivíduos seja meramente física e socialmente pouco diferente. Em outras palavras, os indivíduos são residentes temporários e de preferência, indistinguíveis da ausência. São exemplos de não-lugares: aeroportos, auto-estradas, quartos de hotel e transporte público. Essa terceira categoria não requer o domínio da arte da civilidade, já que reduz o comportamento em público a preceitos simples de fácil aprendizado.

Finalmente temos a quarta categoria conhecida como os “espaços vazios”,⁷ espaços esses designados como lugares a que não se atribui significado. Eles não são sem significados porque são vazios, mas, sim, porque não possuem significado nem se acredita que possam tê-lo é que são vistos como vazios. Muitos espaços vazios são encontrados quando se mapeia o espaço partilhado por muitos usuários diferentes.

Bauman (2001: 123) afirma que:

A capacidade de conviver com a diferença, sem falar na capacidade de gostar dessa vida e beneficiar-se dela, não é fácil de adquirir e não se faz sozinha. Essa capacidade é uma arte que, como toda arte, requer estudo e exercício. A incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos e a ambivalência de todas as decisões classificatórias, ao contrário, se autoperpetuam e reforçam: quanto mais eficazes a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera.

As noções de espaço/tempo, longe/perto, cedo/tarde são consideradas, para Bauman, termos em desuso, se as inserirmos na discussão da pós-modernidade. Com a emancipação do tempo em relação ao espaço e a sua subordinação à criação da inteligência humana, temos uma relação entre tempo e espaço acontecendo de maneira processual, mutável e dinâmica. Ela não se encontra mais predeterminada e estagnada. O espaço, na verdade, foi desvalorizado pela quase instantaneidade do tempo. Para o autor, essa instantaneidade significa a realização imediata, que pode trazer como consequência também a exaustão e o desaparecimento do interesse. Pode-se, então, concluir que na modernidade fluida mandam os que se movem e agem com maior rapidez, já que o indivíduo procura para si uma vida que possua características de “vida instantânea”.

Essa “vida instantânea”, modelo de vida afeito à pós-modernidade, traz uma grande mudança nos hábitos e na rotina do indivíduo e, porque não dizer - essa mudança se reflete,

⁷ Bauman (2001:120).

também, no sujeito e na construção de sua identidade, construção que, às vezes, se transforma em uma tarefa de busca sem fim.

2. A Identidade e a Pós-Modernidade

Essa tarefa de busca sem fim pela identidade é confirmada por Hall (1999), quando afirma em sua obra “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” que as identidades modernas estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas. O autor destaca que um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o final do século XX e que essa mudança tem fragmentado as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, *etnia*,⁸ raça e nacionalidade que, no passado, nos forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, fazendo-nos ter a perda de um “sentido de si” estável que é também chamada de deslocamento e descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento (descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos) constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

Hall (1999) usa em sua obra o conceito de “deslocamento” de Ernest Laclau que por sua vez o definiu como uma estrutura deslocada cujo centro também é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder”. Para Laclau as sociedades modernas não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e, não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei”. A sociedade está sendo constantemente “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesmo.

Houve uma mudança nos conceitos de identidade e de sujeito, de acordo com Hall (1999). O autor distingue três concepções diferentes de identidade para chegar ao ponto desejado por ele – o conceito de identidade do sujeito pós-moderno e suas vicissitudes. A primeira concepção diz respeito ao sujeito relativo ao Iluminismo. A segunda é relativa ao sujeito sociológico, e a terceira, que se conceitualiza como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, é a do sujeito pós-moderno. É justamente a terceira concepção que nos interessa para o início de um debate conceitual relativo a esse trabalho.

É necessário deixar claro que, de acordo com Hall, o conceito de identidade mudou como consequência de alguns eventos importantes ocorridos na história, tais como: a

⁸ Grifamos.

Reforma Protestante, o Humanismo Renascentista, as revoluções científicas e o Iluminismo. Além disso, dois importantes eventos articularam um conjunto mais amplo de fundamentos conceituais para o sujeito moderno, como o movimento da biologia darwiniana e o surgimento das novas “ciências sociais”.

No descentramento do sujeito (HALL, 1999) há que se considerar cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (segunda metade do séc. XX). A primeira descentração importante refere-se às tradições do pensamento marxista. A segunda, à descoberta do inconsciente por Freud. O terceiro descentramento é associado ao trabalho do lingüista estrutural Ferdinand de Saussure. O quarto descentramento principal da identidade e do sujeito ocorre com o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e, finalmente, o quinto descentramento diz respeito ao impacto do movimento feminista.

Estudioso do tema da identidade e da modernidade, Bauman (2005) difere da análise de Hall (1999), análise relativa à construção da identidade por meio de processos ocorridos ao longo da História, embora concorde com Hall que o indivíduo nunca cessa na busca pela sua identidade. Bauman enxerga, em sua ótica, o indivíduo construindo o conceito de identidade embasado na concepção de fluidez, além de afirmar que a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas. Coloca que a “identidade” nasceu da crise do pertencimento, pois, quando do nascimento dos indivíduos, já estava claro para eles sua condição social, econômica; ao contrário de hoje, no mundo contemporâneo, em que tudo é móvel. Na pós-modernidade, para o indivíduo, o “estar fixo”, ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa, é algo cada vez mais malvisto. Esse efeito encontra seu eco no processo de “globalização” que, de acordo com Bauman, significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação (incluindo territorialidade, “identidade nacional”).

O processo de globalização, no entender de Bauman (2001), trouxe consigo a “liquefação” das estruturas e instituições sociais. Duas tendências estiveram presentes desde o início do “desafio da auto-identificação”: o deslocamento das responsabilidades de escolha para os ombros do indivíduo e a destruição dos sinalizadores e remoção dos marcos históricos, rematadas pela indiferença dos poderes superiores em relação à natureza das escolhas feitas e à sua viabilidade. Até mesmo o patriotismo foi transferido às forças do mercado e por elas remodelado para aumentar os lucros dos promotores do esporte, do

show business, de festividades comemorativas e da indústria da memorabilia – penso que se pode incluir aí o carnaval. Hoje, a força da sociedade e o seu poder sobre os indivíduos se baseiam no fato dela ser “não-localizável” em sua atitude evasiva – ser versátil, volátil, imprevisível e não confiável.

Quando Bauman (2001) se refere à categoria da emancipação, que ele define como “libertação” e, principalmente como “libertação da sociedade”, ele traz à tona a teoria crítica clássica, formulada por Adorno e Horkheimer. No entender do autor, a Escola de Frankfurt quer mostrar a tendência totalitária da sociedade, logo, as idéias dessa teoria crítica trabalham no sentido de libertar o indivíduo. Pode-se, talvez, inferir que a teoria crítica pretendia desarmar e neutralizar, eliminando de uma vez, a tendência totalitária de uma sociedade supostamente carregada de inclinações intrínseca e permanentemente totalitárias. A teoria crítica tinha, como principal objetivo, a defesa da autonomia da liberdade de escolha e da auto-afirmação humanas – do direito de ser e permanecer diferente.

Bauman (2001) coloca a modernidade relativa à época do surgimento da teoria crítica como sólida, pesada, condensada, sistêmica, impregnada da tendência ao totalitarismo. Essa modernidade era inimiga da variedade, da ambigüidade, da instabilidade, da contingência e da idiosincrasia. O autor cita a fábrica fordista como um dos principais ícones dessa modernidade da época. Na fábrica fordista (modelo capitalista de industrialização, de acumulação e de regulação) as atividades humanas eram reduzidas a movimentos simples, rotineiros e predeterminado, destinados a serem obediente e mecanicamente seguidos, sem envolver as faculdades mentais, excluindo toda espontaneidade e iniciativa individual.

O fordismo, para Bauman (2001: 69), era a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase “pesada”, “volumosa”, ou “imóvel” e “enraizada”, “sólida”. Nesse estágio da história, capital, administração e trabalho estavam condenados a ficar juntos por muito tempo – pela existência de fábricas enormes, maquinaria pesada e força de trabalho maciça. Em outras palavras, o capitalismo era um ser pesado, obcecado por volume e tamanho, possuidor de fronteiras firmes e impenetráveis. Com esse capitalismo pesado, o capital, que era fixado ao solo, tanto quanto os trabalhadores que ele empregava, tornou-se leve e, como diz Bauman (2001:70) agora “ele viaja leve – apenas com a bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil”.

Os valores do capitalismo pesado, referentes à racionalização estudada por Max Weber, do tipo ético, estético ou religioso, foram degradados pelo capitalismo moderno e declarados dispensáveis e irrelevantes, sendo considerados até mesmo prejudiciais para a conduta racional que promovia. Em contrapartida, o capitalismo leve, inserido na pós-modernidade analisada por Bauman (2001), está bem longe da racionalidade referida a valores no estilo weberiano. Esse capitalismo leve tende a ser obcecado por valores, porém, esses valores são completamente diferentes dos valores do capitalismo pesado. Na pós-modernidade, o que mais importa para o indivíduo é o “ter” ao “ser”. Nessa procura pelo “ter”, os valores foram relativizados, tornando a procura pelos objetivos a alcançar a causa de muita hesitação e muita agonia.

Embora o indivíduo experimente a liberdade de “tornar-se qualquer um”, esse mesmo “tornar-se” sugere que nada está acabado e pronto. Em outras palavras, mesmo que o indivíduo tenha se tornado alguém, ele não é ele mesmo e, não está mais livre ao final do processo. Nada é duradouro e garantido na busca dessa individualidade, pois o mundo está cheio de possibilidades. Devemos nos lembrar que, de acordo com Bauman (op.cit.), são tantas as possibilidades que o indivíduo não sabe o que escolher, logo, ele pode se tornar inseguro e infeliz pelo excesso e não pela falta de escolha. Contudo, a responsabilidade das escolhas realizadas pelo indivíduo recai sobre ele mesmo, sendo ele o dono do seu destino.

Bauman (2001) deixa claro que, em sua opinião, o tipo de sociedade diagnosticada e levada a juízo pelos fundadores da teoria crítica era apenas uma das formas que a versátil e variável sociedade moderna assumia. Seu desaparecimento não anuncia o fim da modernidade. De qualquer maneira, torna-se claro, nos escritos de Bauman que, hoje, esse indivíduo já se libertou. Está acontecendo, nos dias de hoje, a emancipação do indivíduo, que leva até a um esvaziamento do espaço público, espaço este que está cada vez mais vazio de questões públicas, pois deixou de desempenhar sua antiga função de lugar de encontro e diálogo sobre problemas privados e questões públicas. Por sofrerem as pressões individualizantes, os indivíduos estão sendo cada vez mais despidos de suas cidadanias e expropriados de suas capacidades e interesses de cidadãos. Como sobreviver nessa ambivalência de interesses individuais e comunitários?

A questão central que se coloca para nós é que a individualização consiste em transformar a “identidade” humana de um “dado” em uma “tarefa” e encarregar os indivíduos da responsabilidade de realizar essa tarefa e das conseqüências de sua

realização (BAUMAN: 2005). É preciso deixar claro que a individualização, ao mesmo tempo em que traz para um número crescente de pessoas uma liberdade sem precedentes de experimentar, traz também, consigo, a tarefa de enfrentar as conseqüências dessa experimentação. Abre-se, então, um abismo entre o direito à auto-afirmação e a capacidade de controlar as situações sociais, que têm a chance de tornar essa auto-afirmação irrealista e factível. Essa é uma contradição da modernidade fluida que se coloca na obra de Bauman.

Dentro do contexto da pesquisa realizada sobre a pós-modernidade, pode-se inferir que faz parte do processo proposto por Bauman (2001) quando da busca da identidade pelo ator social, a passagem deste pelo processo de emancipação (libertação), para que depois então, este ator, após se libertar das regras, códigos e padrões impostos a ele no passado, possa, de posse de sua individualidade, mesmo que efêmera e volátil, buscar sua identidade do e no presente. Não tendo mais padrões, códigos e regras aos quais o indivíduo poderia se conformar, selecionando-os como pontos estáveis de orientação para que estes lhe servissem de guia, chega-se, então, à conclusão que cada vez mais o indivíduo é incitado a escrever a sua própria biografia, ressaltando que se essa biografia não der certo, ele será o único responsável por resolver essa questão. É cabível, então, interpretar que, dentro do contexto pensado por Bauman, ocorreriam dois processos nessa escrita biográfica: a busca da identidade pelo ator social voltada para ele próprio enquanto indivíduo (processo de individualização ocorrido depois do processo da emancipação) e a busca da identidade do ator social voltada para a inserção em um grupo da coletividade (processo ocorrido quando da busca do indivíduo na integração em uma comunidade).

Embora Bourdieu situe a narrativa biográfica do ator social sempre ligada à noção de *habitus* (padrões sociais e de estruturas internalizados desde a infância pelo indivíduo por pertencimento deste aos grupos familiares e sociais dos quais podemos citar como exemplo o nome próprio, o nome de família, a assinatura etc.) e de campo de poder (local propício para uma disputa pelo poder que acontece dentro dos grupos aos quais o indivíduo pertence, tais como: grupo familiar, grupo profissional, grupo eclesial etc.) - o que não acontece com Bauman (2001) , Bourdieu (2004: p.75) percebe que “a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito

com a causa eficiente, entre estudos sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário. (É provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na base do interesse, variável conforme a posição e a trajetória, que os entrevistados atribuem à entrevista biográfica)”. Em outras palavras, para Bourdieu, o ator social pode ser o ideólogo de sua própria vida – um dos pontos em comum encontrados na teoria de Bauman na construção da narrativa biográfica pelo ator social, além de outro ponto em comum ser dessa mesma narrativa correr o risco de se tornar uma ilusão biográfica.

Bauman (2001) diz que nunca houve tanta procura por “receitas de vida”. O problema que se coloca é o da sociedade pós-moderna envolver seus membros na condição de consumidores, e não de produtores. Há o consumo exagerado de tudo: de malhação física em academias para se sentir apto fisicamente (ao invés da busca apenas pela saúde), da aquisição de bens duráveis e materiais (ao invés de se buscar apenas o suficiente para viver), da compra de roupas “na moda” em excesso que ditam em que grupo o indivíduo deve se inserir, da preocupação demasiada com o lazer e o divertimento que se tornam muitas vezes “escadas” para que as pessoas ascendam socialmente etc. Em outras palavras, a sociedade em que vivemos é voltada para o consumo: o importante é ter. Entretanto, além de ter, é preciso muitas vezes ostentar. Isto acontece pelo desejo do indivíduo de se sobressair no meio do grupo, muitas vezes sendo, além de visto, invejado. No mundo contemporâneo em que vivemos, a pessoa vale o que ela possui, portanto, aos olhos do indivíduo pertencente à pós-modernidade, ter sucesso financeiro é quase sinônimo de ser feliz.

Os meios de comunicação, incluindo especialmente a televisão, influenciam o público profundamente. Lançam moda, apresentam idéias novas, derrubam e levantam pessoas da noite para o dia. O seu objetivo principal é vender, por isso, expõem ostensivamente os bens de consumo. A ilusão que os consumidores têm é que eles são livres para escolher, quando, na verdade, há toda uma estrutura de *marketing* que se aprofunda em pesquisas de opinião as quais os faz acreditar numa falsa impressão de liberdade de escolha. Dentro da experiência biográfica, os consumidores sentem-se livres para fazer e desfazer suas identidades à vontade. Pelo menos, é o que lhes parece.

Quando a modernidade substituiu os estados pré-modernos (estamentos) pelas classes (BAUMAN: 2005), as identidades se tornaram tarefas que os indivíduos tinham de desempenhar por meio de suas biografias. Tornou-se necessário aos indivíduos provar

pelos próprios atos, pela “vida inteira”, que, de fato, se fazia parte da classe a qual se afirmava pertencer. Essa identificação procurada pelos indivíduos é um fator poderoso na estratificação (BAUMAN: 2001). Há os que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à sua própria vontade, podendo escolhê-las num leque de ofertas amplo e abrangente, enquanto outros tiveram negado o acesso à escolha da identidade, não tendo o direito de manifestar suas preferências. Além desses, há aqueles que se encontram na subclasse, onde é abolida ou negada a individualidade. Esses possuem a “ausência de identidade”. Bauman chama nossa atenção para o fato de que a “individualização” em excesso oscila entre o sonho e o pesadelo – temos inserida novamente a questão da “ambivalência” para ser repensada e reavaliada nessa problemática.

Procurando um ponto em comum entre o pensamento de Cardoso de Oliveira (1976) e Bauman (2001), podemos refletir nas duas dimensões que a noção de identidade contém explicitada no texto de Cardoso de Oliveira: a pessoal e a social. A identidade pessoal é objeto de investigação por psicólogos (nível individual), e a identidade social é a que se edifica e se realiza a nível coletivo. O autor diz que a identidade social surge com a atualização do processo de identificação e envolve a noção de grupo, particularmente a de grupo social. Porém, a identidade social não se descarta da identidade pessoal, pois, esta, também, de algum modo é um reflexo daquela. Esse pensamento vem de encontro ao que Bauman (2005) pensa da ambivalência relativa ao desejo de emancipação individual e, ao mesmo tempo da procura de pertença do indivíduo em relação ao grupo social.

Essa procura realizada pelo indivíduo de inserção num grupo social sempre existiu, comprovada pelo fato de uma história coletiva estar sempre presente e de costumes estarem sendo coletivamente seguidos pelos homens através da história (BAUMAN: 2001). Os laços com os quais as comunidades atavam seus membros a uma história conjunta, ao costume, linguagem e escola eram fortes, ao passo que hoje, no estágio líquido da modernidade, esses laços se tornam cada vez mais fracos e tênues.

A colocação que Bauman (2001: 194) faz sobre as comunidades é que “na medida em que precisam ser defendidas para sobreviver e apelar para seus próprios membros para que assegurem essa sobrevivência com suas escolhas individuais e assumam responsabilidade individual por essa sobrevivência – todas as comunidades são *postuladas*: mais projetos que realidades, alguma coisa que vem *depois* e não *antes* da escolha

individual”. Para Bauman (2001), o comunitarismo é uma reação ao crescente desequilíbrio entre a liberdade e as garantias individuais.

Refletindo nas percepções de Bauman (2001: 195), podemos colocar que “se sabemos que o comunitarismo é uma reação esperável à acelerada “liquefação” da vida moderna” e que essa vida moderna possui laços frágeis e transitórios “que é um preço inevitável do direito de os indivíduos perseguirem seus objetivos individuais”, essa fragilidade e transitoriedade é, ao mesmo tempo, um grande obstáculo enfrentado na perseguição desses objetivos. A questão que se coloca é: como seria o efeito da fragilidade e transitoriedade dos laços que ligam os indivíduos entre si em relação à comunidade? Poder-se-ia argumentar que há uma atitude de ambivalência também dentro da comunidade por parte dos indivíduos?

Se observarmos que as crenças, valores e estilos foram descontextualizados ou “desacomodados” e “reacomodados” em outros lugares, deixando as identidades frágeis e temporárias, despidas de qualquer defesa, exceto da habilidade e determinação dos agentes que protegem a volatilidade das identidades, podemos concordar com Bauman (2001: 204) quando diz que o pluralismo da moderna sociedade civilizada aparece como uma circunstância afortunada, pois, “oferece benefícios muito maiores que os desconfortos e inconveniências que produz, amplia os horizontes da humanidade e multiplica as oportunidades de uma vida melhor que a que qualquer das alternativas pode oferecer”. Na verdade, essa unidade “pluralista” dentro da comunidade pode ter sido alcançada pelo confronto, debate, negociação e compromisso entre valores, preferências e caminhos escolhidos pelos seus diferentes membros. Em resumo, a comunidade tornou-se mais importante que a classe social do indivíduo, pois, este, pauta-se mais pela comunidade estética do que pela política.

De acordo com Bauman (2001), o arquétipo escolhido para representar a comunidade se insere num padrão étnico por duas razões: a primeira diz respeito à vantagem que a etnicidade tem de “naturalizar a história”. Essa mesma etnicidade apresenta o cultural como um “fato da natureza” e a liberdade como uma “necessidade compreendida e aceita”. Somos estimulados à ação quando fazemos parte de uma etnia. Devemos, ao contribuir para a preservação do modelo dessa etnia, tentar viver à sua altura, escolhendo a lealdade à nossa natureza. Esse modelo de etnia acontece entre diferentes referenciais de pertencimento, como por exemplo: o pertencimento e a falta de raízes, o ser e o nada.

A segunda razão nos leva à afirmação feita por Bauman que o Estado-Nação foi o único “caso de sucesso” da comunidade nos tempos modernos, ou seja, foi a entidade que exerceu com convicção a sua fé no estatuto de comunidade, pois, acreditou que a unidade étnica tinha condição de superar todas as outras lealdades. Sendo assim, “a idéia da etnicidade (e da homogeneidade étnica) como base legítima da unidade e da auto-afirmação ganhou com isso uma fundamentação histórica”. (BAUMAN, 2001: 198). Segundo o autor, a esperança está agora colocada no capitalismo contemporâneo para capitalizar toda essa tradição, já que a soberania do Estado oscila e esse Estado já não se mostra mais tão forte.

Bauman (2001) mostra algumas diferenças do Estado-nação para as comunidades entre as suas realizações. Destacam-se entre elas os Estados-nação que obtiveram o poderoso apoio da imposição legal da língua oficial, de currículos escolares e de um sistema legal unificado para a produção de uma “comunidade cultural”, facilidade que as comunidades projetadas não possuem nem têm esperança em adquirir, pelo menos a curto prazo, dependendo apenas da força da sua doutrinação sobre o grupos que as compõem para a realização dessa unidade “pluralista” dentro das comunidades que se pretendem étnicas.

É muito próximo o sentido de nacionalismo e de patriotismo. Na história da Europa as pátrias adquiriram a forma de nações e o nacionalismo, ligado à nação, nada mais seria do que o amor pela própria nação. O patriotismo, com um sentimento que liga o indivíduo à sociedade política, vincula à mesma, por um laço de sentimento, aqueles que conseguirem constituí-la.

Johnson (1997: 157) afirma que “o nacionalismo é um processo social através do qual nações-estado são formadas, conjugando identidades nacionais e controle político”. Isto fica claramente exemplificado nos tempos do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) em relação à política e ao nacionalismo cultural da época, quando da implantação de um plano de nacionalização destinado a atingir toda a sociedade brasileira.

Uma discussão pertinente sobre a moderna construção da nação diz respeito ao patriotismo e ao nacionalismo (BAUMAN: 2001). O autor diz que o patriotismo é reconhecido pela sua tolerância em relação à variedade cultural, além da sua benevolência com as minorias étnicas e religiosas. O patriotismo também se dispõe a dizer à sua própria nação coisas que ela não deseja ouvir porque a desagradam.

Embora o nacionalismo, à primeira vista, apareça quase que como oposição ao patriotismo, fica claro para Bauman (2001) que a diferença é principalmente retórica e que, apesar disso, a ultrapassa e entra no domínio da prática política.

No patriotismo há o domínio das estratégias “antropofágicas” – de devorar os considerados estrangeiros, de modo que sejam assimilados pelo corpo de quem devora, tornando-se idênticos às células do outro, perdendo sua distintividade enquanto que no nacionalismo, há o domínio das estratégias “antropoêmicas” – aqueles que não são “aptos a serem nós” são “vomitados” e “cuspidos” – onde acontece o isolamento por encarceramento dos muros visíveis dos guetos ou nos invisíveis muros das proibições culturais, seja cercando-os, deportando-os ou forçando-os a fugir, como na prática que recebe o nome de limpeza étnica (BAUMAN: 2001).

Um ponto importante que se coloca no direcionamento desse tema é a relação existente entre Estado e nação. Bauman (2001: 211) coloca que “nos tempos modernos a nação era a outra face do Estado e a arma principal em sua luta pela soberania sobre o território e sua população”. Bauman continua sua análise sugerindo que a associação íntima da nação com o Estado, provia a primeira de credibilidade, de durabilidade e de garantia de segurança. Sob as condições atuais, a nação tem pouco a ganhar ficando próxima ao Estado. O Estado, precisando da nação cada vez menos, já não espera muito do potencial mobilizador da nação, já que os exércitos patrióticos são substituídos pelas unidades *high-tech* elitistas.

É verdade que na chamada Era da Globalização foi prevista e anunciada a morte do nacionalismo ao dar-se a globalização da economia e a internacionalização das instituições políticas e o universalismo de uma cultura compartilhada que a mídia eletrônica difundia. Os acadêmicos também atacaram o conceito de nações, que foram por eles consideradas “comunidades imaginadas”. Contrariamente ao que os estudiosos imaginavam, a Era da Globalização foi a época do ressurgimento do nacionalismo que continua tendo um caráter político evidente e um papel muito expressivo no discurso moderno de legitimidade política.

Bauman (2005: 67,68) afirma que “em virtude da atual separação entre o Estado e a nação, com o Estado político abandonando as suas ambições assimilativas, declarando neutralidade em relação às opções culturais e se eximindo do caráter cada vez mais multicultural da sociedade que administra, não surpreende que visões ditas “culturais” da

identidade estejam voltando à moda entre os grupos que buscam abrigos estáveis e seguros em meio às marés de mudança incerta”.

Um ponto importante citado por Hall (1999), quando trata do tema da nação e das identidades nacionais, aparece no momento em que ele toma por base o conceito de que as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior das representações coletivas e dos processos de socialização. Para o autor, a nação é um sistema de representação cultural (as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas, também de símbolos e representações). Uma cultura nacional é um discurso. Para Hall, as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Porém, o autor faz uma ressalva dizendo que ao invés de pensarmos as culturas nacionais como unificadas, devemos pensar nelas como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade.

Em outras palavras, na concepção de Hall (1999), as nações modernas são todas híbridas culturais. Nesse caso, as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuíram para “costurar” as diferenças numa única identidade – é a unidade “pluralista” da qual trata Bauman (2001) sendo exercida nas comunidades por meio do debate, confronto, negociação e compromisso entre valores, preferências e caminhos escolhidos pelos seus diferentes membros.

Em sua obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, Hall (1999) ainda diz que o que desloca as identidades culturais nacionais é um complexo de processos e forças de mudança que pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. Esses processos atuam em escala global, atravessando fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. Devemos, de acordo com o autor, ter em mente duas tendências contraditórias presentes no interior da globalização: a tendência à autonomia nacional e a tendência à globalização – ambas enraizadas na modernidade. Como fazer para que essas duas tendências coexistam pacificamente, se é que isso é possível?

Nossa atenção é despertada para o fato de que todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos (HALL: 1999). O autor afirma que as identidades nacionais estão se desintegrando como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global. Outra afirmação feita por ele é a de que as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo “reforçadas” pela resistência à globalização. São afirmações aparentemente contraditórias que, à princípio, não acreditaríamos que pudessem existir como fatos, porém, se pensarmos no processo de globalização no qual o indivíduo inserido dificilmente escapa de uma homogeneização e, na busca do indivíduo, ao mesmo tempo, pela sua identidade nacional inserido no seu grupo étnico, entendemos que é possível acontecerem dois processos concomitantes que caminham em direções opostas.

São três as conseqüências da globalização, isto é, a homogeneização das identidades globais: a globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais; a globalização é um processo desigual e tem sua própria “geometria de poder”; a globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas, as identidades culturais estão em toda a parte, sendo relativizadas pelo impacto da compreensão espaço-tempo.

Appadurai (1999) tem como referencial o que ele denomina economia cultural global e os fenômenos de disjunção e diferenças decorrentes dessa economia. De acordo com o autor, o problema central das interações globais atuais é a tensão entre a homogeneização e a heterogeneização cultural, na qual a nova economia cultural global atua como uma ordem disjuntiva, superposta e complexa, que não pode mais ser interpretada em termos de modelos de centro e periferia existentes.

Ao analisar essas disjunções, Appadurai (1999) faz uso de uma estrutura terminológica partindo de cinco dimensões do fluxo da cultura global. São elas:

1. Etnopanorama: panorama das pessoas que constituem o mundo em transformação no qual vivemos. Essas pessoas são os turistas, os imigrantes, os refugiados e os exilados;
2. Tecnopanorama: configuração global, também fluida, da tecnologia;
3. Finançaspanorama: distribuição do capital global;

4. Midiapanorama: distribuição de capacidades eletrônicas (televisão, jornais, revistas, internet, filmes e outros) de produzir e disseminar informações e também imagens do mundo produzidas por essa mídia;
5. Ideopanorama: imagens conectadas, diretamente políticas, e que se relacionam às ideologias dos estados e às contra-ideologias de movimentos orientados para a tomada de poder do Estado.

O sufixo “panorama” refere-se aos vários “mundos idealizados” constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e dos grupos disseminados pelo mundo, possibilitando apontar para as formas fluidas e irregulares dessas paisagens.

Appadurai (1999: 322) diz que:

O paradoxo central da política étnica no mundo atual é que os primórdios (seja da linguagem, da cor da pele, da vizinhança ou do parentesco) tornaram-se globalizados. Isto é, os sentimentos cuja maior força é a sua capacidade de incendiar a intimidade num sentimento político e transformar a localidade num palco pela identidade, se espalham por vastos espaços irregulares, à medida que os grupos se movimentam, e apesar disso, permanecem vinculados entre si através de habilidades sofisticadas da mídia.

Appadurai (op. cit.) deixa claro que, embora haja comunidades e redes relativamente estáveis de afinidades, de amizades, de trabalho e de lazer, as pessoas que trabalham fora do país de origem ou outros grupos e pessoas que com seu trânsito parecem afetar a política das e entre as nações, constituem um aspecto essencial nessa trama de movimento humano. O autor acrescenta ainda que esses grupos em movimento nunca podem se dar ao luxo de ficar parados, pois o capital internacional faz com que suas necessidades mudem, a produção e a tecnologia fazem com que necessidades diferentes surjam e os estados alterem sua política para as populações de refugiados. Em outras palavras, suas identidades nacionais sofrem mudanças constantes.

Uma afirmação interessante de Hall (1999) é a de que as identidades nacionais estão em declínio, porém novas identidades-híbridas estão tomando seu lugar. Como consequência da globalização há um alargamento do campo das identidades e proliferação de novas posições-de-identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas, logo, há a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades. Como exemplo disso, Hall cita o rastafarianismo, nova identidade surgida nos anos 70. Hall discorre sobre a identidade *black* identificando comunidades agrupadas ao redor do significante *black* e diz que o que

elas têm em comum é o que elas representam através da apreensão da identidade *black*. Não é que elas sejam cultural, étnica, lingüística ou fisicamente a mesma coisa, mas, que elas são vistas e tratadas como a “mesma coisa” (isto é, não brancas, como o “outro”) pela cultura dominante.

A identidade *black* é um tema que nos toca bem de perto, já que esta identidade, seu processo de busca e reafirmação das raízes negras, serão analisados em conformidade com as mudanças ocorridas nos grupos lúdicos e festivos de carnaval e blocos afro.

3. As Identidades Étnicas, a mercantilização e o consumo

O termo etnicidade se tornou onipresente nas ciências sociais anglo-saxônicas a partir da década de 1970 (embora as primeiras utilizações comprovadas do termo remontem à década de 1940), diferentemente do que acontecia nas ciências sociais francesas à época, que não manifestavam muito interesse quanto às relações interétnicas e ao problema das minorias. Nas ciências sociais americanas, no decorrer da década de 1970, o período foi caracterizado como o da emergência da “indústria acadêmica da etnicidade”, havendo, nos artigos publicados, referência explícita a este termo em 40% e 55% destes artigos (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998). Podemos dizer que a emergência dessa nova categoria social no século XX – o grupo étnico - foi tão importante para a análise e o entendimento desta em relação à universalidade de aplicação desse conceito quanto o foi o surgimento da categoria de classe social no século XIX, unidade que englobava os indivíduos definidos por sua posição dentro da estrutura da produção.

Poutignat & Streiff-Fenart (1998)⁹, analisando debates entre vários autores do século XIX, observaram que desde o início deste século, quando do aparecimento da noção de etnia, esta já se encontrava mesclada a outras noções conexas como as de povo, de raça ou de nação, com as quais mantinha e mantém relações ambíguas, muitas das quais aparecem ainda hoje nos debates contemporâneos.

O termo etnicidade, embora muito estudado pelos teóricos e, por isso mesmo, possuidor de grande bibliografia concernente ao mesmo, apresenta, como obstáculo, o fato de ser utilizado mais como uma categoria descritiva que permite tratar um problema de outra natureza (integração nacional, assimilação dos imigrantes, racismo etc.), ao invés de

⁹ Consultar Poutignat & Streiff-Fenart (1978), capítulo 02 para maiores detalhes.

um conceito sociológico que permita definir um objeto científico. As abordagens são plurais, sendo identificados, portanto, diversos conteúdos divergentes todos colocados sob o termo etnicidade (POUTIGNAT, STREIFF-FENART, 1998).

Alguns pesquisadores colocam a etnicidade como um fenômeno universalmente presente na época moderna por se tratar, segundo eles, de um produto decorrente do desenvolvimento econômico, da expansão industrial capitalista e da formação e do desenvolvimento dos Estados-nações. Na verdade, a compreensão do fenômeno da etnicidade passa pela conceitualização dos grupos étnicos, marcada pela noção de fronteiras étnicas que são fronteiras simbólicas. É preciso que os atores sociais se dêem conta das fronteiras que marcam o sistema social do qual acham que fazem parte e para além dos quais eles identificam outros atores sociais pertencentes a outro sistema social. Em outras palavras, apenas a alteridade faz com que as identidades étnicas se mobilizem, e a etnicidade implica na existência de agrupamentos dicotômicos que se organizam. É o contato, confrontação ou contraste do “Nós” com “Eles” (WALLMAN, 1978, apud POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p.152-153).

Na década de 1960, o antropólogo Fredrik Barth, conceituado pesquisador que muito influenciou as Ciências Sociais no estudo do tema da etnicidade, trouxe uma concepção dinâmica em substituição à concepção estática de identidade étnica existente à época.¹⁰ Para Barth (1969) a identidade coletiva (e também a identidade individual de cada um) é construída e transformada na interação de grupos sociais através de processos de exclusão e inclusão que estabelecem limites entre tais grupos, definindo os que os integram ou não. De acordo com Barth, os próprios atores escolhem os traços que julgam mais significativos para torná-los as características diferenciais do grupo na delimitação das fronteiras étnicas. Assim sendo, as características diferenciais escolhidas pelo grupo podem mudar de significação ou perder a significação durante o tempo de existência do grupo, como também diversas características podem se suceder adquirindo a mesma significação.

Examinando a etnicidade pela perspectiva de Barth, esta não pode ser um conjunto intemporal, imutável de “traços culturais” (crenças, valores, símbolos, ritos, regras de conduta, língua, código de polidez, práticas de culinária ou de vestuário etc.), transmitidos sempre da mesma forma no decorrer da história do grupo; a etnicidade provoca ações e reações entre esse mesmo grupo e os outros grupos em uma organização social que não

¹⁰ Consultar Poutignat & Streiff-Fenart (1978) e Cardoso de Oliveira (1976) para maiores informações.

cessa de evoluir. Em outras palavras, para Barth, é impossível que um conjunto total de traços culturais seja encontrado, permitindo a distinção entre um grupo e outro. A variação cultural também não permite, por si própria, abranger o traçado dos limites étnicos. Logo, em primeiro lugar, não se pode definir uma unidade étnica por uma lista de traços.

Em segundo lugar, de acordo com a teoria de Barth (1969), não se deve acreditar que o isolamento geográfico e social esteja na base da diversidade étnica, pois, as fronteiras étnicas continuam a existir, apesar do fluxo de pessoas que as atravessam e, as relações, que são muito importantes, continuam a existir através dessas fronteiras. A interdependência e a interpenetração entre os grupos existem como condições de perpetuação e não como dispersões de identidades étnicas. Em terceiro lugar, na concepção de Barth, o etnólogo deveria aceitar como tarefa a análise de três elementos que apresentam uma relação sempre problemática: um rótulo étnico, um modo de vida e um grupo real de pessoas, pois esses elementos não são iguais entre si.

A principal contribuição da teoria construída por Barth (1969) é que ela enfoca os aspectos generativos e processuais dos grupos étnicos. Estes grupos, que não são considerados como grupos concretos, são, na verdade, considerados pelo antropólogo como tipos de organização baseados na consignação e na auto-atribuição dos indivíduos a categorias étnicas. Enquanto as abordagens etnológicas clássicas pressupõem a estabilidade das entidades socioculturais identificadas como “grupos étnicos” e problematizam a mudança sob a forma do empréstimo ou da aculturação, a abordagem realizada por Barth pressupõe o contato cultural e a mobilidade das pessoas e problematiza a emergência e a persistência dos grupos étnicos como unidades identificáveis pela manutenção de suas fronteiras. Já que a atribuição categorial e de interação são os dois componentes mais importantes transformando-se até no centro dessa análise, na medida em que a existência dos grupos étnicos depende da manutenção de suas fronteiras, a grande questão passa a ser descobrir de que modo as dicotomizações entre membros e *outsiders* são produzidas e mantidas e discernir como esse efeito se mostra nos comportamentos efetivos (BARTH: 1969)

Cardoso de Oliveira (1976) comenta, em seu livro “Identidade, Etnia e Estrutura Social”, que sentiu muita afinidade no seu projeto de estudo com a teoria de Barth, pois, em 1960, enquanto a identidade étnica ainda era estudada sob um ponto de vista psicológico (por ser considerada instância irreduzível às transformações culturais

determinadas pelo processo de aculturação), ou seja, a identidade étnica afirmava-se por sua persistência através do processo de mudança cultural, Barth e Cardoso de Oliveira já tinham como ponto de partida nas suas análises a discussão acerca do culturalismo, enfocando, principalmente, as teorias de aculturação no que concernia ao fato de serem escamoteadoras do próprio fenômeno das relações interétnicas. Na verdade, Cardoso de Oliveira foi além, admitindo o conflito existente a respeito desse fato.

Ao tentar entender o que significa “identidade étnica”, identidade forjada no contato interétnico, nas relações entre indivíduos e grupos de diferentes procedências nacionais, raciais e culturais, temos que tentar entender como eram elaborados os conceitos de etnia e de grupo étnico definidos por Barth e Cardoso de Oliveira e, também pelos autores existentes na Antropologia antes deles.

O conceito de grupo étnico, tal como era definido consensualmente antes de Barth pelos literatos da Antropologia, designava uma população que:

1. “se perpetuava principalmente por meios biológicos”;
2. “compartilhava valores culturais fundamentais, postos em prática em formas culturais num todo explícito”;
3. “compunha um campo de comunicação e interação”;
4. “possuía um grupo de membros que se identificava e era identificado por outros como constituinte de uma categoria distinguível de outras categorias da mesma ordem” (BARTH, 1969: 10-11).

O partilhar uma cultura comum era um fato considerado de primordial importância na literatura antropológica, porém, na visão de Barth, seria mais proveitoso considerar essa característica mais como uma implicação ou um resultado do que como uma característica primária e de definição da organização dos grupos étnicos, pois, “a interconexão entre grupo étnico e cultura” é assunto sujeito a muita discussão, e o melhor seria separar os dois temas quando para fins analíticos e conforme os problemas existentes para a investigação.

Barth cita que:

se o mesmo grupo de pessoas com os mesmos valores e idéias, se defrontasse com as diferentes oportunidades oferecidas em diferentes meios, seguiria também diferentes padrões de vida e institucionalizaria diferentes formas de comportamento. Da mesma forma devemos esperar que um grupo étnico espalhado num território de circunstâncias ecológicas variáveis apresente diversidades regionais de comportamento institucionalizado explícito, diversidades estas que não refletem diferenças na orientação cultural. Como deverão eles, então, ser classificados, se formas institucionais explícitas forem diagnosticadas? (BARTH, 1969: 12).

O próprio Barth responde que “a identidade étnica é irreduzível às formas culturais e sociais altamente variáveis” e que “concentrando-nos no que é socialmente efetivo, podemos ver os grupos étnicos como uma forma de organização social”. Barth ainda cita que “na medida em que os agentes se valem da identidade étnica para classificar a si próprios e os outros para propósitos de interação, eles formam grupos étnicos em seu sentido de organização” (BARTH, 1969:13-14). Estas afirmações de Barth, corroboradas por Cardoso de Oliveira, nos leva a afirmar que o ponto crítico de qualquer investigação realizada com vistas à análise de grupos de reafirmação e sua reafirmação identitária, torna-se a “fronteira étnica”, pois, é essa fronteira que define o grupo e não a essência cultural que o grupo encerra.

Entendendo, como Barth, que os grupos étnicos são vistos como uma forma de organização social, podemos concordar com o fato de que o item de nº 04 citado anteriormente na definição de grupo étnico¹¹, torna-se um traço fundamental na característica de auto-atribuição ou da atribuição por outros a uma categoria étnica.

Poutignat & Streiff-Fenart (1998: 193-194) afirmam que:

Uma atribuição categórica é uma atribuição étnica quando classifica uma pessoa em termos de sua identidade básica mais geral, presumivelmente determinada por sua origem e seu meio ambiente. Na medida em que os atores usam identidades étnicas para categorizar a si mesmos e outros, com objetivos de interação, eles formam grupos étnicos nesse sentido organizacional... desta perspectiva, o ponto central da pesquisa torna-se a fronteira étnica que define o grupo e não a matéria cultural que ela abrange. Os grupos étnicos não são simples ou necessariamente baseados na ocupação de territórios exclusivos; e os diferentes modos pelos quais eles se conservam, não só por meio de um recrutamento definitivo, mas por uma expressão e validação contínuas, precisam ser analisados. Além disso, a fronteira étnica canaliza a vida social – ela acarreta de um modo freqüente uma organização muito complexa das relações sociais e comportamentos.

Pensando os grupos étnicos como tipo de organização social (POUTIGNAT & STREIFF-FENART: 1998), podemos enfatizar como traços fundamentais duas questões importantes:

1. A natureza da continuidade dos traços étnicos depende da manutenção de uma fronteira - pode haver mudança nos traços culturais que demarcam a fronteira e, também, transformação das características culturais de seus membros, porém, a contínua

¹¹ “O conceito de grupo étnico designava uma população que possuía um grupo de membros que se identificava e era identificado por outros como constituinte de uma categoria distinguível de outras categorias da mesma ordem”.

dicotomização entre membros e não-membros permite que a natureza dessa continuidade seja especificada e a forma e o conteúdo da transformação cultural sejam investigados.

2. Apenas os fatores socialmente relevantes tornam-se próprios para diagnosticar a pertença, e não as diferenças “objetivas” manifestas que são geradas por outros fatores - pouco importa o quão dessemelhantes são os membros em seus comportamentos manifestos.

Os autores colocam que nas relações interétnicas deve ser buscado um traço organizacional que consista em um conjunto sistemático de regras dirigindo os contatos interétnicos, pois, relações interétnicas estáveis pressupõem uma estruturação da interação na qual exista um conjunto de prescrições dirigindo as situações de contato e que permitam a articulação em alguns setores e campos de atividades, e um conjunto de proscições sobre as situações sociais que impeçam a interação interétnica em outros setores, isolando, assim, partes das culturas, protegendo-as de modificação e/ou confronto.

Ao tratar do renascimento étnico no livro “Teorias da Etnicidade”, seus autores, Poutignat & Streiff-Fenart, afirmam que a maioria dos autores interpreta esse renascimento como um resultado das disfunções das sociedades modernas:

O grupo étnico, mais que qualquer outro tipo de agrupamento informal (comunidades locais, clubes etc.), representaria um antídoto para as tensões criadas pela ausência de correspondência entre pessoa e papel ou para a despersonalização e desumanização do vínculo social na sociedade de massa (R. COHEN, 1978 apud POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p.78).

Antes do ano 1970, duas definições citadas pelos dicionários ou pelos manuais de língua inglesa oscilavam entre a definição do grupo étnico como uma unidade definida pela homogeneidade nacional, racial ou cultural e entre a definição do grupo étnico em termos de minoria.

Em 1970 o termo etnicidade aparece como uma categoria geral da vida social e não mais como sendo a característica de um grupo minoritário definido por traços culturais específicos. O termo etnicidade passa a designar uma forma de organização social própria às sociedades modernas. Cai, então, em desuso, a conotação de arcaísmo que vinha sendo usada em relação às noções de etnia ou de tribo. “O termo “grupo étnico” deve ser aplicado indiferentemente a todas as formas contemporâneas de agrupamentos minoritários relacionados ao quadro nacional, qualquer que seja a parte do mundo onde elas emergem” (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998: 82).

A partir daí, pode-se distinguir de maneira mais rigorosa entre categoria e grupo (ou comunidade) étnicos: a primeira pode-se definir como um simples agregado de indivíduos colocados em condições comuns ou percebidos como similares pelos *outsiders* ; o segundo, aparece quando esses indivíduos compartilham um sentimento de pertença que é comum, uma crença em uma mesma origem e dispõem de organizações unificadoras (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998).

Nessa tese, os grupos lúdicos participantes das festas nas duas cidades onde as mudanças nos espaços sociais ocorreram, se inserem, a meu ver, na definição de grupo e/ou comunidade étnicos, pois, os indivíduos pertencentes a eles partilham de um sentimento de pertença que é comum (busca identitária na “reafricanização”), crêem que procedem de uma mesma origem (África Mãe) e dispõem de organizações que os unificam (Escolas de Samba e Blocos Afro). A pergunta que se coloca em relação a esses grupos é: como e sob que condições esses grupos existem como grupos étnicos conscientes de si próprios? ou seja, “por que e quando a construção social da realidade se elabora em termos étnicos?” (HERZOG, 1984, apud POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p. 84).

Algumas considerações podem ser feitas refletindo-se sobre o elo que liga o conceito de grupo étnico ao tema da busca da identidade respaldado na reafrianização. Estas são necessárias para uma reflexão mais aprofundada e mais específica do nosso tema.

Seguindo o raciocínio de Barth em sua primeira afirmação, a de que não se pode definir uma unidade étnica por uma lista de traços, já que as características diferenciais escolhidas pelo grupo podem mudar de significação ou perder a significação durante o tempo de existência do grupo, ou mesmo diversas características podem se suceder adquirindo a mesma significação, pode-se deduzir que essa lista de traços pode ter sido mudada, acrescida ou diminuída no processo de reafrianização. Entendendo que esse processo é um processo móvel, sujeito a muitas mudanças, há que se perguntar se não existiriam várias “reafricanizações”; em outras palavras, se elas não existiriam de maneira própria e específica, criadas para cada grupo envolvido na sua busca identitária já inserido no processo de reafrianização. Cabe ressaltar que o termo “reafricanização” possui em sua conceituação uma tentativa de resgate da qualidade e da condição de negro. É uma retomada dos valores, dos símbolos que representam a “África Mãe” em uma tentativa de colocar toda a sua riqueza cultural em prática por meio das ações afirmativas. Nossos grupos de estudo relativos a essa tese poderiam, então, estar inseridos em duas

“reafricanizações” diferentes, pois, embora a definição seja uma retomada da qualidade e da condição de negro, cada grupo fará essa retomada conforme sua situação lhe permitir sendo influenciado pelo contexto social do momento.

A segunda afirmação de Barth diz respeito à interdependência e à interpenetração entre os grupos. Estas existem como condição de perpetuação e não como condição de dispersão de identidade étnica, portanto, não há isolamento geográfico e social entre os grupos. As relações se dão sempre nas fronteiras étnicas dos contatos entre os grupos, logo, essas fronteiras, que mantêm a emergência e a persistência dos grupos étnicos é que são importantes para a perpetuação dos grupos étnicos, pois eles dependem da manutenção dessas fronteiras.

Há que se pensar que se essa reafricanização, construída pelos grupos de hoje, perdeu muito das características das tradições culturais da África Mãe no Brasil, mesmo assim, esse dado, de acordo com Barth e Cardoso de Oliveira, não teria tanta importância, já que esses autores não compartilham do conceito de aculturação, isto é, um processo que pressupõe uma assimilação por parte do grupo dominado pelo grupo dominante durante o contato cultural entre os grupos, não impedindo, assim, o renascimento da reafricanização procurada pelos grupos lúdicos e festivos encontrados nas duas diferentes cidades – Rio de Janeiro e Salvador.

A terceira afirmação se atém ao papel que o etnólogo deve ter em relação à análise de três elementos que não são iguais entre si: um rótulo étnico, um modo de vida e um grupo real de pessoas. A relação entre esses três elementos é problemática porque esse grupo real de pessoas pode não se identificar com o rótulo étnico e com o modo de vida indicado por ele, podendo também acontecer a relação inversa, ou seja, o grupo real de pessoas ter um modo de vida que não se adeque ao rótulo do grupo étnico.

Importante é o pesquisador procurar descobrir como as dicotomizações entre membros dos grupos e *outsiders* são produzidas e mantidas, além de examinar como esse efeito se mostra nos comportamentos efetivos (POUGTINAT & STREIFF-FENART, 1998). Deve-se, também, procurar o traço organizacional que regula os contatos interétnicos, ou seja, o conjunto sistemático de regras que dirige os contatos interétnicos, pois, sendo o conceito de grupo étnico visto por muitos como um conceito muitas vezes muito genérico e muito aberto, os pesquisadores enfrentam ganhos nesse processo, porém, muitas vezes também perdas em suas pesquisas, dada a dificuldade que os pesquisadores

encontram em classificar e analisar seus dados para a sistematização do conjunto de regras existentes nos contatos interétnicos.

Cardoso de Oliveira trata o conceito de identidade como um fenômeno caracterizado por uma autonomia relativa à cultura. Essa autonomia não significa atribuir à cultura um lugar sem qualquer influência na expressão da identidade étnica. Em se tratando da realidade sociocultural, a dimensão da cultura, principalmente em seu caráter simbólico, não pode deixar de ser reconhecida tanto quanto a identidade dos indivíduos ou grupos que estejam emaranhados nessa realidade. O autor afirma até mesmo que “uma etnia pode manter sua identidade étnica mesmo quando o processo de aculturação em que está inserida tenha alcançado graus altíssimos de mudança cultural” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006: 36).

Cardoso de Oliveira vê a cultura:

Como um foco passível de descrição, quer vista como representação, quer como portadora de significados vários ou, ainda, como uma dentre as mais diversas modalidades de simbolização. A imbricação da identidade na cultura não tira o poder analítico de seus respectivos conceitos de maneira a se poder recorrer a cada um deles nas situações em que a mudança de cultura nas etnias observadas não resulta na mudança das identidades dos portadores dessas mesmas culturas; são identidades que, a rigor, só podem ser vistas como modalidades de organização” (op. cit., 2006: 37). O autor enfatiza, ainda, que “a identidade étnica agrupa, agrega, unifica, malgrado a diferença dos ecossistemas e, com eles, a presença de alguma variação cultural interna à etnia. Esse ajuntamento revela uma dinâmica nas relações sociais que aponta para o fortalecimento de elos étnicos, identitários, de forma a assegurar mecanismos autodefensivos em situações de conflito interétnico latente ou manifesto”(op. cit., 2006: 38).

Uma cultura foi criada pelos negros no Novo Mundo. Pode-se, talvez, até dizer que uma “África” própria foi criada por eles. Os fatores que fizeram com que os negros se redefiniram, e conseqüentemente redefiniram suas culturas e as manifestações destas no Novo Mundo foram: a deportação atlântica, a sociedade de *plantation*, a abolição da escravidão, a liberdade e o ajustamento à modernidade. Esse fenômeno de redefinição de “novas culturas” era um fenômeno transnacional, não sendo relacionado à nação, já que os negros provinham de origens diversas não possuindo muito tempo e estando sob pressão intensa para essa redefinição, que deveria se apresentar inteligível e com significado para os próprios negros.

Sansone (2000) diz que para mercantilizar essa nova cultura “negra” certas características e certos objetos são escolhidos para a representação desta, tornando-a sólida e material, para objetificá-la. Acrescenta, ainda, que geralmente esses objetos estão ligados ao corpo, aos costumes e ao comportamento, sendo elementos formadores de estigma ou

funcionando como sinais de mobilidade e sucesso. A característica desses objetos é que eles possuem um significado muito especial para os negros, diferente do significado que possuem para os considerados não negros – é o processo de inversão de valores.

A exclusão da maioria dos negros do consumo, principalmente dos escravos, foi uma marca da desumanização perpetrada pelos poderes dominantes. O consumo, portanto, passa a ser, para os negros, tanto um marcador étnico, quanto uma forma de oposição à opressão, tendo como finalidade permitir que os negros sejam vistos e ouvidos.

O consumo, sendo uma poderosa forma de expressão da cidadania, vem adquirindo importância na determinação do *status* entre os negros no Novo Mundo. Pelo fato de haver proibições em relação ao consumo pelos negros – e essas proibições destinavam-se a desumanizar e a marcar exclusão (SANSONE: 2000), o consumo passou a ser um marcador étnico para os negros, como também uma maneira de ter voz e fazer-se presente enquanto negro.

A posição dos negros no trabalho enseja com frequência a ocorrência do que é chamado de “hedonismo negro”, ou seja, uma relação conflitante com o trabalho assalariado. Esse hedonismo se manifesta principalmente entre os jovens negros e, mais ainda entre aqueles de classe social mais baixa. Embora a relação deles com a produção e o consumo seja similar ao que ocorre com outros grupos de jovens (inclusive os de classe social mais baixa), os jovens negros adicionam uma perspectiva étnica a essa relação.

Sansone (2000: 88) ressalta que “consumir de acordo com uma certa tendência pode se tornar parte daquilo que constitui a identidade negra”, por causa da influência mútua e interdependência do consumo ostentoso com as expressões culturais negras. Logo, apesar dos vários discursos realizados pelos negros ou não negros enfatizarem a pureza cultural, a “ancestralidade” e a oposição ao comércio como uma característica afeita à negritude, a experiência vivida por estes em relação à modernidade e à mercantilização é repleta de complexidade, muitas vezes sugestionada pelo mercado que oferece o produto que sabe que será aceito por já ter produzido testes e pesquisas sobre o mesmo. O fato do jovem negro procurar ter uma visão diferente para o consumo não o qualifica como um indivíduo menos sujeito às influências do mercado.

A ênfase no consumo somada à complexidade na relação dos negros com a modernidade e com a mercantilização aceleram e intensificam um processo que comercializa algumas características dessa cultura, características essas que são largamente

disseminadas pelo mundo através da globalização. Esse processo permite que aconteça uma internacionalização do banco de símbolos tomados da tradição africana, símbolos estes que servem como inspiração para as culturas negras.

Nessa tese, interessa-nos o mercado musical associado a duas cidades: Rio de Janeiro e Salvador. Aí estaria nosso mercado de consumo cultural. Sansone (2000: 89) coloca que “relatos científicos e discursos populares tenderam a associar a primeira cidade à mestiçagem e à manipulação cultural e a segunda à identidade negra e à pureza cultural”. O Rio de Janeiro possui dois elementos que se relacionam à mercantilização da cultura negra: o samba e o carnaval. Nas décadas de 1920 a 1960, esses elementos tiveram ascensão vertiginosa como símbolos de representação de brasilidade. As escolas de samba tiveram um papel decisivo oportunizando a criação da cultura popular moderna.

Dois grupos se uniram em um amalgamento musical: os intelectuais nacionalistas que se propuseram a conhecer mais à fundo a cultura negro-mestiça e os “intelectuais populares” negros, normalmente poetas e criadores de letras de samba. Sansone (2000: 90) afirma que “por meio de uma interação complexa desses dois grupos, a cultura no Rio tornou-se equivalente a tocar samba, em particular percussão, escrever letras de samba e ser um virtuoso na dança durante o desfile de carnaval.

Alguns elementos selecionados a partir das expressões culturais dos negros do Rio de Janeiro tornaram-se símbolos de representação da brasilidade. Sansone (2000: 90) diz que:

A manipulação cultural, em uma variedade de formas, é considerada parte da espinha dorsal da criatividade cultural negra – o desfile de carnaval, embora altamente comercializado e hierárquico, ainda celebra como algo engenhoso e bonito o sincretismo, o ato de ‘tomar emprestado’ e mesmo a elaboração de colchas de retalho culturais, que de fato podem dar a uma ou outra escola de samba o primeiro prêmio na competição.

Sansone (2000: 90)) enfatiza que a Bahia é o oposto do Rio de Janeiro quando afirma:

Nas representações da cultura afro-baiana feitas tanto externamente como por um grupo seletivo de integrantes seus que operam como representantes e porta-vozes da comunidade negra, o que é considerado engenhoso e bonito é a capacidade de se relacionar à África ostensivamente e, mais geralmente, de ser leal às tradições. O sincretismo pode ser um instrumento dessa dinâmica, desde que seja usado para recriar o passado e as ligações com a África.

Sansone (op. cit.) diz que os representantes dos negros cariocas olham para a Bahia como se esta fosse um modelo de pureza africana, enquanto que os negros baianos olham

para a África como se esta fosse a principal fonte de inspiração e legitimação de seu papel de “Roma Negra das Américas”.

No Rio de Janeiro dos anos 1920 aos anos 1950 a cultura negra foi grandemente mercantilizada em torno do carnaval, porém na Bahia, aproximadamente no mesmo período, uma cultura religiosa, embora também mercantilizada, constituiu-se em torno do universo simbólico do sistema religiosos afro-brasileiro e de seus objetos “africanos”.

No seu artigo, Sansone (2000: 91) afirma que:

O candomblé e as interpretações da cultura negra e da vida social em geral, como algo que girava em torno desse sistema religioso, foram os responsáveis, em grande parte, pela posição superior que a Bahia ganhou na escala herskovits de africanismo na América.

É interessante perceber que os intelectuais exerceram muita influência no olhar lançado à África pelos baianos, pois esses intelectuais estavam fascinados pela África e seus elementos, não medindo esforços para buscar todas as informações possíveis em relação às raízes africanas que julgavam pertencer também ao africano aqui escravizado..

Na Bahia existem duas categorias-chave usadas pelos cientistas sociais e pelos porta-vozes da população negra. Esses dois termos, comunidade negra e cultura afro-baiana, não servem para definir os vários subgrupos da população negra. A categoria que nos interessa nesse trabalho é a da cultura afro-baiana. Sua definição de cultura é restrita e se aplica a algo centrado em torno da prática e dos símbolos do sistema religiosos afro-brasileiro, que é articulado na culinária (o uso do azeite de dendê e uma ação mágica de cada ingrediente e cada prato relaciona-se a um santo do panteão) e na música de percussão (cada batida de tambor é destinada a chamar um santo ou é relacionada a uma parte da liturgia do candomblé). Esses fatos comprovam que realmente a religião do candomblé na Bahia foi predominante na preservação das tradições.

Nos últimos vinte anos, os objetos e os traços que caracterizavam a cultura negra e o papel da África mudaram muito. Os jovens são a grande maioria no grupo de negros que se destaca por pensar e sentir internacionalmente acompanhando o mundo, seus acontecimentos e suas mudanças. Embora a crescente especialização esteja tomando conta do mercado de trabalho nesse novo grupo que está surgindo e um grupo de renda média esteja se tornando visível, esse grupo ainda se sente desconfortável com as construções tradicionais da identidade negra como um fenômeno de classe baixa e com a caracterização dos negros como pessoas incapazes de consumir símbolos de *status*.

Novos símbolos estão surgindo ou já surgiram como o cabelo afro, a linguagem do corpo, a moda e a capoeira. Esses objetos negros surgiram como típicos de uma negritude moderna, sendo associada a uma inversão de sua aura, originalmente de classe baixa, por um processo de desclassificação e uma ênfase renovada no corpo negro. Em outras palavras isso é o que chamamos de “nova cultura negra baiana”.¹² Esta cultura, centra-se mais na cor e no uso estratégico do corpo negro que no universo simbólico do sistema religioso afro-baiano. Sua conexão é muito mais próxima com a cultura jovem e a indústria do lazer e da música. Essa indústria musical cresceu bastante nos últimos trinta anos, voltando-se para uma dimensão internacional, dando uma ênfase renovada ao consumo. Sansone (2000: 99) referindo-se a essa nova etnicidade salienta que a mesma:

Baseada na estetização da cultura negra e em um uso ostentoso do corpo negro, presta-se a uma atitude totalmente diferente em relação ao consumo e, em contrapartida, cria novas condições para a mercantilização, quando menos porque hoje uma variedade de culturas negras mercantilizadas, de objetos negros, está presente nos fluxos globais.

¹² Sansone (2000:99).

Capítulo 02:

O negro - a re-africanização e a cultura

No segundo capítulo, será abordada a figura do negro e o seu lugar como ator social no cenário mundial acadêmico como também o será no cenário brasileiro do início do pensamento social brasileiro, expondo um pouco da história da gênese do conceito de cultura no Brasil como um reflexo do que acontecia nessa época no campo intelectual brasileiro.

Em primeiro lugar, o estudo e a preocupação dos pesquisadores brasileiros do final do século XIX ao início do século XX com os negros oriundos da diáspora serão analisados levando-se em conta os métodos existentes e vigentes nesse período. Além de uma abordagem da situação do negro frente à visão acadêmica da época, será realizada também uma abordagem de aspectos específicos relativos aos negros e sua história social do final do século XIX ao século XX, tendo em vista a enorme mudança social, política e econômica, além da grande modificação ocorrida no pensamento científico dessa época relativo ao determinismo biológico ocorrido dentro da academia e do Parlamento.

Tentar-se-á, também, identificar alguns aspectos da gênese do aparecimento do conceito de cultura no Brasil e como os negros eram vistos antes da mudança ocorrida no pensamento científico vigente à época em que surgiram as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais, dando-se ênfase às figuras de alguns pesquisadores que mais influenciaram o meio acadêmico brasileiro.

A questão racial torna-se importante como parte de análise nesse trabalho na medida em que o negro e sua cultura, principalmente sua religião, eram estudados pela academia no século XIX com o objetivo de provar que os negros eram inferiores e, por isso, adotavam um sistema religioso animista. Faz-se necessário, portanto, uma análise do caminho percorrido pelos estudiosos da academia concomitantemente com a mudança de pensamento destes em relação ao negro e ao pensamento de cultura.

Não será feita, portanto, uma retrospectiva histórica do conceito de cultura e do início do campo da Antropologia, porém, o enfoque será a partir da ruptura do campo antropológico realizado por Franz Boas (geógrafo e antropólogo alemão radicado nos Estados Unidos) com seus textos críticos em relação ao método antropológico de estudos

da época e em Nina Rodrigues (médico e antropólogo maranhense) com sua escola de estudos sobre os negros fundada na Bahia.

Dois expoentes do pensamento social brasileiro que muito influenciaram as ciências sociais, Gilberto Freyre e Arthur Ramos, terão suas teorias e estudos sobre os negros expostos nesse capítulo, já que os dois cientistas foram os responsáveis pela continuação das pesquisas iniciadas por Franz Boas e Nina Rodrigues, ocasionando com essa atitude uma mudança de mentalidade em relação à maneira como o negro era visto em seus aspectos sociais e culturais.

A importância dada aos estudos sobre os negros procede no caso dessa tese, pois, desde os tempos coloniais, a presença do negro nas atividades musicais brasileiras é de grande expressividade. O reflexo dessa presença se mostra nas pesquisas sobre a formação da música nacional brasileira com destaque para a participação de vários elementos culturais oriundos das músicas dos negros chegados ao Brasil por meio dos navios negreiros. A música foi, para os negros, não somente uma maneira de preservar as suas raízes culturais, mas também um caminho encontrado para uma melhora de suas vidas como escravos, já que seu exercício musical os mantinha distante do trabalho pesado, tornando-se para eles, quando da sua libertação, uma possibilidade de ocupação no mercado de trabalho.

A história do Brasil registra que os músicos que faziam sucesso no final do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, eram quase todos negros e mulatos (KIEFER: 1997; GUIMARÃES: 1998). Muitas das bandas e corais formadas por negros que tiveram a incumbência de tocar os hinos religiosos e as músicas no estilo europeu nas casas grandes, deram origem aos grupos de músicos conhecidos como chorões. Esses músicos marcavam seu estilo em uma base constituída de um solo acompanhado de contracanto e modulações. De certa forma eram os herdeiros da “música da senzala”, música executada nos fins do século XVII e início do século XVIII.

Esses aspectos específicos percebidos nos negros em relação à música e sua história social nos levam ao argumento central de que a mudança do conceito de cultura proporcionada não só, mas em grande parte pelo movimento do modernismo e pelo aparecimento do sentimento de nacionalismo, sentimento este instituído e estabelecido pelo governo brasileiro do período de Getúlio Vargas (1930-1945), prepararam caminho na sociedade brasileira para uma mudança de mentalidade em relação à cultura popular e à

atuação do negro na área musical, já que no movimento modernista houve uma aproximação entre compositores eruditos e populares. Muito embora os últimos, na maioria das vezes, não tivessem recebido um ensino musical formal e fossem negros ou mulatos, a “troca” musical era realizada com muita proximidade havendo, muitas vezes, uma frequência grande da parte dos músicos eruditos na casa dos músicos populares. Esse contato proporcionou uma maior participação destes na vida social e cultural brasileira, oferecendo o ensejo para que elementos musicais oriundos de raízes negras, décadas mais tarde, ressurgissem e se estabelecessem na música popular brasileira. Da mesma forma, o movimento nacionalista, embora tenha tido o intuito de “desafricanizar” (GUIMARÃES: 1998) o samba, acabou por disseminar o “som dos negros”, fazendo com que suas raízes se perpetuassem ao longo do tempo.

Sendo a questão cultural o foco principal desse capítulo, será feita, em segundo lugar, uma abordagem do aspecto cultural relativa ao resgate dos elementos musicais e suas diferentes combinações, começando pelo movimento modernista, com sua Semana de Arte Moderna em 1922, o qual será também será analisado, enfatizando-se, nessa análise, alguns dos seus aspectos musicais. Em outras palavras, tentar-se-á colocar uma visão geral da cultura brasileira e do processo de busca de uma identidade nacional pelos intelectuais brasileiros e da influência que possam ter exercido em todo esse processo. A abertura ocorrida no processo de desenvolvimento da cultura musical popular, isto é, a influência e a junção dos elementos rítmicos pertencentes às raízes negras na música popular brasileira, oportunizaram a que nos anos 70, com o surgimento do movimento de reafricanização, a música se tornasse um veículo poderoso de disseminação das idéias de afirmação da negritude, fazendo desse movimento parte importante dos processos ocorridos nos movimentos sociais, econômicos, políticos e culturais da sociedade brasileira.

1. Aspectos do estudo sobre o negro no contexto mundial e nacional e o aparecimento da gênese do conceito de cultura no Brasil

Bastide (1974), pesquisador francês que viveu no Brasil por mais de quinze anos, quando afirma que o interesse pelo estudo das civilizações africanas é recente, deixa claro que, ao olhar o negro, os estudiosos apenas viam a figura do escravo e não a figura do portador de uma cultura.

Iniciando seus estudos no Brasil, cujo foco foi orientado para as religiões afro-brasileiras, alargou mais tarde seu campo de atividade em direção aos países latino-americanos e em direção aos Estados Unidos, do ponto de vista de seu objeto de trabalho. Interessava-o os problemas trazidos pela interpenetração de culturas e pretendia estudá-los com maior profundidade.

Bastide levantou problemas que dizem respeito a uma Sociologia do conhecimento, deixando claro que os portadores desse conhecimento devem ter sua mentalidade formada no encontro de duas civilizações diferentes. Formou-se, pois, no entender de Bastide, ao lado da cultura propriamente africana, uma cultura negra original e única nas Américas.

Um problema visto e discutido na obra de Bastide “As Américas Negras” é a estreita ligação da ciência com a ideologia. O autor cita em seu texto que “desde suas origens, a ciência é enredada nas malhas de uma ideologia – seja uma ideologia de denegrimiento ou de valorização – e é posta a serviço dessa ideologia” (BASTIDE, 1974: 6). Na visão de Bastide, Melville J. Herskovits teve o mérito de romper essa ligação entre ciência e ideologia ao aplicar o espírito e os métodos da antropologia cultural ao estudo das sobrevivências africanas na América Negra, além de aperfeiçoar suas técnicas de abordagem ao longo dos seus estudos.

Herskovits, discípulo de Franz Boas, assim como Gilberto Freire, exerceu um papel importante no início do Séc. XX ao lado do grupo de seguidores de Boas, autor que abordaremos mais à frente para situar a ruptura nos parâmetros teóricos antropológicos da época, e para mostrar como essa ruptura influenciou toda uma geração na sua maneira de analisar a figura do negro e suas manifestações culturais, incluindo aí o Brasil.

Pesquisando sobre o estudo da figura do negro, fica claro que esse estudo foi sempre repleto de percalços em todas as épocas e locais pesquisados. Podemos citar como exemplo as dificuldades existentes em três fatores:

a) A intensidade e a continuidade do tráfico negreiro, fazendo com que os pesquisadores não saibam até hoje determinar o número preciso de negros traficados para as Américas e a Europa;

b) A perda dos dados de origem étnica, havendo até a troca de nome de pessoas e famílias imposta pelos brancos nas plantações e nos portos onde ancoravam os navios negreiros;

c) A ruptura entre etnia e cultura, política voluntária praticada pelos representantes do poder para evitar a formação de uma consciência de classe explorada entre os escravos, fazendo com que cada rebelião ou conspiração fosse previamente denunciada aos senhores pelos escravos das outras etnias;

Essas dificuldades fizeram com que os países do México, da Colômbia, da Argentina, dos Estados Unidos, da Jamaica, do Guadalupe, das colônias inglesas, francesas e espanholas, de Cuba; enfim, todos os países que faziam parte das viagens triangulares usadas pelos navios negreiros nessa época – África - América – Europa – África, ficassem com seus dados de base operacionalizados de maneira incompleta e insuficiente para um posterior estudo das origens étnicas dos africanos traficados pelos navios negreiros. Daí Bastide (1974) achar que o melhor método de análise das culturas afro-americanas consistia não em partir da África para verificar o que restava na América, mas em estudar as culturas afro-americanas existentes, para remontar progressivamente destas à África.

Na verdade, a partir da supressão do tráfico, supressão que depois atingiu a escravidão, essas nações, na qualidade de organizações étnicas, desapareceram. Além disso, as misturas étnicas tornaram-se regra, fazendo com que aparecesse um tipo “negro” que trazia em si diversas origens. As etnias se dissolveram por meio destes intercasamentos, porém, as “nações” (grupos constituídos de escravos urbanos e negros livres com seus Reis e seus Governadores) no Brasil se encontravam nos diversos níveis institucionais: no exército, onde os soldados negros formavam quatro batalhões separados; nas confrarias religiosas católicas - na Bahia, por exemplo, a confraria de Nossa Senhora do Rosário; enfim, nas associações de festas, de seguros mútuos, com suas casas nos subúrbios, lugar onde os negros celebravam as cerimônias religiosas africanas e também onde preparavam as revoltas. Se as etnias se dissolveram por meio destes intercasamentos, as “nações”, por outro lado, continuaram a manter as tradições culturais sob a forma de santeria, de candomblés, de Vodun (BASTIDE, 1974).

As civilizações se desligaram das etnias para viverem uma vida própria, atraindo para o seu meio não somente mulatos e mestiços de índios, como também europeus. Assim, Bastide quando dos seus estudos sobre “As Américas Negras” coloca que:

Compreendemos, (...) que se possa falar de uma dupla diáspora, a dos traços culturais africanos, que transcendem as etnias, e a dos homens de cor, que podem ter perdido suas origens africanas, à força de misturas e ter sido assimilados às civilizações limítrofes, anglo-saxônicas, espanhola, francesa ou portuguesa (BASTIDE, 1974: 15).

Essa colocação de Bastide é importante para esse trabalho na medida em que será discutido o processo de reafrikanização, processo esse que, para alguns grupos, implica numa volta à “África Mãe”.

Bastide também se mostra surpreso com o estudo da dupla diáspora, observando que:

Quando estudamos (...), ficamos surpreendidos ante o fato de, em uma mesma região, existir uma cultura africana dominante e de *a dominação de tal ou qual cultura não estar em conexão com a preponderância de tal ou qual etnia no tráfico desta região*. Tudo se passa como se, uma vez suprimida a escravidão, e os intercassamentos tornados regras, a luta se tivesse aberto entre as nações, tornadas puras culturas sem base étnica, e que dessa luta tivesse resultado o triunfo de uma cultura sobre as outras. Assim, se, na Bahia, encontramos ainda *candomblés* Nagô (Yoruba), Gegê (daomeanos), Angola e Congo, não resta dúvida de que foi o *candomblé* nagô que inspirou a todos os outros sua teologia (através de um sistema de correspondência entre os deuses das diversas etnias), suas seqüências cerimoniais, suas festas fundamentais (BASTIDE, 1974:15).¹³

Foram dois os tipos de sociedades encontradas por Bastide em suas pesquisas: as sociedades africanas e/ou as sociedades negras. Das sociedades africanas fariam parte os *boçais* - negros advindos das antigas linhagens; e nas sociedades negras uma segunda geração seria encontrada, a geração dos negros *crioulos*.

A escravidão, com seu novo regime de relações sociais e familiares, dispersando os membros de uma mesma família, tornou difícil a continuidade da vida das antigas linhagens, porém, a segunda geração, a geração dos negros *crioulos*, se apercebeu que a escravidão deixou em aberto alguns canais de mobilidade vertical no interior da própria estrutura escravagista (passagem do trabalho dos campos aos trabalhos domésticos para as mulheres, ao trabalho artesanal e a postos de direção para os homens), como também no interior da estrutura da sociedade global (alforria e ingresso no grupo dos negros livres), canais dos quais a segunda geração procurou fazer uso para uma mobilidade social mais ampla.

Uma dicotomia é citada por Bastide (1974: 28) relativa ao negro – é o “princípio do rompimento”. De acordo com esse princípio, o mesmo indivíduo não representaria o mesmo papel nos diversos grupos dos quais faz parte. A figura do negro brasileiro é, então, inserida por Bastide nesse princípio, dando a entender que esse indivíduo pode participar da vida econômica e política brasileira, fazendo parte da “cultura negra” em sua vida cotidiana, e, sendo, ao mesmo tempo, um fiel das confrarias religiosas africanas, não

¹³ *Grifamos.*

sentindo qualquer contradição entre esses dois mundos nos quais ele vive. Poderíamos nos questionar se Bastide já perceberia na sociedade brasileira a figura do negro exercendo identidades múltiplas no contexto de meados do século XX.¹⁴

É necessário que haja um relato da situação vigente à época da gênese do pensamento social brasileiro em relação à figura do negro e de como essa figura era vista pelos cientistas para uma melhor organização da discussão aqui apresentada.

Em seu livro “Cultura – Um Conceito Antropológico” Laraia (1986) afirma que o dilema da conciliação da unidade biológica com a grande diversidade cultural da espécie humana não conseguiu ser resolvido pelo determinismo geográfico nem pelo determinismo biológico. A teoria que atribuía capacidades específicas inatas às “raças” já era vigente no final do séc. XIX, assim como a teoria que afirmava que o meio geográfico originava a ocorrência de uma grande diversidade de fatores culturais. Na verdade, a palavra raça entrou para a língua inglesa no começo do século XVI, definindo um grupo ou categoria de pessoas conectadas por uma origem comum. Até o início do século XIX foi usada para se referir a características comuns apresentadas em virtude de uma mesma ascendência. A partir do início do século XIX, a palavra passou a ser usada em vários outros sentidos.

Cashmore (2000: 448) coloca que a questão principal ‘não é o que vem a ser “raça”, mas o modo como o termo é empregado. As pessoas elaboram crenças a respeito de raça, assim como a respeito de nacionalidade, etnia e classe, numa tentativa de cultivar identidades grupais. O autor diz que se pensarmos em raça como um significante mutável significando diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes lugares na história, veremos que o termo desafia as explicações definitivas fora de contextos específicos. O significado de raça é a maneira pela qual o significante “raça” é decodificado e lido pelo sujeito, e isso só acontece por causa do uso das regras do discurso. Cashmore ainda acrescenta que:

A expressão “raça” perdeu seu *status* de algo com características e traços estáveis e, em seu lugar, foi concebida como difusa. A questão predominante passou a ser o discurso. Descentralizar o conceito desse modo necessariamente modifica a maneira de analisá-lo (CASHMORE, 2000: 451).

No contexto do cenário antropológico vigente à época, final do século XIX, Boas (2005) revolucionou todo o pensamento social brasileiro quando lançou seus textos que

¹⁴ Bastide (1955). **Le prince de coupure et le comportement afro-brésilien**. Trabalho apresentado nos Anais do XXXIº Congresso Int. de Americanistas em São Paulo.

criticavam o método antropológico de estudo da época. Tratava-se de crítica contundente ao método do evolucionismo cultural, também chamado por Boas de “método comparativo” ou “novo método”. Esse método procurava fazer analogia com a teoria da evolução biológica de Darwin, tentando descobrir leis uniformes da evolução partindo do pressuposto fundamental de uma igualdade geral da natureza humana. Nessa concepção, todos os povos deveriam progredir segundo os mesmos estágios sucessivos, únicos e obrigatórios. Esse substrato comum de toda a humanidade explicaria a ocorrência de elementos semelhantes em diferentes épocas e lugares do mundo.

Em contraposição ao método dedutivo dos evolucionistas, Boas defendia o método da indução empírica. O novo “método histórico” por ele defendido em oposição ao “método comparativo”, exigia que se limitasse a comparação à um território restrito e bem definido. Logo, o estabelecimento de grandes generalizações teóricas e a busca de leis gerais aconteceria no estudo de culturas tomadas individualmente e de regiões culturais delimitadas. A crítica de Boas não era tanto contra a teoria da evolução, mas era em relação ao seu método. Para ele, antes de supor que os fenômenos semelhantes pudessem ser atribuídos às mesmas causas – o que não havia ainda sido provado – era preciso indagar, a cada caso, se eles teriam se desenvolvido de maneira independente ou se teriam sido transmitidos de um povo a outro.

Boas (2005) criticava também o determinismo geográfico, afirmando que o meio ambiente exercia um efeito limitado sobre a cultura humana, pois povos com grande diversidade cultural são encontrados vivendo sob as mesmas condições geográficas.

Além das críticas ao determinismo histórico e ao determinismo geográfico, Boas (2005) colocava restrições também ao “método difusionista”, isto é, o método em que seus autores explicavam a diversidade cultural humana pela idéia de difusão. Os autores do método difusionista criticavam os evolucionistas, supondo que a difusão de elementos culturais deveria ter ocorrido em lugares diferentes por motivos diversos tais como: guerra, comércio, viagens, etc., ao contrário do que pensavam os evolucionistas, que a ocorrência de elementos culturais semelhantes em duas regiões geograficamente afastadas seria a prova da existência de um único caminho evolutivo.

Muitos livros foram publicados por Franz Boas, influenciando toda uma geração de expoentes da antropologia norte-americana nas décadas seguintes, como Alfred Kroeber, Edward Sapir, Robert Lowie, Ruth Benedict, Margaret Mead, Melville Herskovitz além de

Gilberto Freyre, que foi seu aluno de mestrado em Ciências Sociais. Suas obras influenciaram também vários autores brasileiros, mudando a direção do pensamento social no Brasil. Pode-se dizer que sua principal contribuição para a antropologia cultural não foi como a do formalizador de teorias, e sim como a de crítico de teorias então consagradas, como o evolucionismo e o racismo (BOAS: 2005).

A concepção boasiana de cultura tinha como fundamento um relativismo de fundo metodológico, baseado no reconhecimento de que cada ser humano vê o mundo sob a perspectiva da cultura em que cresceu. Esse relativismo cultural não era, para Boas, apenas um instrumento metodológico. A percepção do valor relativo de todas as culturas servia também para ajudar a lidar com as difíceis questões colocadas para a humanidade pela diversidade cultural.

Boas recusava qualquer valor científico à suposição de que existiam diferenças raciais significativas entre os homens. Segundo ele, a variação se daria entre diferentes linhagens familiares de uma mesma população, e não entre supostas “raças”, constituídas a partir de elementos superficiais como cor da pele, forma da cabeça ou textura dos cabelos. Existiria uma enorme variabilidade genética, mesmo em uma população considerada “racialmente homogênea”, daí o absurdo científico de se pensar em “raças puras”.

Segundo Boas, para se compreender as diferenças observáveis entre populações de origens diferentes, era importante considerar não suas supostas características “raciais”, e sim o efeito de outras variáveis, como o meio ambiente e, especialmente, as condições sociais em que viviam essas populações. Essa maneira de “enxergar” populações de origens diferenciadas fez com que um novo conceito de cultura aparecesse no Brasil por meio do legado deixado aos seus discípulos, legado que influenciou todo o pensamento social da época.

Além dos intelectuais já citados nesse capítulo temos o pesquisador brasileiro Ramos (1942), médico neurologista contemporâneo de Gilberto Freyre e um dos responsáveis pelo aparecimento da gênese do conceito de cultura no Brasil. Ramos, que deu continuidade às pesquisas de Raimundo Nina Rodrigues (1862 – 1906), afirmou que o mesmo foi o primeiro cientista brasileiro que realizou um estudo sistematizado e sério sobre a questão da raça negra, o problema da mestiçagem e da aculturação em nosso meio. É necessário que um breve histórico do trabalho de Nina Rodrigues seja exposto para uma melhor compreensão do pensamento científico da época e do trabalho desenvolvido por Ramos em

continuidade às pesquisas sobre o negro na Bahia.

Segundo Paiva (2001), Nina Rodrigues, professor de Medicina Legal na Bahia e clínico geral, teve seu interesse despertado para o estudo de certas manifestações de psicopatologia religiosa, nas populações negras. Progressivamente, alargou os seus estudos, estendendo-os à observação da religiosidade do negro baiano, herdada do *habitat* africano. Travou contato intenso com os sacerdotes negros, “pais de santo” e penetrou no recesso de suas casas de oração, seus templos religiosos, ou candomblés, onde se entregavam aos rituais da sua religião e de seus cultos. Datam de 1896 os primeiros trabalhos sobre “o animismo fetichista dos negros baianos”, publicados na *Revista Brasileira*. Esse foi o ponto de partida de uma obra mais vasta sobre as sobrevivências religiosas, folclóricas e históricas do negro no Brasil, a que deu o nome de “O problema da raça negra na América Portuguesa”.

Paiva (2001) faz uma análise das obras de Nina Rodrigues, colocando que dois livros, “O problema da raça negra na América Portuguesa” e “O Animismo fetichista dos negros baianos”, são referência básica para quem queira ter uma idéia de conjunto sobre a religião, o folclore, as artes, a história do negro no Brasil. Nesses trabalhos, Paiva afirma que Nina Rodrigues desfez muita confusão havida sobre as raças ou povos negros entrado no Brasil com o tráfico de escravos, adotando um método que seria depois empregado pelos seus discípulos, trazendo resultados fecundos para a reconstituição da história do negro brasileiro. Foi o método da comparação cultural entre as instituições negras na África e suas sobrevivências no Brasil, que permitiu compensar as deficiências dos documentos históricos e estatísticos, que um decreto do Ministério da Fazenda (circular de 13 de maio de 1891) mandou destruir “para apagar a mancha da escravidão”.

De acordo com Paiva (2001), Nina Rodrigues conseguiu reconstituir as sobrevivências africanas sudanesas e bantus no Brasil, particularizando os seus estudos ao exame das tradições iorubas na Bahia. Estudou as religiões negras, as línguas, a culinária, a música, dança e escultura, a história.... Suas investigações não pararam aí. Deixou na antropologia física alguns trabalhos decisivos, como por exemplo, os três ensaios sobre “Os mestiços brasileiros”, publicado no “Brasil Médico” de 1890; “As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil”, publicado em 1894 e reeditado em 1933 pelo professor Afrânio Peixoto; “Métissage, dégénérescence et crime”, publicado nos Archives d’Antropologie Criminelle, de Lyon, em 1899.

Paiva (2001), contudo, chama a atenção para o fato de que Nina Rodrigues, bem como muitos outros estudiosos da época, endossou a idéia da inferioridade antropológica do negro e sua incapacidade de civilização, pois ainda estava preso às teorias da escola antropológica italiana que o imbuíra de preconceitos raciais. Isso não prejudicou, porém, o valor científico de sua obra, conduzida com rigor metodológico, cuja tradição foi mantida pela sua Escola, embora com a reinterpretção das novas teorias e hipóteses da antropologia cultural.

Este mesmo preconceito tinge outras contribuições de Nina Rodrigues ao estudo das manifestações criminais e psicopatológicas do negro brasileiro. No trabalho citado sobre mestiçagem, degenerescência e crime, e ainda no ensaio “Nègres criminels au Bresil”, publicado em 1895, Nina Rodrigues filia-se à teoria da escola italiana de atavismo no crime e da degenerescência da mestiçagem, embora corrigindo esta opção com o estudo das causas sociais da criminalidade (PAIVA: 2001).

Arthur Ramos, o discípulo mais direto da escola da Bahia representada por Nina Rodrigues, continuou aprofundando o estudo sobre o negro brasileiro – excluído o anacrônico preconceito de raça. Ramos ampliou teorias, completando e exprimindo a possibilidade de um novo elemento: a psicanálise. Dirigiu a Biblioteca de Divulgação Científica, que difundiu os estudos sobre o negro brasileiro.

Sua tese de doutoramento “Primitivo e Loucura”, em 1926, foi comentada pela “Revue Neurologique” de Paris, por “The Journal of Nervous and Mental Diseases” de Nova York e pela “Revista Argentina de Neurologia, Psiquiatria y Medicina Legal”. Jornais e revistas brasileiros, especializados ou não, comentaram seu trabalho sendo unânimes em reconhecer o aparecimento de um cientista de futuro. Freud escreveu à Arthur Ramos elogiando-lhe o trabalho, assim como Levy-Bruhl e Bleuler. A correspondência de Ramos com os grandes nomes mundiais da Psiquiatria e Psicologia teve influência marcante na sua formação. Seus trabalhos, nessa fase, estavam fortemente impregnados das teorias psicanalíticas. Dominando o inglês, o francês, e o alemão, estabeleceu contato com obras científicas ainda desconhecidas no Brasil, obras que ele recebia diretamente dos grandes centros universitários europeus e americanos.

Arthur Ramos foi nomeado Médico Legista do Serviço Médico do Estado da Bahia (Instituto Nina Rodrigues) em 1º de setembro de 1928. Sua passagem por esse Instituto, levou-o ao encontro dos problemas africanistas, pelos quais se apaixonou. Deu início à

revisão das obras de Nina Rodrigues e Manoel Quirino, acrescentando prefácio e numerosas notas explicativas oriundas de suas próprias observações, publicando-as e transformando-as numa edição crítica. Começou aí a sua análise científica da posição do negro brasileiro. Lançou-se à pesquisa sobre o negro brasileiro seguindo, no início, o método comparativo – método utilizado por Nina Rodrigues que consistia em comparar as culturas africanas com as sobrevivências culturais dos negros baianos. A fim de melhor documentar seus estudos, freqüentou os “candomblés” e os terreiros da Bahia.

Na primeira obra da trilogia de Ramos, "O Negro Brasileiro", Gusmão (1974) diz que Ramos estudou de maneira admirável as representações coletivas da população de cor no que concerne ao setor religioso. Coloca que o autor investigou muito e construiu sobre esta base sólida antes de erigir princípios. Comparou o material próprio com as fontes originais da África, informando-se mediante uma extensa bibliografia em seis idiomas, das manifestações culturais dos povos deste continente. Gusmão (1974: 40) diz que sua obra chamada "O Negro Brasileiro”:

É um estudo de etnografia religiosa e psicanalítica, onde se analisa as religiões e os cultos negro-fetichistas, para expor o processo sincrético que se operou no Brasil entre as diversas formas culturais das crenças dos indígenas e, finalmente, entre elas o Cristianismo. Trata, ainda, da magia, da dança e da música dos candomblés e da possessão fetichista.

Fazendo uma análise da obra de Ramos, Gusmão (1974: 40-41) coloca que o autor fez uma “exegese freudiana” do assunto por ser a sua formação a de um psicanalista. Foi criticado por alguns estudiosos, respondendo na 2ª edição da obra que se deveria evitar toda ortodoxia de escola. Não se deveria empregar a psicanálise (como, aliás, o autor o fez neste livro, mas, já tendo modificado sua atitude em outros) dentro dos primitivos critérios da evolução uniforme, gradual, unilateral e universal, mas, dentro das estruturas culturais respectivas. Ramos deixou claro nessa obra sua opinião relativa à falta de capacidade por parte dos estudiosos de compreender a *psiquê* coletiva do brasileiro (RAMOS: 1942).

Ramos (1988: 23) afirmou em "O Negro Brasileiro" que:

Estudando neste ensaio, as representações coletivas das classes atrasadas da população brasileira, no setor religioso, não endosso, absolutamente, como várias vezes tenho repetido, os postulados de inferioridade do negro e da sua incapacidade de civilização. Essas representações coletivas existem em qualquer grupo social atrasado em cultura. É uma conseqüência do pensamento mágico e pré-lógico, independente da questão antropológico-racial, porque podem surgir em outras condições e em qualquer grupo étnico - nas aglomerações atrasadas em cultura, adultos nevrosados, no sonho, na arte, em determinadas condições de regressão física... Esses conceitos de "primitivo", de "arcaico", são

puramente psicológicos e nada têm que ver com a questão de inferioridade racial. Assim, para a obra da educação e da cultura, é preciso conhecer essas modalidades do pensamento "primitivo" para corrigi-lo, elevando-o a etapas mais adiantadas, o que só será conseguido por uma revolução educacional que aja em profundidade, uma revolução "vertical" e "intersticial" que desça aos degraus remotos do inconsciente coletivo e solte as amarras pré-lógicas a que se acha acorrentado.

Na segunda obra, "O Folclore Negro do Brasil", Gusmão (1974) diz que o folclore não foi estudado por Ramos como material pitoresco, para divertimento, mas é usado como um método de exploração científica de seu inconsciente coletivo. É uma pesquisa demopsicológica dos elementos étnico originários e o estudo discriminativo dos componentes folclóricos que formam a psicologia do povo brasileiro.

O início do livro é dedicado ao mito. Segundo Gusmão (1974), Ramos pesquisou como as crenças mitológicas sudanesas e bantus se fragmentaram no Brasil, diluindo-se no folclore, porém deixando ao inconsciente coletivo a forma emocional que as motivou. O autor estudou nessa obra a sobrevivência negra nos autos e festas populares do Brasil. Investigou as origens mágico-religiosas da música e da dança brasileiras, para descobrir a influência africana nelas contida. Explicou, também, como os negros, ao serem transportados para o seu novo *habitat*, tiveram que disfarçar suas danças, em face das restrições que os brancos lhes impunham, daí provindo as dezesseis espécies de dança citadas por Luciano Gallet, compositor da fase nacionalista e estudioso do folclore brasileiro.

Ramos dividiu em três grupos os contos populares africanos que exerceram influência no folclore brasileiro. O primeiro teve sua origem nas recordações místicas e heróicas. O segundo grupo englobou os contos da sobrevivência totêmica e o terceiro, compreendeu as demais formas do conto popular. Analisou, ainda, no final do livro, os provérbios e adivinhas, a literatura verbal dos engenhos, das plantações e das minas (GUSMÃO: 1974).

O terceiro e último livro da trilogia sobre os negros, "As Culturas Negras no Novo Mundo", não seguiu a orientação psicanalítica dos dois anteriores. Sob a influência de várias correntes antropológicas, o pensamento de Arthur Ramos se tornou mais etnológico, ampliando-se, também, o seu campo etnográfico. Ele lançou uma visão de conjunto sobre o negro em toda a América. Foi, na verdade, um ensaio de psicologia social e antropologia cultural. O cientista examinou os padrões de culturas que os negros transportaram da África para o Novo Mundo e o destino que aqui tiveram. Comparando as culturas negras do Brasil com as de outros pontos do continente americano, pretendeu Ramos chegar a

uma melhor compreensão dos continentes negros que aqui aportaram, tentando corrigir, por esse método, as deficiências flagrantes dos nossos documentos históricos do tráfico. Ao final, analisou os problemas dos contatos de culturas, mostrando os resultados da aculturação nas várias partes do continente americano, inclusive no Brasil. Na verdade, a idéia desse livro surgiu da conferência que, a convite de Mário de Andrade, em junho de 1936, Arthur Ramos realizou no Departamento de Cultura, em São Paulo (GUSMÃO: 1974).

Ramos (1942) tornou claro em sua obra que a cultura americana foi o resultado da confluência da cultura européia-ocidental no Novo Mundo, isto é, a cultura ocidental modificada por uma série de processos comuns: o novo ambiente, novos processos históricos, novas culturas de fontes indígena e negra. Ele acrescentou, ainda, que os processos de formação dessa nova cultura não estavam terminados, mas, que já podíamos falar numa típica cultura do Novo Mundo, como se distanciando definitivamente dos velhos moldes europeus.

Ramos (1942) estudou o fenômeno chamado de adaptação pelos antropólogos e decidiu chamá-lo de "sincretismo" no Brasil, pois o termo adaptação já existia em ciência com significado biológico. O "sincretismo" de Ramos pressupunha uma harmonia entre dois ou mais grupos culturais que confluíram para resultado novo.

Embora haja aparentemente harmonia no processo de "sincretismo", há também conflitos latentes. Ramos, estudioso da obra de Nina Rodrigues, cita que o pesquisador relatava em seus textos que nesse "sincretismo" havia um fator cultural denominado por ele de "ilusão de catequese" quando do estudo da religiosidade dos negros. O que acontecia é que os sacerdotes católicos, especialmente os jesuítas, na tentativa de converter os negros, ensinavam-lhes o catecismo, ficando com a impressão de tê-los convertido. Os negros davam a impressão de ter aceitado os dogmas católicos, mas, na realidade, mantinham, num certo grau, a crença em seus antigos deuses. O resultado final é uma cultura de compromisso ou adaptação conseguida como resultado do processo aculturativo. Não há uma assimilação da cultura dos brancos por parte dos negros e, sim, uma adaptação chamada de "sincretismo" por Arthur Ramos na questão do estudo de religiosidade do negro (RAMOS: 1942).

Ramos afirmou em sua obra que a escravidão despojou o negro não só nos seus direitos, mas também dos seus grupos naturais de cultura, o que é muito mais importante

do ponto de vista psico-social. O autor afirmou ainda que o negro, mesmo quando emancipado politicamente, continuava com complexo de inferioridade por causa do sadismo moral do branco. Na verdade, as raízes psicológicas deixadas pelo sadismo escravocrata da sociedade branca eram uma barreira de imobilização social do negro. De acordo com Ramos (1942: 173) "houve uma enorme desorganização da sua personalidade".

O método comparativo foi usado por Ramos para pesquisar a cultura dos negros nos seus locais de origem e comparou o resultado dessa pesquisa aos dados obtidos na pesquisa da sobrevivência cultural dos negros aqui chegados. Além de usar esse método, o cientista realizou uma ampla exegese psicanalítica das religiões negro-fetichistas sobreviventes e desentranhou a essência misteriosa dos cultos negros, representados nas macumbas, candomblés e catimbós.

Ramos (1942: 335) colocou que:

O estudo do sentimento religioso é o melhor caminho para se penetrar na psicologia de um povo, pois leva diretamente a esses estratos profundos do inconsciente coletivo, desvendando-nos essa base emocional comum, que é o verdadeiro dínamo das realizações sociais.

Ramos (op. cit.) era da opinião que, através de trabalhos monográficos e de estudos de comunidade sobre os grupos humanos do Brasil, se levantasse paulatinamente o quadro da composição racial e cultural do Brasil, fazendo-se ainda a análise psicológica dos indivíduos em relação com a cultura total. Só depois disso, se poderia, talvez, indagar do "caráter nacional", ou do "*ethos* brasileiro". Interessante perceber que desde essa época já havia a preocupação com a pesquisa de uma identidade nacional, de um "*ethos* brasileiro".

Gusmão (1974) salienta que o pesquisador Ramos dizia que o homem está sempre acompanhado de sua cultura, e, nesse sentido, ele é um criador de técnicas que modificam o seu comportamento com o domínio progressivo da Natureza. Logo, a cultura é uma progressiva conquista das técnicas com as quais o homem procura ultrapassar a sua condição de animal natural. Para o autor, a noção antropológica de cultura era "a soma total das criações humanas". Arthur Ramos, contemporâneo de seus colegas pesquisadores das décadas de 20, 30 e 40, não obteve a mesma projeção de Gilberto Freyre, embora tenha deixado uma obra profícua em termos acadêmicos apesar de seu falecimento prematuro.

Gilberto Freyre, aluno de Franz Boas em um mestrado em Antropologia na Universidade de Colúmbia, nos Estados Unidos, recebeu influência de seu mestre quando

ainda o pesquisador alemão se encontrava no esplendor da sua atividade de renovador dos estudos antropológicos e sociológicos (FREYRE: 1962). Voltando ao Brasil, Gilberto tornou-se o orientador de uma escola de estudos afro-brasileiros situada no Recife.

Aos 22 anos tornou-se Mestre em Ciências Sociais pela Universidade de Columbia (Nova York - USA). Nessa universidade conheceu Franz Boas, professor que o influenciou muitíssimo em relação à pesquisa e escrita de sua obra. Boas, considerado o precursor do Estruturalismo de Lévi-Strauss, distinguia a diferença entre raça e cultura, separando dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. A influência e orientação de Boas no trabalho de Freyre foram fundamentais para o abandono do Determinismo pelo mesmo. É interessante notar como essa influência chegou de maneira tão forte no movimento modernista mais à frente.

Aos 33 anos, em 1933, lançou o livro "Casa Grande e Senzala".¹⁵ Esse livro foi traduzido para sete idiomas e teve várias edições lançadas no Brasil e no exterior. "Sobrados e Mucambos" (1936)¹⁶ e "Ordem e Progresso" (1959)¹⁷ completam a trilogia iniciada por "Casa Grande e Senzala" sobre a sociedade patriarcal no Brasil.

Freyre foi original ao utilizar como material de pesquisa a vida cotidiana no relacionamento do português com o índio e o escravo africano. Suas fontes eram receitas culinárias, anúncios de jornais, rezas populares, testamentos, documentos de cartório, a tradição oral, assim como muitas outras fontes. Freyre revolucionou os estudos sociais no Brasil, tanto pela novidade dos conceitos e métodos utilizados quanto pela qualidade literária.

Freyre enfatizou três questões importantes no prefácio de sua obra "Casa Grande e Senzala". A primeira diz respeito ao "sentido de missão", preocupação que havia por parte dele e dos de sua geração (movimento nacionalista) no sentido de resolver questões seculares. Freyre se indagava freqüentemente com esta frase: - "O que é ser brasileiro?" Essa era sua primordial preocupação ao escrever suas obras.

A segunda questão refere-se ao pressuposto analítico usado por Freyre. Ele leva em consideração tanto as relações econômicas como as políticas e as culturais.

Já a terceira questão levantada em seu prefácio de "Casa Grande & Senzala" diz respeito à não-distinção entre público e privado. Essa diferença entre público e privado

¹⁵ A edição usada na pesquisa foi a de 2002.

¹⁶ A edição usada na pesquisa foi a de 2003.

¹⁷ A edição usada na pesquisa foi a de 1962.

tornou-se indistinta devido ao fato da Casa Grande representar ao mesmo tempo um sistema econômico, social e político ensejando assim força na família patriarcal, dando-lhe um caráter autocrático e um caráter auto-suficiente em relação ao complexo da Casa Grande e Senzala. Freyre teve influência do materialismo histórico em sua obra, embora este não fosse sempre predominante, mas, mesmo assim o autor se preocupava com as condições econômicas e sociais que fossem favoráveis e desfavoráveis ao desenvolvimento humano.

Freyre colocou a miscigenação como um fator da correção da distância social entre a Casa Grande e a Senzala. A miscigenação, no entender de Freyre, seria um elemento poderoso de democratização social no Brasil. Freyre pensava que essa democracia racial fosse caracterizada por uma combinação de diversidade e unidade. Era o conceito de cultura que lhe permitia pensar a diversidade junto com a unidade. Alguns autores contemporâneos divergem dessa teoria mostrando a diferença entre o resultado esperado e o resultado obtido ao longo das décadas de estudo e de pesquisa. Siqueira (2006), em seu texto sobre “A Intelectualidade Negra e a Pesquisa Científica”, discorda dessa idéia afirmando que a mestiçagem, categoria que deveria servir de base na construção da identidade nacional, não conseguiu resolver os efeitos da hierarquização dos três grupos de origem e os conflitos de desigualdade raciais resultantes dessa hierarquização. Na verdade, os mestiços se tornaram uma categoria intermediária, ocupando um lugar hierarquizado entre o branco, o negro e o índio (MUNANGA, 2004 apud SIQUEIRA, 2006). Para alguns autores, a democracia racial tornou-se apenas um mito.

Freyre fala em sua obra sobre o sistema patriarcal da colonização portuguesa no Brasil dizendo que houve uma imposição imperialista da raça adiantada em relação à atrasada. Essa imposição representou, ainda, uma contemporização com as novas condições de vida e de ambiente. O português que veio para o Brasil tornou-se luso-brasileiro, criando uma nova ordem econômica e social.¹⁸

Segundo Freyre (2002), a história social da Casa Grande é a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica e conjugal sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo, de sua vida de menino, de seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credices da Senzala. O autor sintetiza dizendo que dentro da rotina da Casa Grande se exprime o caráter brasileiro. Freyre, de um ponto de vista móvel, se coloca

¹⁸ Maiores informações em Freyre, Gilberto. “O Mundo que o Português criou”. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 2 ed., s/data.

como um historiador social, um sociólogo, um antropólogo e um escritor, recusando-se, sempre, a escrever com cunho positivista, ao contrário de pensadores anteriores a ele. O autor tenta organizar e construir um método relacional, incluindo, para isso, uma perspectiva subjetiva em sua análise. Gilberto Freyre promoveu, nesse sentido, uma grande inovação metodológica.

Darcy Ribeiro, na introdução de *Casa Grande e Senzala*, afirma que a obra de Freyre é uma monografia de caráter etnográfico. Faz, ainda, uma crítica ao autor afirmando que, se existe um descaso teórico na sua obra, não é por singularidade de caráter e sim pela sua formação boasista. No entender de Ribeiro, a antropologia de Boas, mestre de Freyre, era boa na descrição sistemática, era criteriosa, exaustiva, cuidadosa de espécimes culturais, porém, desinteressada de qualquer generalização teórica. Isso se devia ao fato de Boas não fazer uma Antropologia revolucionária, apenas teorizando rasteiramente em campos isentos de qualquer sabor contestatório. A única exceção era sua oposição ao racismo e ao colonialismo, dominantes na antropologia européia da época.

Os seguidores de Boas, entre eles Gilberto Freyre, opuseram às idéias dominantes na Europa um culturalismo antievolutivo e exacerbado no seu relativismo, porém, generoso e compreensivo no entendimento das sociedades e culturas menos complexas e das raças perseguidas. Ribeiro acrescenta ainda que o que Gilberto fez foi contestar generalizações deterministas muito em moda nos seus dias, com maior vigor e eloquência, talvez, do que os outros cientistas sociais (FREYRE: 2002).

Apesar das críticas, Darcy Ribeiro reconhece três pontos centrais em que o livro se objetiva: romper com o paradigma racista para apresentar uma leitura do Brasil fundada no conceito de “cultura”; abrir-se para temas tabus como as intimidades sexuais entre senhores e escravos, quando revela a mestiçagem de modo positivo e, por fim, assumir pela primeira vez na história do pensamento social brasileiro a contribuição civilizadora do negro.

No entender de Ribeiro, *Casa Grande e Senzala* & *Sobrados e Mucambos* deveriam ser publicados juntos, pois os dois são um só livro (FREYRE: 2002). No entanto, em *Ordem e Progresso*, Freyre se perde, embora tenha tentado seguir um plano rigoroso na feitura dessa obra, resultando, porém, num livro de qualidade inferior aos outros dois (FREYRE: 2002).

Em *Sobrados e Mucambos*, Freyre analisa a decadência do patriarcado rural no Brasil

e a sua adaptação à vida urbana. A trajetória social é inversa à de Casa Grande e Senzala. Freyre mostra como a evolução social apresentou modificações e capacidade de adaptação a essas modificações ocorridas na sociedade. Mostra, ainda, como o patriarcado, que parecia uma estrutura monolítica e homogênea, gerou, em suas próprias entranhas, a semente de sua contestação, e que, além das relações contraditórias entre o senhor e o escravo, entre o negro e o branco, havia contradições, também, dentro da própria família patriarcal. Em seu livro, o autor salienta que a cidade teve a oportunidade de conviver tanto com os senhores e escravos, quanto com a população pobre, livre ou escrava, que vivia nas cidades. Esse fato proporcionou uma maior abertura nas relações sociais.

Sobrados e Mucambos (2003) mantêm com Casa Grande e Senzala (2002) um laço de continuidade temática e metodológica; porém, em Sobrados e Mucambos, Freyre tenta mostrar como esse sistema, fundado pelo patriarcalismo e dinamizado pela desigualdade reage ou, melhor, “acultura-se” à modernidade.

O terceiro livro, Ordem e Progresso (1962), contém depoimentos de políticos, empresários e intelectuais da geração que fez ou que participou da República. Essa obra continua a analisar a questão do patriarcado. O quarto livro que deveria ter sido lançado por Freyre, “Catacumbas e Jazigos” permanece até hoje inédito por motivo de falecimento do autor. Não houve tempo hábil para completar a obra e publicá-la.

Além das obras já analisadas, Gilberto Freyre legou um conjunto de obras profícuo, quer seja em artigos, conferências, palestras, seminários, entrevistas ou em livros. Foi também detentor de vários prêmios e medalhas, entre os quais se inclui o prêmio Anisfield-Wolf para o melhor trabalho mundial sobre relações raciais, conferido à 2ª edição inglesa de Casa Grande e Senzala em 1957. Além disso, participou de eventos nacionais e internacionais importantes tendo organizado o 1º Congresso Afro Brasileiro, realizado no Recife em 1926.

Freyre (s/d) era favorável à incorporação de usos e elementos de outras culturas à nossa, que já se encontrava em processo de formação. Primeiramente, pela interpretação das culturas do europeu ibérico com os negros e os índios; depois, dessas três categorias com os mestiços e, mais tarde, todas essas categorias com os imigrantes que vieram para o Brasil, tais como o alemão, o italiano, o japonês, o espanhol, o polaco, o judeu, o húngaro, o sírio, o russo ucraniano e outros. Freyre sugeriu e desejava que o abandono das culturas de origem nunca fosse completo, mas, que sempre essas pessoas pudessem conservar

elementos da sua cultura tradicional mesmo quando submetidas a outro domínio. O autor tinha como critério histórico a formação luso-brasileira. O que fosse hostil a essa formação era contrário aos interesses essenciais do Brasil.

Freyre (s/d: 41) afirmou que “a mestiçagem a que se achava predisposto o português pelo seu maior contato... com povos de cor..., foi no Brasil uma força de atuação social e psicológica mais larga e mais profunda que a escravidão”. Ela não permitiu que se endurecesse em antagonismos absolutos aquela separação dos homens em senhores e escravos, imposta pelo sistema de produção, nem que se desenvolvesse exageradamente uma mística de branquidade¹⁹ ou de fidalguia. O autor acrescenta ainda que, nas áreas de colonização portuguesa em geral, a separação imposta pelo sistema de produção foi a mais fluida possível. Permitiu uma constante mobilidade de classe e de raça. Isso aconteceu através do fator dissolvente que foi a mestiçagem.

Freyre (s/d) considerou que a tendência para a mestiçagem importava em pendor para a democratização social, e, o que Freyre pretendia exatamente era a democratização de sociedades humanas através da mistura de raças, do cruzamento, da miscigenação. Deixou claro, ainda, que esse fato era de grande importância para as relações entre luso-descendentes; para o avigoramento de uma “consciência de espécie”, transnacional ou supranacional entre eles.

Freyre (s/d) acrescentou em sua teoria que a mestiçagem representava, ao mesmo tempo em que um elemento de integração, um elemento de diferenciação e, por conseguinte, de criação, de iniciativa, de originalidade. Freyre (s/d: 57) sustentou que “tudo ficou móvel e plástico” por causa da mestiçagem que nos trouxe um dinamismo de valores de cultura em geral, junto com o dinamismo biológico, lingüístico e religioso.

Discípulo de Franz Boas, fundador da Antropologia Cultural, Gilberto Freyre, como todos os “culturalistas”, recusou-se a reduzir os fatos culturais a determinantes “infra-estruturais”, biológicos, climáticos, geográficos e econômicos, bem como a interesses e motivações individuais e psicológicas. A cultura seria um fato *sui generis* a ser explicada em seus próprios termos. Há, em Gilberto Freyre e sua obra, uma ponta de romantismo que

¹⁹ É interessante ressaltar que, em oposição à Teoria do Branqueamento, que vigorava no Brasil na mesma época que a Teoria da Democracia Racial e da Miscigenação, foi divulgada amplamente pela imprensa no dia 13/05/2008 a notícia que a população negra será maioria no Brasil em 2008, de acordo com dados divulgados pelo Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). O Instituto de Pesquisa ainda divulgou que apesar desse fato ocorrer no nosso país, a desigualdade no acesso a bens, serviços e direitos fundamentais continua, embora os 120 anos da abolição da escravatura sejam comemorados no ano de 2008. Para maiores informações consultar o site <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil>

integra a orientação antropológica, orientação simultaneamente preocupada com a universalidade humana e com o fato de que *cada cultura deve ser vista em seus próprios termos e não em função de uma outra, por mais “avançada” que possa parecer.*²⁰

Pode-se inferir, talvez, que, sendo a cultura um fato *sui generis*, a ser aplicada em seus próprios termos, surge, para Freyre, o formação luso-brasileira incorporada de todos os elementos vindos de outras culturas, sem perder muitos de seus valores; deixando-os se dissolverem lentamente no processo de migração, que levou o Brasil a uma democratização social com mobilidade de classe e raça. Essa cultura luso-brasileira é a proposição deixada por Freyre para uma unidade cultural brasileira vista e analisada em seus próprios termos.

Em Recife, Gilberto Freyre foi o orientador de uma escola de estudos afro-brasileiros. Apoiava-se, com predileção, no campo da Sociologia. Freyre organizou o 1º Congresso Brasileiro de Estudos Afro-Brasileiros, em 1934, em Recife, prestigiado com a presença de Franz Boas e de M. J. Herkovits, além de Roquete-Pinto e Ulisses Pernambuco. Técnicas hoje consagradas de pesquisa antropológica e sociológica foram utilizadas pela primeira vez de modo sistemático no Brasil, pelos pesquisadores de Recife, usando anúncios de jornais.

Enquanto isso, na Bahia, vinham sendo realizados estudos de Psiquiatria Clínica com rumo experimental e científico de pesquisas realizadas por Ramos e que davam continuidade à obra de Nina Rodrigues. Essas pesquisas realizadas por Ramos eram, de acordo com Freyre (1962), recheadas de sectarismo psicanalítico.

Embora os dois autores tivessem em comum o uso de interpretações psicanalíticas de cultura, Freyre (1962) levantou sua voz contra o excesso delas, das quais o representante no país era então o professor Ramos. Freyre reconhece que Ramos foi um ilustre continuador da obra de Nina Rodrigues, porém, chamou-lhe a atenção para o fato do programa de sua cátedra estar com excesso de sectarismo psicanalítico. Era Gilberto Freyre Diretor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Distrito Federal, em 1935, onde Arthur Ramos era catedrático de Psicologia Social. Freyre (1962) indicou-lhe uma bibliografia dos clássicos e modernos de Antropologia Social e Sociologia em língua inglesa com obras de Boas, Herkovits, Kroeber, Read, Benedict entre outros, para não ver a Psicologia Social de Ramos reduzir-se à simples Psicanálise.

²⁰ Grifamos para ressaltar a importância da visão que os culturalistas da época tinham sobre a cultura.

Metodologias diferentes influenciaram Ramos e Freyre. Ramos, usando o método etnográfico, fazia o balanço dos elementos de origem africana no Brasil, estudando, em seguida, a etnia dos negros trazidos em escravidão e, comparando os costumes destes negros com os dos seus países primitivos de maneira a se distinguir o que restava de puramente negro na cultura afro-brasileira e o que, ao contrário, era de origem branca ou índia. Dificuldades foram encontradas pelos pesquisadores no momento da operacionalização do método, pois, no momento da abolição da escravidão, em 1888, por decreto de 13 de maio de 1891, foram destruídos todos os documentos e arquivos relacionados à escravidão.

Os pesquisadores do método sociológico, não levaram em conta, ou em todo o caso, deram uma menor importância ao país de origem dos negros; o que os interessava era a situação social destes em seu novo país; era, em uma palavra, o negro escravizado. Foi o método praticado por Gilberto Freyre.

A diferença que separou os dois métodos foi essencial. Enquanto que, para Freyre, o importante na compreensão do negro era considerá-lo no seio da família patriarcal da qual é um dos elementos integrantes; para Ramos, a escravidão não tinha mais do que um papel destruidor. Separando o negro de sua tribo de origem para misturá-lo, na mesma plantação ou no mesmo engenho, com outros negros de outras tribos, a escravidão acarretou o fenômeno da deculturação, tornando possível, além disso, a criação de sínteses novas, onde se misturaram contribuições bantus, nagôs, árabes. Para Ramos, o negro foi estudado em todo um sistema de relações sociais. Com Freyre, ele foi estudado em si próprio independente de sua posição social.

Os dois autores foram influenciados por Boas, embora a influência em Freyre tenha sido bem maior, permeando toda a sua obra. Os dois cientistas sociais viram o processo de aculturação como ainda inacabado, sempre em mutação, afirmando que sempre haverá a incorporação de costumes de uma cultura para a outra.

Enquanto Freyre reclamava do sectarismo psicanalítico de Ramos (1942); este se queixava das deficiências do método histórico com relação ao estudo do negro escravo; deficiências cujas causas eram: destruição dos documentos do tráfico, queima dos arquivos alfandegários e o trabalho posterior de “aculturação” do negro, etc. De acordo com Ramos, só o método cultural corrigindo o histórico, poderia lançar algumas luzes em assuntos tão controversos. O autor afirmava que a escravidão despojou o negro dos seus grupos naturais

de cultura, o que era muito mais importante do ponto de vista social a ser analisado.

Pela análise da obra desses autores citados pode-se dizer que, a nação brasileira, na década de 1930, ainda era pensada em termos objetivos de raça, e não em termos de cultura ou de economia, só havendo uma grande mudança, de fato, após essa data. Boas criticava a idéia de raça ligada à cultura e também a idéia da existência de uma raça inferior. Ele rompeu muitos paradigmas o que fez com que surgissem vários seguidores de suas idéias. Gilberto Freyre foi um dos expoentes mais famosos dos que seguiram suas idéias.

Nina Rodrigues, com sua vertente acadêmica do final do século XIX em vigência na Bahia, utilizava-se da noção biológica de raça. Essa noção trazia consigo todo um emaranhado de pressupostos de ordem social e psicológica: pensar em características raciais era enquadrar simultaneamente o indivíduo em determinado comportamento social preconcebido. A separação entre fenômenos econômicos, sociais e raciais aconteceria bem mais tarde.

É interessante notar que os trabalhos de Arthur Ramos e Gilberto Freyre permaneceram vivos no pensamento social brasileiro até hoje, pelo fato desses dois cientistas terem se renovado a todo o momento, distanciando-se da teoria proposta por seus precursores, realizando um estranhamento em relação às idéias deles muitas vezes. Quando isso acontecia, esses autores elaboravam diferentes padrões de resposta aos questionamentos seminais do pensamento social brasileiro e, rompendo com seus precursores, traçavam outro percurso teórico ou metodológico pelo meio do caminho, apresentando resultados e propondo soluções de experiências pessoais vividas por eles. A análise da vida e obra desses dois autores ajuda, em parte, a entender como acontecia o processo cultural dessas décadas.

2. Os desdobramentos do conceito de cultura do século XX até os anos 70 e a busca pela identidade nacional

Ayala & Ayala (1987: 12) colocam que a procura pelo típico é um dos meios de “afirmação da identidade nacional”. A preocupação com a identidade nacional é uma espécie de “fio condutor” na cultura brasileira. A preocupação com o estudo do folclore, estudo durante um longo período muito afeito à área musical, teve, ao longo do tempo, várias implicações que se mostraram ora mais conservadoras ora mais críticas. A noção

que se tinha sobre a cultura popular no final do século XIX, era a de que a cultura popular era rude, rústica, ingênua, enfim, algo que se opunha ao que estava relacionado com o progresso – a civilização. De acordo com alguns estudiosos – José de Alencar, Sílvio Romero e Celso de Magalhães, a cultura popular se fazia mais presente no meio rural e nas cidades do interior.

Costa (2003/4: 2) afirma que “o processo de construção de nacionalidade no Brasil é marcado por descontinuidade e inflexões importantes”. Após a Proclamação da República em 1889, pensadores brasileiros desenvolveram fórmulas variadas para o “embranquecimento” da população brasileira, por acharem que apenas uma população de brancos faria da nação brasileira uma nação progressista. Infelizmente o racismo científico ainda era forte no contexto acadêmico brasileiro.

Esse discurso do “embranquecimento” só se alterou nos anos 30 quando o discurso da mestiçagem se tornou corrente. Gilberto Freyre (2002), o reconstrutor da natureza tri-híbrida da nação brasileira por meio de sua obra, coloca que a marca característica e as virtudes da população brasileira advêm da mistura biológica e cultural de negros, brancos e indígenas. O ressaltar dessa mestiçagem ainda se encontra presente nos discursos dos nossos dias, “ofuscando historicamente as desigualdades de oportunidades para mulheres, indígenas, negros e descendentes de imigrantes, limitando, inclusive as possibilidades de expressão pública de suas diferenças de gênero, étnicas, etc.” (COSTA, 2003/4: 2).

O contexto cultural e histórico das décadas de 20, 30 e 40 foi extremamente rico por causa da enorme efervescência ocorrida na cultura brasileira, cultura na qual importantes transformações ocorreram em relação à estrutura social vigente no período. Novos discursos sociais surgiram e o principal deles foi aquele que possuía como objeto a idéia de construção de Nação juntamente com sua necessidade de distinção dos traços culturais típicos do que seria o Brasil. O nacionalismo foi, portanto, um tema aglutinador, que proporcionou uma ideologia englobadora na cultura brasileira. O movimento nacionalista, que percorreu os mais diferentes grupos e movimentos sociais, surgiu no movimento da Independência, em 1822, foi objetivo da “Geração da Ilustração”, de 1870, geração de Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, influenciando toda a Primeira República, terminando por acentuar-se com força nos anos 20, 30 e 40 do século XX.

O nacionalismo, juntamente com um intenso processo de modernização ocorrido nessa época no Brasil, alavancou um repensar das estruturas sociais e políticas no Brasil,

tendo como causa para a ocorrência desse fato o aumento do processo de urbanização, a formação de um proletariado com a imigração internacional, a formação de um mercado interno consumidor, o processo de industrialização, a criação de uma indústria editorial, a fundação de universidades e o incremento de mudanças políticas e econômicas. Além desses acontecimentos, some-se a situação do pós-guerra, situação que gerou um grande sentimento de decepção em relação à Europa, contribuindo para a necessidade de fortalecimento de uma consciência nacional (VELOSO, 1994).

Uma nítida ruptura na história da cultura brasileira aparece, então, na década de 20, refletindo-se na criação estética, na literatura, nas artes plásticas, na música, com o surgimento do movimento modernista, ocorrido em 1922, com a Semana de Arte Moderna, que repercutiu profundamente no pensamento social brasileiro a partir de então. A ruptura no plano político se deu com a Revolução de 30 e a instauração da República Nova. O papel do intelectual e de sua atuação na sociedade foi questionado por intelectuais surgidos nesse período, os quais revolucionaram os padrões estéticos. Esses intelectuais sentiram a necessidade de organizar a cultura por possuírem o sentido de “missão”, e, por isso, assumiram a postura de falar em nome do povo.²¹

Na visão de Veloso (1994: 9), o movimento modernista “é algo maior do que a Semana da Arte Moderna de 1922, ou do que um movimento nas artes em geral”, pois, “é um movimento que ultrapassa e vai atingir as reflexões e atividades culturais e políticas”. Em outras palavras, “é um modo de pensar e agir elaborado coletivamente e que informa práticas sociais, datadas historicamente, com repercussões na sociedade como um todo”. Coloca ainda que:

Uma *intelligentsia* que “revoluciona os cânones estéticos, contesta a cultura dominante, busca as raízes da cultura, valoriza o que é brasileiro, desespera-se pelo atraso cultural do país, interroga-se sobre as estruturas da sociedade, procura sua identidade social, e tenta estabelecer uma ponte entre a modernidade e a modernização do país, constitui-se nesse momento no Brasil” (VELOSO, 1994: 9).

Nesse momento da década de 20 e 30 os intelectuais se sentem na obrigação de organizar o Brasil, sua cultura, além de identificar e construir uma identidade nacional autêntica, enraizada na própria história do Brasil. Essa construção da Nação é feita a partir da importância dada aos significados da cultura brasileira. O pensamento social brasileiro adquire uma modernidade não existente nas décadas anteriores. Veloso (1994: 9) ressalta

²¹ Informações retiradas de texto relativo à palestra proferida no Instituto Rio Branco – Brasília, Novembro de 1994 pela Profa. Dra. Mariza Veloso.

que “por um lado temos o modernismo como movimento cultural; por outro lado, um processo de modernização, que é um processo de modificação das relações sociais”. Além disso, temos a idéia de modernidade. *Isso significa “pensar a sociedade brasileira a partir das categorias de cultura e história, baseadas em critérios universalistas e racionais em oposição às idéias de raça, de natureza ou de trópicos geográficos”*.²²

Nesse momento da nossa história a *intelligentsia* passa a pensar a Nação por meio do uso das idéias de história, de cultura, de razão universal, ao invés da idéia de raça. Enfim, procurava pensar a Nação como civilização. A idéia de civilização, usada juntamente com a idéia de cultura foi uma síntese originalmente criada pelo pensamento social brasileiro, pois, absorveu a idéia de civilização da tradição francesa, juntando-a com a idéia de cultura da tradição alemã (ELIAS, 1990 apud VELOSO, 1994).

Essa procura pela identidade nacional levou os intelectuais a atualizarem os traços considerados singulares da realidade nacional, por meio do uso de suas obras, seus comportamentos e de suas produções. Os intelectuais tomaram como tarefa fazer uma revisão do passado cultural brasileiro, para que a construção de um projeto cultural novo pudesse acontecer em nível nacional. Nessa vertente de pensamento encontramos alguns intelectuais da época que reinterpretaram o passado objetivando a historização da cultura nacional. Como exemplos, encontramos Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Caio Prado Júnior.

Os artistas e os intelectuais desse momento vêem seu papel social como a busca da identidade nacional, procurando construí-la por meio do contato com o processo histórico. Porém, o passado não é buscado para ser reproduzido e, sim para encontrar, neste, as raízes históricas da nossa cultura brasileira – o objetivo é o da descoberta de um futuro para o Brasil. Novas possibilidades do vir a ser são procuradas nessa volta ao passado. Logo, ser moderno não era, na visão dos intelectuais da época, romper com o passado e com a tradição em definitivo, mas, sim, incorporar essa mesma tradição de uma maneira que não fosse fechada, acabada, mas uma tradição que ainda mantivesse vivacidade e organicidade com a vida social contemporânea (VELOSO, 1994).

Vale ressaltar que os intelectuais possuem um atributo em comum que é o contato, em graus diferenciados, com a cultura. Em se tratando do intelectual contemporâneo espera-se que sua compreensão cognitiva cubra a área dentro da qual ele deva agir e

²² Grifamos. É importante que se destaque a grande mudança havida no pensamento social brasileiro da época para o encaminhamento do conceito de cultura e da procura pela identidade nacional.

adquirir um corpo de conhecimento operacional, embora não lhe seja exigido uma consciência da problemática humana total. Os homens cultos não constituem mais uma casta ou estamento fechado, passando a integrar um estrato aberto com pessoas de várias procedências. Em outras palavras, já não existe mais uma visão unitária do mundo na qual imperava o hábito de se pensar dentro de um sistema escolástico fechado. Agora, esse sistema deu lugar a um processo intelectual. Dentro desse processo intelectual, encontra-se o membro individual da *intelligentsia* com sua sensibilidade às visões alternativas e às interpretações divergentes da mesma experiência, refletindo, no entanto, uma falsa universalidade junto com a ilusão de ter percebido o ponto de vista das outras pessoas quando, muitas vezes, apenas percebeu as dele mesmo (MANHEIM: 1974).

De acordo com Manheim (1974), outro atributo dos intelectuais que os ajuda ao se inserir nos grupos - eles estão entre e não acima das classes - é a empatia, traço que distingue o intelectual moderno do escolástico e do sábio solitário. Os últimos, apesar de possuírem sabedoria, não possuem a característica de se submeterem a uma reflexão e auto-exame periódicos. Na verdade, o intelectual moderno possui, como característica, o desejo de transcender intelectualmente o próprio meio procurando ter contato com pontos de vista desconhecidos e desnorteantes.

A educação é colocada por Manheim (1974) como a mola propulsora que nos faz descobrir nossa problemática na problemática de povos distantes de nós e nos faz compreender outros pontos de vista à medida que redefinimos o nosso. Em outras palavras, a nossa problemática, que no caso é a procura pela identidade nacional, se encontra em um estado de incerteza constante, pois, uma característica de nossa época é a de que não possuímos nenhuma verdade que seja a última e que esteja fechada e definida em apenas um conceito. Se não há uma verdade única e definida, o processo de questionamento irá existir sempre e de diversas maneiras para que possamos redefinir nossos pontos de vista.

A multipolaridade do processo de questionamento exercido pelo intelectual moderno introduz, na opinião pública, os pontos de vista os mais heterogêneos possíveis. A tendência a questionar e a investigar, ao invés de afirmar, aparece como o traço mais significativo e constante da *intelligentsia*. Esta se mostra como um grupo frouxo e polarizado (o que está de acordo com o estado de incerteza constante da nossa problemática), em contraste com o grupo dos letrados escolásticos, agregado que possuía a característica de ser coeso e homogêneo.

Antes de 1930, modelos e idéias geradas na Europa exerciam grande influência no Brasil, como por exemplo, o evolucionismo e o positivismo. A modernidade brasileira, caracterizada pelo plano das idéias, pela operatividade das categorias de cultura, de história, de universal e, ao mesmo tempo de singular e subjetivo, media a idéia de Nação, que é vista de maneira totalmente inédita na cultura brasileira. Deslocando-se o conceito de raça para o de cultura, temos o que denominamos de modernidade do pensamento social.

O debate em torno das noções de raça e cultura é o acontecimento mais importante das décadas citadas como décadas de transformação do pensamento social brasileiro, pois:

Raça deixa de ser uma categoria explicativa para compreender a realidade nacional, e cultura passa a ser considerada como categoria capaz de revelar a organicidade da nossa diferenciação social. Decorre daí a importância da idéia de cultura, porque com tal categoria analítica tornou-se possível pensar a diferenciação cultural, a diferenciação social, mas a partir de um todo. A idéia de raça separa, não congrega,... ao contrário da perspectiva de cultura, que supõe a possibilidade orgânica das diferenciações e complementações (VELOSO, 1994: 14).

No caso desse trabalho, há que se ter em mente que a cultura brasileira foi repensada em sua particularidade e em suas relações com outras culturas, ao mesmo tempo em que artistas oriundos das elites e da burguesia procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo. Na verdade, houve uma reorientação cultural com uma interseção entre o modernismo e as artes; dentre estas, a que mais nos interessa para o desenvolvimento desse trabalho - a música.

É necessário discutir o lugar que a música ocupou no debate modernista, quais propostas de modernização musical surgiram nesse momento e que impacto a vida musical popular teve nesse debate. Um problema considerado sério para os analistas musicais e que persiste ainda em nossos dias na mentalidade de alguns musicistas é a dicotomia existente entre a música erudita, a popular e a folclórica. Estas, tratadas separadamente pelos compêndios e dicionários musicais, acabam por se configurar em especializações acadêmicas: a musicologia tende a tratar da música erudita; a etnomusicologia, do folclore; a literatura e as ciências sociais, em geral, estudam a música popular.

Hoje, a necessidade dos pesquisadores musicais de olhar o campo musical como um todo faz com que apareçam estudos que, ao invés de isolar os objetos de análise conforme um tipo de música pré-estabelecido, reverterem essa tendência.

A interseção entre música e modernismo nos remete a Mário de Andrade (1893-1945), principal teórico do movimento cultural ocorrido na Semana de Arte Moderna que

manteve estreita ligação com Luciano Gallet e Francisco Mignone, compositores eruditos estudiosos do folclore e da cultura popular. Andrade (1972) era também poeta, escritor, professor de estética e história da música, além de escritor do “Manifesto da Música” da Semana de Arte Moderna de 1922. Sua profícua obra, incluindo críticas, ensaios, estudos de folclore, poesia e ficção, desponta nos anos 20, quando do aparecimento do nacionalismo.

Travassos (2000) expõe dois desafios que o nacionalismo trouxe consigo: conseguir a adesão sem reservas dos musicistas e fazer com que coincidisse as duas expressões: a individual e a nacional. O compositor Francisco Mignone, contemporâneo de Mário de Andrade no Conservatório Dramático-Musical de São Paulo em 1917, ano em que se formaram e instituição na qual lecionaram, defende a proposta de nacionalização artística idealizada por Mário de Andrade com base na cultura popular.

No início do século XX era muito comum que os musicistas com formação erudita tocassem e compusessem música popular, apresentando suas peças populares ao público - maxixes, tangos e valsas – por meio de pseudônimos, para não serem reconhecidos pelo grande público, já que nesse período, escrever música popular era desqualificante no entender dos docentes das academias de música erudita que receberam a influência da música européia como padrão de excelência a ser seguido.

Os musicistas eruditos estiveram bem próximos dos populares quando do movimento nacionalista, freqüentando suas rodas de choro, tocando em orquestras de teatro, orquestras de cinema mudo e hotéis. Não apenas escreviam sinfonias, cantatas, óperas, sonatas, estudos, concertos e outros tipos de peças consideradas eruditas, como também valsas, dobrados, polcas, boleros, marchas, choros e sambas. Dentre os compositores e musicistas mais conhecidos da época podemos citar: Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, César Guerra-Peixe entre outros.

Esse contato próximo foi um dos pontos positivos do movimento modernista: a tentativa de juntar as duas vertentes musicais – erudita e popular, abrindo espaço para que um diálogo dos músicos com formação acadêmica e não-acadêmica acontecesse já nessa época. Os compositores eruditos tiveram um maior acesso às fontes de pesquisa popular, o que enriqueceu suas composições, muito embora, muitas dessas fontes fossem coletadas com dificuldade, além de serem ainda incipientes, musicalmente falando, por faltar todo um trabalho de sistematização. Na verdade:

O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares. As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura. Mas não foram abolidas: todos os músicos de quem se falou pertencem à galeria dos compositores eruditos (...) (TRAVASSOS, 2000:16).

É interessante notar que os compositores eruditos ocultavam seus nomes verdadeiros quando achavam que a música criada por eles era popularesca, comercial e transitória. A prática composicional usada pelo mesmo músico nas duas vertentes – erudita e popular - se perpetuou por muito tempo, chegando até os nossos dias, com a diferença que, agora, não há mais a necessidade do compositor erudito se esconder atrás de um pseudônimo para não ser reconhecido. Ao contrário, esses compositores angariam a admiração dos seus pares por conseguirem trabalhar musicalmente as duas vertentes: erudita e popular.

No mesmo período, o setor de entretenimento urbano fornecia possibilidade de profissionalização para indivíduos oriundos das camadas populares, com formação musical angariada fora do conservatório, estabelecida nas rodas de choro, nas serestas de rua e nas bandas de música. Muitas vezes alcançavam o sucesso compondo, tocando e gravando, como foi o caso de Donga e Pixinguinha, contemporâneos de Mignone e Villa-Lobos. É sabido que muitos compositores eruditos mantinham um contato estreito com os compositores populares, os quais muitas vezes compunham samba e eram negros ou mulatos.

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, realizou-se a Semana de Arte Moderna que marcou a história cultural do país como o evento que, simbolicamente, deu início ao modernismo. Tão difícil quanto estabelecer uma data inaugural para o modernismo é posicionar-se quanto aos seus limites. O consenso que unia os participantes da Semana, logo foi esquecido, dando lugar às divergências dos grupos que, agrupados em círculos, procuravam dar voz às suas idéias em revistas muitas vezes efêmeras, tornando difícil delimitar até onde se manteve vivo o espírito do movimento.

Os estudiosos situam a existência do modernismo entre os anos de 1922 e 1945, dividindo-o em duas fases:

1. A primeira teve sua marca na ênfase da atualização estética e na luta contra o “passadismo”, que era representado, grosso modo, pelo romantismo na música e pelo parnasianismo na poesia. As características

de grandiloquência, sentimentalismo e caráter descritivo encontradas na música dos compositores românticos foram as principais críticas elaboradas pelos modernistas ao romantismo. Essa fase inicial apresentou-se com uma atitude combativa e demolidora.

2. A segunda fase mostrou preocupação com a realidade brasileira e introduziu o tema da nação nos debates culturais e estéticos. As discussões com temas como realidade brasileira e nação fizeram surgir uma mudança de tom nos discursos que, mais tarde, redundou no modernismo nacionalista.

Outro ponto positivo no movimento modernista foi a percepção crítica dos intelectuais em relação ao próprio movimento e a existência do momento de construção pelos mesmos, seguindo-se à crise de ruptura. Mário de Andrade (1972), no ano de 1942, em conferência sobre o movimento modernista, fez uma retrospectiva do movimento, referindo-se aos momentos consecutivos de destruição e construção. O autor sentia que havia a necessidade de crítica da produção cultural, embora o movimento se encontrasse eivado de conquistas resumidas no direito dos artistas à pesquisa estética, na atualização da inteligência artística e na estabilização de uma consciência criadora nacional.

“A historiografia da música tem muito mais a dizer, quando trata dessa época, sobre o nacionalismo do que sobre obras ou autores brasileiros que entraram em choque frontal com o *establishment* de concertos e conservatórios” (TRAVASSOS, 2000: 24). Vários artigos deixados por Mário de Andrade fazem ressalvas à formação insuficiente do músico brasileiro, e ao gosto de um público que, apegado à ópera e à idéia de virtuosismo, não se disponibilizava como ouvinte para a apreciação de novas estruturas musicais. Os estudiosos do assunto consideram que o modernismo chegou à música, no Brasil, já desgastado em sua força combativa.

Nas regiões situadas perifericamente em relação à Europa ocidental, o modernismo se tornou um movimento eivado de nostalgia das tradições, derivando em movimentos artísticos nacionalistas. No Brasil, a consolidação de uma música liberta dos modelos ditados pelos grandes centros culturais, ganhou forma desde o século XIX. Os discursos proferidos pelos participantes da Semana tornavam claro que a tradição artística era um

adversário frágil no nosso país, não pairando sobre nós “a pérfida sombra do passado”.²³ Em um contexto mais reflexivo Antônio Cândido lembrou que a relação de forças entre modernismo e tradição era diferente no Brasil, sobretudo quando a arte passava a ser nutrida das novidades trazidas pela etnografia (CÂNDIDO, 1980 apud TRAVASSOS, 2000).

A produção musical das primeiras décadas do século XX expõe o atraso brasileiro e o descompasso entre a evolução musical e a literária. Nos círculos modernistas de Paris e Viena se consumava a ruptura com o sistema tonal, dando lugar à politonalidade²⁴ e ao dodecafonismo, enquanto no Brasil, a discussão sobre a necessidade de atualização na técnica e na concepção estética, rompendo, eventualmente com o nacionalismo, só aconteceu após a II Guerra, com a difusão tardia do dodecafonismo²⁵, método criado por Arnold Schoenberg (1874-1951) para estruturar a música sem recorrer à tonalidade.

Dos músicos participantes da Semana apenas Villa-Lobos passou à posteridade como representante do modernismo, embora as obras de Villa-Lobos que figuravam como seleção da produção moderna no Brasil, aproximavam-se em muitos casos do impressionismo, que, no mesmo período, era combatido em Paris pelos modernistas do chamado “Grupo dos Seis”.

Esse grupo defendeu a simplicidade e a inspiração nas práticas populares do circo, da feira, do *music-hall*, do esporte, das máquinas e da natureza. Darius Milhaud (1892-1977), pianista, regente, compositor e um dos componentes do grupo, viveu entre 1917 e 1918 no Rio de Janeiro, quando aqui trabalhou como secretário de Paul Claudel, embaixador francês seu amigo, indicado para o cargo de ministro da França no Brasil. Conhecendo Gallet e Villa-Lobos, fez deles seus companheiros nos passeios musicais pela cidade. Milhaud, grande conhecedor dos musicistas brasileiros eruditos e populares, admirava grandemente Ernesto Nazareth, compositor que, embora não seja considerado do gênero popular, pois suas obras são demasiadamente elaboradas para isso, conseguiu captar a

²³ Expressão usada por Graça Aranha em seu discurso de abertura na Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal na data de 13 de fevereiro de 1922 (TRAVASSOS, 2000: 25).

²⁴ O uso simultâneo de duas ou mais tonalidades ou tons ocorrido em um período curto ou mais longo de tempo na música (RANDEL, 1986). Tradução da autora.

²⁵ A crise no sistema tonal tradicional ocorrida no início do século XX, em meados de 1920, oportunizou o aparecimento do sistema atonal - sistema desenvolvido por Schoenberg, baseado nos doze tons da escala cromática ordenados em série e tratados com a mesma importância dentro da composição, ao contrário do sistema tonal tradicional que oferecia ao compositor alguns graus dentro da escala tonal que, muitas vezes, “polarizavam” por intermédio de seus graus e funções a importância destes quando da composição e/ou da execução da peça (RANDEL, 1986). Tradução e adaptação da autora.

essência de certos aspectos da alma popular, apesar do caráter erudito de sua obra. Na verdade, alguns críticos consideram-no situado entre as vertentes erudita e popular.

Considerando que o contato entre os músicos eruditos e populares era muito próximo nessa época, podemos inferir que essa proximidade ensejou que alguns compositores eruditos conseguissem maior projeção e destaque dentro do panorama da Semana da Arte Moderna, tornando-se expoentes do nacionalismo. Entre esses, a figura do compositor Heitor Villa-Lobos, figura próxima a Mário de Andrade, que com sua posição de artista independente, ousou musicalmente em sua escrita composicional com superposições politonais e atonalismo, polirritmias e experiências com novas combinações instrumentais, constituindo uma surpresa para os musicólogos e historiadores, os quais, muitas vezes, o acusavam de compositor prolífico em produzir obras “debussyanas” e de “vulgaridades disformes sem pé nem cabeça”.²⁶ Na verdade, o pioneirismo agregou valor à sua obra artística, permitindo-lhe afirmar sua originalidade, o que tornou sua posição como artista independente da cultura musical acadêmica, conferindo-lhe um perfil mais moderno desejado pelos organizadores da Semana de Arte Moderna, embora não fosse um teórico preocupado com a elaboração de uma doutrina, fato observado pelos seus biógrafos que colocam que, para o compositor, a criação do mundo sonoro parece anteceder a elaboração dos meios técnicos para a consecução de seus objetivos composicionais finais.

No cenário musical, Mário de Andrade, assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, escreveu em seu artigo de 1924, *América Brasileira*, que, embora a Semana congregasse eventos disparatados, os perfis dos musicistas eram variados, trazendo riqueza ao movimento. Reconheceu, nesse artigo, que na obra de Villa-Lobos conviviam harmonias impressionistas e reação ao próprio impressionismo “na constituição formal das peças, como na nitidez crua, incisiva dos temas”,²⁷ apontando, assim, para os traços mais salientes da modernidade de Villa-Lobos: os sinais de primitivismo e energia telúrica, ressaltados inclusive pelos críticos europeus.

²⁶ A gênese do modernismo em Villa-Lobos torna-se matéria controvertida, difícil de elucidar tendo em vista declarações dele mesmo, dos seus promotores e dos historiadores, já que sua posição independente de artista, alimentada por seu temperamento difícil, o levava a ser considerado um “experimentador” musical sem base teórica profunda, além de compor suas obras ainda muito influenciado pela obra do compositor francês Claude Debussy. Travassos (2000).

²⁷ Travassos (2000: 30).

A cultura musical de São Paulo, no ano de 1922, estava dividida entre os apreciadores dos clássicos e românticos, os cultores da ópera italiana do século XIX, incluindo os admiradores de Carlos Gomes, e ouvintes abertos aos sons do século XX.

A Semana de Arte Moderna não abriu horizontes novos para os paulistas em relação às tendências musicais européias, nem ofereceu tendências de auto-afirmação nacional em termos musicais, porém, certamente ofereceu um confronto entre o “velho” e o “novo”, expondo e intensificando seus conflitos. “Agrediu” os ouvidos tradicionalistas apresentando música atonal e bitonal, música sem o desenvolvimento clássico, música às vezes primitiva e rude em seus ritmos obstinados, às vezes etérea, irreal, em suas sutilezas debussyanas (KIEFER, 1981: 95).

Kiefer (1981) afirma que a Semana teve o mérito de colocar os conflitos na rua. Durante certo tempo não houve preferência por esta ou aquela linha estética e por este ou aquele compositor. A arte cumpriu, então, sua função de “mexer” com os indivíduos, propondo novas atitudes, obrigando-os a rever conceitos tradicionais que se encontravam arraigados.

Fica claro que houve intenção de auto-afirmação nacional por parte do compositor Villa-Lobos quando Mário de Andrade declara que:

Poucos anos depois de finda a guerra (de 1914), e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos (ANDRADE, 1965: 32).

E declara sobre o nacionalismo:

De todas as fases porque tem passado a música brasileira em sua evolução, a mais empolgante é sem dúvida esta contemporânea. Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pela forças desumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de *conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais* (ANDRADE, 1965: 33). *Grifamos.*

E ainda declara sobre os compositores quando se refere ao sentido de “missão” imbuído no grupo de intelectuais que faziam parte do movimento nacionalista:

O compositor brasileiro da atualidade (...) diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência dos seus deveres e obrigações. *Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, d elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático. (...) Se nos conforta socialmente a consciência sadia, (...) que leva os principais compositores nossos a esta luta fecunda, mas sacrificial pela nacionalização da nossa música, não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalizada um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma; ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será não mais nacionalista, mas simplesmente nacional* (ANDRADE, 1965: 34). *Grifamos.*

Se observarmos nos textos já analisados que o contato dos músicos eruditos era estreito com os músicos populares, perceberemos que houve uma influência dos primeiros em relação aos segundos e vice-versa, pois os musicistas formais e não-formais ensaiavam e tocavam juntos, nas mesmas rodas de choro, trocando idéias sobre a música brasileira e os movimentos sociais da época. Aliás, esses compositores tomavam parte direta no que acontecia social e musicalmente falando.

Analisando a música popular brasileira, notamos que somente em meados do século XVIII é que podemos dizer que surgiu um gênero musical reconhecido como brasileiro e popular com Domingos Caldas Barbosa, que cantava com malícia “A minha Iaiá”, pondo em relevo a ambigüidade entre ser escravo e ser escravo do amor de Iaiá. Apesar desse fato, é somente a partir da segunda metade do século XIX, em decorrência da diversificação social que começou a existir nas grandes cidades que a história da música popular brasileira tomou outros rumos, principalmente nas duas mais importantes cidades do Brasil colonial – Rio de Janeiro e Salvador, cidades presentes nessa tese por estarem ligadas às festividades de carnaval das escolas de samba e dos blocos afro – quando a população desses centros urbanos, com sua heterogeneidade, trouxe a configuração moderna de “massa”, passando a exigir um novo tipo de produção cultural que atendesse a novas formas de lazer. No setor musical, essa produção foi representada pela modinha e pelo lundu.

A população negra, pobre e marginalizada, refugiou-se nos morros, exercitando seus batuques e rodas de capoeira, fazendo surgir daí um dos gêneros mais importantes da música popular brasileira: o samba. Donga, freqüentador da casa da Tia Ciata, conheceu as diversas danças populares brasileiras nas rodas de ex-escravos e negros baianos. Pixinguinha organizou o conjunto Oito Batutas em 1919, chegando a se apresentar no

exterior, já que o grupo, dado o seu alto nível instrumental, introduziu instrumentos e ritmos afro-brasileiros que eram, até então, restritos aos morros e terreiros de macumba. Vale ressaltar que Pixinguinha foi um dos primeiros compositores populares a fazer arranjos para peças populares, inaugurando uma nova fase que não existia na orquestração de nossa música.

Sinhô, compositor que viveu entre o final do século XIX e o início do século XX, época em que as batucadas e as rodas de samba eram proibidas pela polícia, compôs músicas de qualidade, contribuindo para aumentar o prestígio do samba na sociedade. Brigando com o grupo de Tia Ciata, do qual faziam parte também Donga, Pixinguinha, João da Baiana e outros, desligou-se do grupo, travando uma verdadeira batalha musical com os componentes deste, passando a criar intensivamente e compondo músicas mais populares, tornando-se o primeiro compositor-autor de sambas, já que, antes dele, a composição dos sambas se dava coletivamente (JEANDOT: 1993).

A modernização concebida pelos artistas dos anos 20 remodelou a visão negativa relativa à particularidade musical brasileira, fazendo com que se manifestasse um anseio de liberdade em relação ao jugo cultural europeu – o romantismo. “A nacionalização musical projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão” (TRAVASSOS, 2000: 35-36).

“O período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já tinha voga desde meados do século anterior, contando inclusive com defensores da aliança entre coleta de folclore e processamento artístico” (TRAVASSOS, 2000: 36). Um dos exemplos foi Alberto Nepomuceno que já enfrentava oposição por fazer campanha para as canções serem cantadas em português, além de musicar textos de poetas e escritores brasileiros. Autores como Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha, nascidos em meados do século XIX, foram considerados precursores do nacionalismo porque se serviram da citação e dos títulos evocativos da cultura musical popular.

O movimento modernista deu origem ao modernismo nacionalista, firmando-se como corrente estética hegemônica até meados dos anos 40. Existem cinco proposições sintetizadas na estética nacionalista de acordo com Mário de Andrade descritas em seu “Ensaio sobre a música brasileira”:

1. A música expressa a alma dos povos que a criam;

2. A imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica;
3. Sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira;
4. Esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada;
5. Elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (ANDRADE, 1967 apud TRAVASSOS, 2000: 33-34).

Na verdade, a meta do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna (TRAVASSOS: 2000). Ressaltamos aqui que, apesar desses artistas e pesquisadores terem a pretensão de se aproximar dos grupos que faziam música popular, ainda existia nos mesmos um pensamento elitista, não em relação à condição social, financeira ou de cor das pessoas pertencentes aos grupos musicais populares, mas porque esses artistas e pesquisadores partilhavam certas idéias da arte em si, por ser um grupo estruturado academicamente em sua formação. Em outras palavras, pensavam em levar para o povo a idéia que eles tinham da arte e da cultura popular, sem consultar esse povo para descobrir se o mesmo concordava com a idéia de arte e cultura vigente no grupo ou se desejava modificar ou contribuir com algum item relativo às proposições defendidas pelo grupo com formação acadêmica.

O desejo do grupo modernista nacionalista era organizar institucionalmente o estudo da cultura popular, o que não deixava de ser um aspecto louvável. Porém, como exemplo de pensamento elitista exposto pelo grupo temos a afirmação do item cinco de que “essa música, elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional”. A música brasileira, então, teria que ser trabalhada, ganhando uma nova roupagem para ser elevada artisticamente, só assim ficando pronta para figurar ao lado de outras.

“O desejo de alcançar uma identificação imediata e emocionalmente carregada com a música brasileira fez da nacionalização um desafio” (TRAVASSOS, 2000: 39). Um

músico formado nos conservatórios acharia os cânticos de candomblé e as danças rurais muito exóticas, pelo menos à primeira vista.

Travassos (2000) enfatiza que a mentalidade das elites do início do período republicano no Brasil foi marcada por uma obsessão pelo progresso e modernização civilizatórios com referencial oferecido pela Europa ocidental. Essa mentalidade não aceitava os elementos de cultura popular que “maculasse” a imagem “civilizada” da sociedade dominante. Daí, a necessidade de expulsão das camadas pobres e portadoras de heranças culturais tradicionais como os negros livres ou ex-escravos dos centros urbanísticos da capital, juntamente com a tentativa de erradicação das religiões afro-brasileiras e do controle policial das festas religiosas e carnavalescas. Isto posto, pode-se tentar dimensionar como parecia impróprio aos olhos da elite o elogio e o apoio dados às músicas identificadas como típicas de negros e mestiços. Interessante notar como as mudanças citadinas vão modificando o espaço social e até geográfico do aparecimento da música.

A corrente culturalista da antropologia do início dos anos trinta desloca o eixo da discussão acerca das diferenças da questão racial para a cultura. As análises feitas acerca da música negra, nas quais um dos expoentes é Arthur Ramos, destacam a importância desta para a formação da “música nacional”. Sua origem ritual e o processo de sincretismo com outros ritmos (dos indígenas e dos brancos) abrem caminho para a formação de uma música “brasileira”.

Manheim (1974) faz uma colocação pertinente a respeito da época em que vivemos. O autor nos diz que nossa época caracteriza-se por uma crescente autoconsciência social e, também, por uma capacidade que possuímos de determinar a natureza concreta dessa consciência. Afirma que não podemos nos esquecer que “é através das visões dos outros que nos compreendemos a nós mesmos (op. cit., 1974: 70). Cabe-nos questionar, pelos estudos já pesquisados, se talvez uma das causas que deu início ao processo de reafirmação não foi, em grande medida, uma tomada de consciência pelos negros “da visão desses outros em cujos olhos os negros se viram e/ou se vêem”? E, nesse caso, podemos afirmar que a colonização européia certamente deixou sua marca. Aliás, idéia de colonização com a qual Sérgio Buarque de Holanda não concorda, pois para o autor:

A empresa colonial portuguesa trouxe para o Novo Mundo um modelo de relação predatória com a natureza (extrativismo e lavoura extensiva) e um modelo escravocrata nas relações de trabalho (escravidão e barbarização das populações indígenas). Mesmo em seus melhores momentos, a obra

realizada no Brasil pelos portugueses – diz Sérgio Buarque – teve um caráter mais de feitorização do que de colonização (VELOSO & MADEIRA, 2000: 171).

Teriam os intelectuais proposto alguma definição em relação aos grupos que pretendiam uma volta às suas raízes étnicas? Bastide dá a entender que a recusa à assimilação da cultura dos brancos faz com que a comunidade negra tente se reafricanizar a cada instante. Logo, para Bastide a reafricanização surgiu em contraposição à assimilação da cultura dos brancos pelos negros.

Ao discorrer sobre as religiões *fanti-ashanti* Bastide coloca que:

De um lado, os crioulos estão submetidos às pressões e às influências da sociedade circundante que tende à assimilação à cultura dos brancos; mas, por outro lado, nem todos os vínculos estão cortados com os marrãos, que são admirados ou reverenciados como feiticeiros poderosos, o que faz com que a comunidade crioula possa - por oposição à cultura dos senhores – recusar-se à assimilação e “reafricanizar-se” a cada instante (BASTIDE, 1974: 94).

O surgimento da *intelligentsia* marca a última fase do crescimento da consciência social, na visão de Mannheim (1974). O autor deixa claro em seu texto que o proletariado foi o primeiro grupo a se auto-avaliar sociologicamente de maneira consistente e a adquirir uma consciência de classe sistemática. Nem as classes médias, embora dispusessem de algum tipo de orientação sociológica, possuíam essa capacidade de auto-esclarecimento.

No entender de Mannheim (op.cit.), a *intelligentsia* foi o último grupo a adotar o ponto de vista sociológico, pois, em relação à divisão social do trabalho, o grupo não possuía acesso direto a nenhum segmento vital e ativo da sociedade. O autor diz que esse grupo ignorou por muito tempo o caráter social da mudança por se encontrar sempre recluso em seu gabinete com sua dependência livresca, propiciando, assim, uma visão derivada do processo social já que os intelectuais são “feiticeiros de conceitos e reis do domínio das idéias” (op. cit., 1974: 79), embora não possuam uma identidade social estabelecida.

Houve uma crescente especialização do campo intelectual nas décadas que se seguiram ao Modernismo, além de uma diferenciação entre a produção artística e o pensamento social. A modernização brasileira se consolidou, após a Segunda Guerra Mundial, com o parque industrial, o processo acelerado de urbanização e a abertura de indústrias vindas de fora do Brasil, além do investimento de capital estrangeiro no país.

O governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foi o responsável em estabelecer relações entre a política e o nacionalismo cultural da época. Os estudos realizados em cima de

documentos da época enfatizam a política nacionalizadora implantada pelo Estado Novo. As primeiras legislações interventoras do ano de 1938 dão ensejo à implantação de um plano de nacionalização destinado a atingir toda a sociedade brasileira. Fiori & Carvalho (s/data: 6) enfatizam em seu estudo relativo à implantação de uma política nacionalista ocorrida dentro da escola para os alunos estrangeiros que:

Para atingir os objetivos de homogeneidade cultural que se relacionavam com a *construção* da identidade nacional e a nacionalização das populações estrangeiras (...) foi implantada, sob a orientação do Ministério da Educação, e a decidida colaboração das autoridades responsáveis pelas diversas unidades da federação, uma política educativa muito nacionalista.

A identidade era centrada no nacionalismo – também difundido na escola – e no orgulho de ser brasileiro e falar bem o português. A moralidade se centrava na idéia de bem que possuía um desdobramento na expressão “o bom brasileiro”, significando não apenas a pessoa nascida no país, mas também aquela que aqui chegou e adotou o Brasil, colocando-o acima de todas as coisas.

Essa política também se refletiu na música. As mudanças estabelecidas pelo Estado Novo (1937) em vários aspectos da vida nacional tiveram maior magnitude no campo da cultura pelo fato de terem procurado transformar o Brasil em “brasileiro”²⁸, buscando uma identidade nacional para o país, já que até aquela data essa identidade não era definida.

Guimarães afirma que:

Até então, tendo como base a teoria do “branqueamento”, os intelectuais que se preocupavam em estudar o Brasil e os brasileiros estavam esperando que essa teoria se concretizasse e, com isso, o Brasil passasse a ser uma nação de brancos e, portanto, equiparável às nações “civilizadas” da Europa. Os demais autores que não comungavam dessa teoria, como Nina Rodrigues, por exemplo, acreditavam que a mestiçagem era um mal e que esta inviabilizava a criação de uma “civilização nos trópicos”. A indefinição daquela que seria a raça formadora da nação brasileira acarretava também a indefinição da própria nação.

Com isso, a construção de uma identidade nacional ficou como que suspensa, aguardando o desfecho do ‘branqueamento’, ou, pior ainda, no segundo caso, a estagnação na “barbárie”, a que a mestiçagem nos condenaria (GUIMARÃES, 1998: 36).

O presidente Getúlio Vargas usou como prioridade em seu projeto político a centralização do poder, pois precisava que fossem construídos valores e símbolos culturais que representassem a imagem da nação brasileira, simbolizando sua brasilidade. A atuação de Villa-Lobos junto ao governo Vargas com seu projeto para a educação musical nas

²⁸ Guimarães (1998: 35).

escolas por meio do canto orfeônico manifestou seu nacionalismo musical como expressão política na construção dessa nacionalidade.

Villa-Lobos sofreu críticas as mais diversas por ter sido o promotor e, ao mesmo tempo, um dos maiores beneficiários, de um projeto de educação e cultura centralizado e homogeneizado em nível nacional. Apesar de, até hoje, muitos críticos serem contundentes em suas críticas com relação às atitudes de Villa-Lobos referentes a proposta do governo Vargas, o fato é que se deve reconhecer que Villa-Lobos foi um educador musical com uma visão muito ampla e aberta para sua época, revolucionando o ensino de música no Brasil, por se preocupar em fazer com que a música brasileira tivesse certa “qualidade” brasileira em seus ritmos, melodias, harmonias e letras, utilizando, para isso, muitas vezes o folclore e as lendas brasileiras, além de ter a preocupação constante das crianças terem acesso ao ensino da música nas escolas.

A centralização política pelo Estado teve o efeito de centralizar também o poder simbólico fazendo com que esse mesmo Estado tomasse para si a responsabilidade de construir a identidade nacional.²⁹ Por essa razão, o nacionalismo surgido nesse período teve como característica o autoritarismo, que procurava legitimar a soberania exclusiva do Estado.

Nessa estratégia de legitimação o Governo Vargas promoveu a cultura popular. O rádio foi o veículo usado para este fim. O Governo conseguiu estabelecer um canal de comunicação com a população brasileira que quase não participava, até então, da vida política nacional. Houve a transformação de elementos da cultura popular em elementos da cultura nacional por parte do governo de Getúlio Vargas. Esse fato não significava que o preconceito sofrido pelos grupos produtores dessa cultura, em geral os negros e os mestiços pertencentes às camadas pobres da população, não existisse, diminuindo ou desaparecendo. O samba era produto cultural de negros e mestiços e por isso mesmo era difícil ser reconhecido como um produto criado pelos afro-descendentes. A utilização de uma produção cultural advinda dos negros e mestiços fez com que houvesse a preocupação de distanciá-la de suas raízes, fazendo surgir uma tendência de “desafricanização” dessa produção cultural – no caso em questão: o samba e o carnaval.

Guimarães (1998: 45) coloca que o carnaval foi “um dos grandes responsáveis pela divulgação e transformação do samba em música nacional”. Em outras palavras, o desfile

²⁹ Guimarães (1998: 41).

da escola de samba e a sua institucionalização passa a ser “uma forma de representação da cultura popular” que com o advento do Estado Novo passa a ser a representação da cultura nacional “oficial”. Guimarães (1998: 45) ainda reforça que “cada vez mais o carnaval passa a ser também um instrumento para a consolidação de uma identidade nacional correspondente ao Estado centralizador proposto pela política do presidente”.

Começaram a aparecer nessa época sambas e canções ufanistas como consequência desse espírito de nacionalismo. Um dos exemplos mais claros é a canção “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso de 1939. Batista (2002) afirma que a “Aquarela” foi transformada em símbolo de Brasil. A autora constrói em sua pesquisa algumas tipologias às quais ela chama de exaltação, contestação, deboche, fora da ordem e nova ordem. É feita uma divisão em dois cosmos ficcionais. O primeiro cosmos é constituído por três paradigmas – exaltação, contestação e deboche, que formam uma estrutura de significados tripolar. Interessamos analisar o primeiro paradigma do primeiro cosmos: exaltação. O paradigma da exaltação exemplifica o primeiro modelo de canção popular urbana que no caso desse exemplo é “Aquarela do Brasil”. Este modelo vigorou nas décadas de 40 e 50, já que as décadas anteriores conheceram uma música popular marcada pelo tema da malandragem e pelos conceitos atrelados a ele, como prontidão, valentia e golpe a otários.

Batista (2002: 32) afirma que “a congruência entre discurso musical e discurso político oficial ligou a obra de Ary Barroso com a ideologia estado-novista”. Essa canção analisada surgiu em um período no qual os ouvidos estavam mais habituados aos choros, sambas e marchas de carnaval, o que fez com que ela provocasse uma ruptura com esse contexto, trazendo um novo tipo de samba que foi rotulado de “samba exaltação”.

A primeira gravação desse samba, realizada em 1939, na voz do barítono Francisco Alves, recebeu um arranjo sofisticado do maestro Radamés Gnattali. A canção “Aquarela do Brasil” apareceu “acompanhada” de maestro, orquestra, interpretação pretensiosa e ocupando os dois lados do disco, em oposição às gravações da época em que predominavam os conjuntos regionais e sambas executados com sua percussão tocada em caixas de fósforos. Usaremos aqui uma parte da análise realizada por Batista (2002) que tem por objetivo estabelecer a relação entre o discurso musical sobre a nação brasileira e o discurso nacionalista formal. Alguns aspectos são interessantes e devem ser observados:

1. O malandro urbano se transforma em “mulato inzoneiro” com “bamboleio que faz gingar”. A palavra inzoneiro, incomum no vocabulário popular, é

usada na canção, significando sonso, manhoso;

2. A abertura musical da canção é grandiloquente com um movimento ascendente musical do alto do qual o ouvinte é convidado a “descer”, lentamente, ao som dos violinos para os arpejos do piano que se sobrepõe às cordas, podendo essa abertura ser tomada como uma preparação do importante evento do “abrir cortinas do passado” da história brasileira;
3. O personagem que será revelado é cantado com a entrada da voz usando a tautologia mais famosa da música brasileira: “Brasil, meu Brasil brasileiro”. Tem-se a definição de nação dada, real e completa. A redundância “Brasil brasileiro” fala em favor da mais perfeita identidade entre nação e caráter nacional;
4. Na gravação de Francisco Alves os versos iniciais são seguidos por um comentário instrumental feito pelos violinos. Considerando o sentido socialmente atribuído aos instrumentos de orquestra na nossa cultura, a menção ao mulato inzoneiro acompanhada por este instrumento “veste o mulato de casaca”, de uma seriedade emprestada da música de concerto e que pode servir para mascarar o sentido de mulato malandro do morro;
5. A percussão começa com um toque do tamborim até se definir a estrutura rítmica do samba, a qual prevalece até o final da canção, porém, conjugada com o som dos metais. Essa percussão é socialmente reconhecida como portavoza de elementos étnicos nativos do povo negro. Porém, a presença insistente dos metais no estilo das *bands* americanas, oferece um sinal de “conversação” comum entre o Brasil e o mundo (leia-se Estados Unidos dada a situação política da época);
6. Atribui-se à terra valores religiosos (terra do “Nosso Senhor”) e corrobora-se o mito da nação como instituição aprioristicamente amada pelo seu povo. Desde a Colônia a Igreja e o Estado andavam juntas, portanto, se o “Brasil do meu amor” é a “terra de Nosso Senhor”, esse amor não deve ser traído sob pena de haver um choque direto com Deus, aqui transformado em compatriota;
7. A nação é um mulato, tipo resultante da miscigenação que, segundo a “Aquarela”, não só assimilamos como fazemos questão de mencionar;

8. A letra da canção de Ary Barroso é extensa e difícil de memorizar, com palavras pouco usuais na linguagem popular como inzoneiro, merencória, trigueiro. Se não fossem considerados os contextos social e político, não entenderíamos o fato de uma canção aparentemente pouco comunicativa e pseudo-erudita fazer tanto sucesso;
9. A palavra Brasil aparece de maneira redundante no texto por 21 vezes. Desde o primeiro verso “Brasil, meu Brasil brasileiro” a tendência é de desencadeamento de um exaustivo processo que reitera que o país é nosso (“Pra mim... Pra mim...”). Cada estrofe termina com o estribilho: “Brasil!/Brasil!/Pra mim...Pra mim...”.³⁰

O rádio e o Estado trouxeram o samba do morro para a cidade. O primeiro difundindo o samba e fazendo com que este fosse consumido fora dos morros. O segundo reconhecendo e legalizando as escolas de samba, a partir de 1935, por reconhecer sua importância política (Batista: 2002). Podemos afirmar que certamente a música de Ary Barroso foi privilegiada em sua execução nos meios de comunicação da época, especialmente pelo rádio.

Havia um modelo ideal de música popular que interessava ao governo de Getúlio e era estimulado através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão que, a partir de 27 de outubro de 1939, passou a controlar a radiodifusão e a produção cultural, bem como outras atividades culturais. Interessava a esse modelo musical estimulado pelo DIP promover uma imagem ufanista do país, além de integrar o crescente proletariado à disciplina do trabalho fabril.

É necessário ressaltar nesse trabalho que um dos objetivos do DIP foi reverter a tendência dos sambistas de exaltar a malandragem, incentivando os compositores a enaltecer o trabalho e a abandonar qualquer referência elogiosa à malandragem. Os sambistas considerados “indisciplinados”, ou seja, aqueles cuja temática urbana escolhida em nada se referia à música religiosa, folclórica e regional – temas bem vindos ao projeto nacionalista musical modernista – eram representados por Donga, Noel, Sinhô, Lamartine, Ismael Silva, Orestes Barbosa, Nássara e Moreira da Silva, entre muitos outros.

Guimarães (1998: 50) afirma que:

³⁰ Texto retirado da análise de Soares (2002: 29-39) e adaptado pela autora.

A cultura popular estava se transformando em “cultura oficial”, submetida aos ditames do governo, cuja transgressão implicava em não poder ser divulgada através do rádio ou do disco. As imposições que a censura estabelece referiam-se ao conteúdo, ou seja, às letras dos sambas. O ritmo do samba não sofre alteração nesse momento, sua remissão aos batuques africanos, seus instrumentos típicos de percussão, que são os instrumentos usados desde as senzalas pelos negros, não sofrem nenhum constrangimento e isso é que fará com que o samba continue a ser uma referência da cultura negra e mestiça.

O ritmo binário do samba, a sua característica sonoridade, não é alcançado pela manipulação que o governo pretende fazer dessa produção cultural, uma vez que as restrições que são impostas pelos censores estão relacionadas pelo conteúdo. Diferentemente do que ocorria até o início do século, não era o som dos negros que sofria restrições, mas apenas o discurso, quando este não era compatível com as pretensões doutrinárias do Estado Novo.

Guimarães (1998) deixa claro que mesmo tendo que se adaptar aos novos tempos, o samba ainda saiu ganhando no processo de cooptação exercido pelo governo. O fato de existir a divulgação maciça por meio do rádio e do disco, determinou a consolidação do samba como música nacional, dentro do país e fora dele. Parcelas da população negro-mestiça formada por cantores, sambistas e compositores passaram a ter visibilidade na representação do Brasil por meio do samba. Mais tarde, com o sucesso do samba, músicos, compositores, cantores e cantoras brancas passaram a se ligar também no samba, sendo eleitos representantes da música nacional pelos meios de comunicação. Guimarães, porém, destaca que a matriz do samba jamais pôde ser esquecida, pois o som era “negro”, ainda que os intérpretes ou compositores fossem brancos. O ritmo era, sem dúvida, negro em sua matriz e a dicotomia entre discurso - letras dos sambas em letras de exaltação ao Brasil oficial, às figuras do nosso passado e às maravilhas do trabalho - e forma não encobriam a força do ritmo.

O samba manteve-se ligado à comunidade negra por meio de sua gênese rítmica, mesmo a produção de sambas ter sido iniciada, mais tarde, por uma classe média branca, ficando evidente a ligação desse samba com a cultura negra, já que o ritmo do samba não esconde sua ligação com os batuques da senzala. A indústria fonográfica abre espaço para a divulgação da música popular, trazendo a profissionalização dos músicos e transformando-se em fonte de renda para esses profissionais que serão responsáveis pela ascensão do samba, ainda que não necessariamente do sambista.

Guimarães (1998: 55) afirma que “a produção cultural das classes populares, em especial as do grupo negro, deveriam ser transformadas pela indústria cultural para assegurar que a dominação política também se expressasse no campo cultural. A dominação cultural tem como seu corolário a exploração cultural”. O rádio, então, passa a ser usado para a assimilação do samba como a música representativa da brasilidade.

O Brasil procurou, nessa época, homogeneizar os traços característicos das culturas que originariamente formaram a cultura brasileira, e a cultura negra é aquela que vai ter sua participação cada vez mais diluída pelo projeto do governo, já que “o samba ao se tornar brasileiro deixa de ser negro” (GUIMARÃES, 1998: 60). De acordo com Guimarães não houve um branqueamento por completo do samba, porém, ocorreu uma idéia de “desafricanização”, pois esse som não é mais o som dos africanos, embora não se possa atribuir outra gênese a ele que não o som dos negros das senzalas. Esse novo som, porém, é “um som sincrético do Brasil fruto de todas as raças e culturas, logo, ele é mestiço. Com essa lógica é retirado o negro para dar lugar ao nacional – mestiço” (GUIMARÃES, 1998: 60). Eu acrescentaria que sobre o ritmo pertencente originalmente ao negro foi colocada uma “roupagem” musical diversificada que incluiu até elementos musicais *hollywoodianos*, como é o caso do samba de Ary Barroso e de outros sambas e canções compostas na época do nacionalismo da Era Vargas.

Guimarães (1998: 60) afirma que “o samba passa a ser ‘coisa nossa’ e ao ser de todos não é de ninguém, deixa-se de lado a preocupação com a sua gênese para apenas ser enfatizado o fato de que o samba é a representação da alma do Brasil”.

No período dos anos de 1950 e 1960 os artistas possuíam nos valores estéticos das vanguardas modernistas os parâmetros para a pesquisa e a experimentação. A produção cultural da época foi marcada pela busca de um maior apuro formal. Os anos 50 trouxeram a modernização do país no sentido da industrialização. Nesse período, portanto, o nacionalismo deixa de ser a procura pela identidade cultural do brasileiro no sentido de formar uma nação, e passa a ser a busca pela modernização do país transformando-o do Brasil agrário para o Brasil industrial. Era o Brasil de Juscelino Kubitschek que aparecia com seu projeto de desenvolvimento econômico para ser resolvido, objetivando a modernização e industrialização do país. A questão racial perdeu sua importância, já que aparentemente era vista como questão resolvida.

A máxima de que a formação racial brasileira seria a responsável pelo atraso do Brasil frente a outras nações onde o fenômeno da mestiçagem não era a regra, foi substituída pela teoria do desenvolvimento econômico, na qual o modelo econômico colonial teria sido o responsável pelo atraso do país. Era preciso, então, modernizá-lo. É nessa conjuntura que a bossa nova aparece no final dos anos 50, estabelecendo-se nos anos 60. Esse estilo de música não trazia à memória aquela imagem dos negros e mulatos

cantando samba, vestidos com uma camisa listrada e com um pandeiro na mão, pois suas canções eram compostas por jovens de classe média e alta com raras exceções.

Guimarães (1998: 65) destaca que “o som da memória coletiva, que se tornou o samba, passará a ser substituído por um outro som, ligado agora à técnica, distanciando-se dessa ‘humanização’ anterior”.

O período do pós-guerra trouxe um contexto de transformações que operou mudanças nas idéias de identidade e cultura nacional, não apenas no Brasil, como também em outras nações em que as esferas de poder se modificaram face à chegada do capitalismo e do surgimento dos blocos transnacionais. Os Estados nacionais passam, então, por grandes transformações, bem como as culturas nacionais, inserindo-se, nesse momento, a nossa cultura.

O som negro do samba, passando por um “filtro” de modernidade com a incorporação de diferentes elementos, se transformará de um “som negro” em um “som cosmopolita”. Esse processo resultará na “desafricanização” do samba até a descaracterização e transformação do que lhe era mais distintivo e peculiar em sua gênese própria da cultura negra e mestiça – seu ritmo.

As primeiras manifestações do movimento da Bossa Nova receberam as mais veementes críticas no sentido de que a Bossa Nova não seria samba autêntico. O fato é que esse estilo que foi considerado criativo, pela introdução de novos padrões de interpretação e composição em nossa música, tinha sua importância no campo da música popular em nível internacional. Campos (1968: 71) coloca que:

Se uma modalidade de samba era extrovertida, adequada para uma prática musical de massa e de rua, outra visava uma versão musical introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos, versão camerística, portanto, sem que a presença de uma implicasse na negação da outra.

Os sambas de rua têm linhas melódicas mais simples, para serem facilmente cantados e assimilados; harmonias que contêm apenas os acordes básicos, para evitar a dispersão de qualquer espécie; ritmo simples, claro e repetitivo, pois sua função é condutora e unificadora. Os textos revelam uma estrutura simples, facilmente cantável e assimilável, permitindo e sugerindo, com isso, a participação inclusive da assistência.

Campos (1968) salienta que por se encontrar em Copacabana uma grande concentração demográfica do país, com um grande número de bares, boates e apartamentos, foi natural a circulação de uma grande faixa de população e, também foi compreensível o fato da música de bossa nova surgir com características muito próprias. Acrescenta que:

Surgiria uma música mais voltada para o detalhe, baseada quase sempre no canto, violão e pequenos conjuntos; desenvolver-se-ia a prática do “canto falado” ou do “cantar baixinho” – uma vez que a audiência está próxima – do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e canto integrando-se mutuamente, em lugar da valorização da “grande voz” ou do “solista”. Essas condições de concentração permitem também o uso de textos mais elaborados, mais refinados e, não raro, com artifícios poéticos de alto nível literário. A estrutura musical é mais rebuscada; as melodias são, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alterados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada etc. Por ser também essa faixa da população mais rica, possui condições adequadas para se informar através de gravações e da imprensa, recebendo assim dados sobre o que acontece em outras regiões do mundo e com outras músicas, sofrendo influências e aperfeiçoando as suas próprias criações artísticas (CAMPOS, 1968: 72).

Tem-se a cultura como um conceito de extensão muito vasto. “A rigor, quer dizer tudo que não é exclusivamente natureza e passa a significar praticamente tudo num mundo como o de hoje penetrado por todas as partes pela ação criadora do trabalho humano” (ESTEVAM, 1963: 7). Considerando a ação criadora do trabalho humano, podemos dizer que se as características originais da bossa nova são a sutileza, o detalhe, a elaboração e a introversão; no samba popular, ou comumente chamado “de rua”, a simplicidade, a espontaneidade em um mínimo de elementos e a extroversão são inerentes à esse tipo de canção, não implicando em maior ou menor grau de qualidade e autenticidade em nenhum dos estilos.

João Gilberto, intérprete, violonista, compositor, arranjador, viria modificar o curso da música popular brasileira com o lançamento de um disco em março de 1959. O que chamou a atenção dos ouvintes é que o acompanhamento do violão de João Gilberto possuía uma “batida” e uma harmonia completamente diferentes do que se fazia até então. A juventude identificou-se imediatamente com esse fenômeno, passando a organizar audições dessa música em universidades e em pequenos teatros, ao mesmo tempo em que iniciou a prática amadorística desse novo estilo. A juventude elegeu o violão como seu instrumento predileto.

Campos (1968: 76) em sua análise do estilo coloca que:

O aspecto que de início chamou a atenção do ouvinte foi o caráter coloquial da narrativa musical. Uma interpretação despojada e sem a menor afetação ou peripécia “solística” era parte essencial da revolução proposta pelo disco. Em outros termos, era a negação do “cantor”, do “solista” e do “estrelismo” vocal e de todas as variantes interpretativas ópera-tango-boleroísticas que sufocavam a música brasileira de então. (...). O acompanhamento, em vez de servir de *background* para o “solista”, com grandes introduções e finais sinfônicos, era, ao contrário, camerístico, econômico e muito transparente. Os instrumentos acompanhantes se integravam discretamente ao canto, com intervenções

esparças. (...). Outro aspecto inovador de grande importância e que se tornou popular após o sucesso do disco e do movimento bossa nova, foi o desenvolvimento da linguagem violonística de acompanhamento. (...). A partir da bossa nova passou-se a fazer uso de acordes alterados em grande quantidade, ou seja, acordes com notas estranhas à harmonia clássica, popularmente conhecidos como “dissonantes”. (...) desenvolvendo-se novas posições no instrumento em forma de *clusters*, ou seja, blocos de notas com uma determinada “cor harmônica”. (...). O uso maior de modulações e acordes alterados exigiu também o desenvolvimento da audição de harmonias e da criação de novos dedilhados ou “posições” instrumentais. Além do aspecto harmônico, também o ritmo foi modificado. Desenvolveu-se muito mais a estrutura rítmica de acompanhamento. Que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto; deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo ao tempo forte do compasso.

Pode-se perceber, por essa análise, que o tipo de música surgido no Rio de Janeiro contrapondo-se ao samba era muito diferente do que até então estava em vigência. Algumas modificações no estilo composicional diferenciaram muito os dois períodos. O caráter coloquial da narrativa musical, a negação do cantor como solista, a mudança do acompanhamento do instrumento para uma performance camerística, os instrumentos acompanhadores trabalhados de maneira sutil na estrutura composicional, inclusive o violão - instrumento que ascendeu musicalmente por causa do desenvolvimento da sua linguagem - o aprofundamento da harmonia com o uso de acordes alterados, o aparecimento de novas posições e dedilhados nos instrumentos e mudança na estrutura rítmica do acompanhamento que passou a ser independente do canto.

As mudanças foram tão complexas e profundas que muitos musicistas, embora na hora tenham participado do movimento, depois não permaneceram nele. Na verdade, esse estilo de música pede certa elucubração mental do musicista, pois traz elementos do jazz agregados a ele. Vale ressaltar que esse jazz, adotado pela bossa nova como elemento de fusão não estava imbuído do som negro norte-americano, porém, era um som que a classe média brasileira adotou a partir de uma geração de cantores e músicos norte-americanos de sucesso que faziam parte de uma geração na qual os jazz-men também já eram brancos. Logo, o importante não era destacar a qualidade negra do som, mas sua estrutura rítmica e melódica, que já se encontravam desvinculadas de sua gênese.

Ao observarmos a análise de Campos (1968), percebemos que a execução desse estilo pede uma audição interna, memória musical e raciocínio lógico muito apurados e aprofundados por parte do musicista, além de uma boa leitura rítmica. Se compararmos a canção de Ary Barroso com as canções da bossa nova veremos que a diferença em termos de arranjo, execução e interpretação é muito grande. No segundo caso, pode-se perceber que para o cantor existe uma maior exigência, e esta não é vocal. Esse cantor precisa, na

verdade, fazer o que qualquer cantor com boa formação teria que fazer, isto é, “pensar” como musicista, pois muitas vezes ele precisará cantar como se fosse um instrumentista, e não apenas como um cantor solista.

Guimarães (1998: 68) coloca que a bossa nova, música não “primária”, superou os estágios do “primitivo” e passou a ser uma música “industrializada”, na qual se ouvia não apenas os “batusques”, mas esses mesmos “batusques” revestidos de uma “refinada sonoridade internacionalizada”, com “elementos cosmopolitas agregados à sua composição”. A possibilidade de sucesso da bossa nova estava alicerçada na construção de uma música nacional, pertencente ao período anterior, que possibilitou o desenvolvimento da indústria cultural, criando um mercado para a música popular que se ampliou nos anos seguintes, chegando até à internacionalização.

O surgimento dos grupos de universitários acontece nesse momento da vida cultural brasileira e essa parcela da população que passa a frequentar o ambiente acadêmico, passa também a ser um grupo influente na vida social e política do país. Esses jovens de classe média e alta, em geral de cor branca, tinham como ocupação seus estudos e, em função das transformações urbanas, não tinham ligação com os grupos produtores da cultura popular, ao contrário do que havia ocorrido com as gerações cultas das décadas anteriores, como, por exemplo, a geração dos modernistas.

Há nesse período uma distinção de classe em relação à música popular, distinção que anteriormente era de raça. Essa distinção estabeleceu que “só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançaram o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da bossa nova”. Em decorrência dessa distinção de classe, houve “uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida ao nível da alta classe média” (TINHORÃO, 1991: 236).

Guimarães ressalta em sua tese, com muita propriedade, que:

A trajetória do samba é a trajetória da tentativa de se incorporar na construção da identidade nacional todas as parcelas da população e de suas respectivas culturas. Ocorre que, a incorporação da cultura negra e mestiça ao ideário da nacionalidade brasileira não teve a correspondente incorporação na cidadania plena dessas populações e a “desafricanização” do samba não redundou em uma “desafricanização” dessas populações, no sentido do fim do preconceito e da discriminação (GUIMARÃES, 1998: 70).

A indústria cultural se consolida ao longo dos anos 60 e a cultura popular

internacional começa a entrar no mercado de forma mais intensa e sistemática. Debaixo de grande controle ideológico, uma cultura voltada para as massas passa a ser produzida no país, sendo veiculada pela televisão. O desmantelamento do conceito de vanguarda relativo às artes, dá-se no final da década de 60.

Veloso & Madeira (2000: 185) citam que:

Entre 1964 e 1968, já sob o regime militar, mas antes da promulgação do AI-5, houve uma eclosão da produção cultural brasileira. Irreverente e crítica, a cultura permitiu que se estabelecesse, por um curto período, a hegemonia das esquerdas, responsáveis pelas diversas formas de resistência ao autoritarismo vigente, dentre elas destacando-se os jornais alternativos, (...). A profusão de espetáculos montados naquele momento é significativa por demonstrar a ousadia e a criatividade das respostas encontradas pelos artistas e intelectuais.

Ortiz (1999: 121) afirma em sua obra “A moderna tradição brasileira” que “o que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais”. Acrescenta ainda que “é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. Logo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. É preciso lembrar que o Estado, governado pelos militares a partir do ano de 1964, consolida no Brasil o “capitalismo tardio”³¹, reorganizando a economia brasileira e inserindo-a no processo de internacionalização de capital.

Nos anos 70 há uma clara divisão dos intelectuais e artistas em três blocos: os alinhados que cooperam com o “sistema”; os remanescentes dos movimentos político-culturais dos anos 60 que sentem a necessidade de ter arte e cultura engajadas com denúncia social; e os que aderem às tendências da contracultura mundial e com isso, conseguem reordenar e mudar a dicção das linguagens estéticas da época (VELOSO & MADEIRA, 2000). Foram os últimos que se tornaram o centro da criação musical no Brasil com o movimento da tropicália.

Uma década sem ideologia unificadora e sem manifestos está presente nos anos 70. Sua produção cultural é desigual e dispersa, instalando-se, como consequência, o chamado “vazio cultural”, pois é uma produção feita sob censura, patrocinada por instituições estatais. A marginalidade passa a ser um divisor de águas na produção cultural. Há uma cultura oficial *versus* uma cultura marginal, paralela ou alternativa.

No final dos anos 60, o movimento musical da Tropicália tenta responder uma velha

³¹ Ortiz (1999: 114).

questão: quem somos afinal? As raízes desse movimento estético se remetem ao movimento modernista, indo além desse, já que o movimento tropicalista é, talvez, o último grande movimento estético de caráter nacionalista surgido no Brasil.

A Tropicália foi um movimento multiétnico, multicultural e gerado no meio universitário. Sua proposta era de modernização e internacionalização. Ainda que seus participantes não fossem todos universitários, representavam um som urbano e de caráter intelectualizado. Esse movimento que contemplou as artes em geral – a literatura, as artes plásticas, o teatro, o cinema e a música – teve sua repercussão maior na área da música quando no uso de suas canções de protesto. Guimarães (1998: 80) explicita que “o tropicalismo transforma a música popular brasileira, ao dar amplidão aos ritmos e colocar os batuques negros junto com as guitarras do rock’n’roll, negro também em suas origens, mas, que assim como o jazz, chegou ao Brasil como um produto cultural de consumo das classes médias urbanas”.

Esse movimento, denominado Tropicalismo ou Tropicália, surgiu em São Paulo no final da década de 60, por iniciativa de compositores baianos herdeiros da repercussão da bossa nova carioca nos meios universitários de Salvador. Seu objetivo era obter “a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez” (GUIMARÃES, 1998: 248).

O Tropicalismo não foi o movimento que consolidou o resgate das raízes africanas na cultura brasileira, pois esse não era seu objetivo, porém, esse movimento musical que via a genealogia da música popular brasileira na criação do samba na casa da Tia Ciata, foi um dos elementos agregados pelos músicos que iriam efetuar o resgate da música negra, já que seus autores, Gilberto Gil e Caetano Veloso, estiveram desde o início ligados ao processo de reafirmação da música negra. A Tropicália é considerada pelos blocos afro “uma referência no processo de ‘libertação’ cultural e estético dos grupos negros e mestiços” (GUIMARÃES, 1998:83).

Os componentes do grupo da Tropicália se utilizavam de uma metalinguagem musical, ou seja, de uma linguagem crítica, através da qual era passado em revista tudo o que já tinha sido produzido musicalmente no Brasil e no mundo. Essa atitude tinha como objetivo a criação consciente do novo. Os compositores do Grupo Baiano não ignoravam a obra de João Gilberto, porém, não pretendiam continuar linearmente diluindo suas criações. Eles preferiram deglutir, “antropofagicamente”, a informação do inovador da

bossa nova – João Gilberto, voltando a colocar em cheque toda a tradição musical brasileira, inclusive a bossa nova, confrontando-a com os novos dados do contexto universal (JEANDOT: 1993).

A partir da Bossa Nova a música popular brasileira deixou de ser um dado mais ou menos folclórico ou meramente retrospectivo, tornando-se um fato vivo e ativo na cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, enfim, de todas as outras artes. Houve dois movimentos importantes na música popular brasileira nos quais a informação exerceu papel fundamental: o movimento da Bossa Nova e o da Tropicália.

O primeiro movimento, o da Bossa Nova, eclodiu em 1958, com seu manifesto musical representado pela canção *Desafinado* que introduziu a dissonância na música popular brasileira, abrindo uma brecha na harmonia tradicional. João Gilberto, representando a antítese do cantor de até então, cantou de maneira *cool*, com o seu sentido da pausa-silêncio e a batida seca de violão.

O segundo movimento musical importante passou por vários nomes diferentes: *som universal*, *tropicalismo*, *som livre e grupo baiano*. A denominação de Grupo Baiano foi dada pelo fato dos criadores do grupo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, serem originários do Estado da Bahia. A partir do núcleo inicial do Grupo Baiano, outras pessoas se agregaram ao grupo como Torquato Neto, Rogério Duprat e Capinam.

Alguns componentes do grupo são bem conhecidos até hoje e continuam atuando no panorama da música popular brasileira. São eles: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tomzé e Capinam. O conjunto “Os Mutantes”, do qual faziam parte Rita Lee, Sérgio Dias Batista e Arnaldo Dias Batista, era conhecido à época como os “Beatles” brasileiros, por trazerem para o convívio do grupo os instrumentos elétricos, além de inovarem na estrutura de suas composições musicais. Esse grupo desmanchou sua parceria, porém continuou se apresentando em carreira solo.

O Tropicalismo centrou-se na vida urbana, usando como material de trabalho poesias extraídas das revistas em quadrinhos e do folclore, além da canção comercial e do *kitsch*, o cafona. Criticou o consumismo da classe média e trouxe para sua linguagem nossa realidade de país subdesenvolvido, aproximando indústria e artesanato. Sofreu a influência do rock, do iê-iê-iê, das músicas sertaneja e caipira. Recebeu a colaboração estreita de músicos eruditos como Duprat, Medaglia, Hohagen e Cozzela que conheciam bem as

novas linguagens eletrônicas e aleatórias. Em sua poesia, o movimento abriu-se para a influência de Oswald de Andrade e o Concretismo.

Campos (1968) observa que a modernidade existente nos textos escritos por Caetano e Gil têm feito com que muitos estudiosos os aproximem dos poetas concretos. Oswald de Andrade é, para Campos, um ponto de aproximação entre os dois grupos. Os poetas concretos tentaram ressuscitá-lo em seus manifestos e artigos polêmicos, já que aparentemente Oswald de Andrade estava à espera de novas gerações que recolhessem o seu legado revolucionário.

Campos (1968: 289) salienta que:

É preciso não esquecer, porém, quando se queiram buscar possíveis afinidades entre a poesia concreta e a poesia da Tropicália, que as áreas de ação em que ambas têm atuado são diferentes. A poesia concreta procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos. Mas a poesia de consumo, no contexto da canção popular, foi uma experiência que ficou fora de suas cogitações. Por isso mesmo os métodos e estratégias estéticas de que se servem uma e outra poesia não são precisamente os mesmos.

Ainda assim, Campos (op. cit.) deixa claro que se pode enxergar pontos de contato, particularmente no processo de montagem e justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares. A canção composta por Caetano denominada “Tropicália” ilustra o emprego desse método, desde a colagem de frases feitas e citações até às rimas, que funcionando isoladamente, transmitem certas sonoridades as quais são expandidas pela repetição da sílaba final (“viva a mata-ta-ta/ viva a mulata-ta-ta”).

Um exemplo foi oferecido em uma canção de Caetano, porém, muitos outros exemplos poderíamos citar, inclusive de outros autores que fizeram parte do grupo do tropicalismo, movimento riquíssimo em criatividade e inovação dentro da música popular brasileira. Na verdade, o que é importante deixar claro é que esses musicistas e compositores chegaram a esses resultados sonoros não tanto por influência direta da poesia concreta, mas sim pelo seu próprio comportamento criativo dentro da música popular.

A ocorrência da criação musical foi natural, não sendo fruto de nenhum contrato ou convenção, mas sim de um natural encontro de interesses, pois os musicistas estavam praticando no campo do consumo a mesma luta travada pelos poetas concretos, na faixa mais restrita dos produtores, em prol de uma arte brasileira que fosse mais original e que chegasse mais perto do povo.

A maneira de vocalizar de Gil e Gal Costa se impôs de maneira diferente do apresentado até então. Os dois romperam com a vocalização tradicional brasileira, levando suas experiências sonoras para os sons dos gemidos, dos gritos, dos murmúrios, dos glissandos e dos melismas inusitados. O “ruído”, antes desprezado, ou desconhecido, passou a ter vez na voz. O uso da voz se tornou muitas vezes a reprodução dos sons da guitarra elétrica. Houve uma exploração musical e principalmente poética nos poemas falados, onde os jogos verbais assumiram o primeiro plano, contra o fundo de montagem livre de som e ruído. Técnicas técnicas de partição e reaglutinação de palavras foram também usadas nesse terreno experimental. A poesia cantada foi reabilitada como gênero por Caetano e Gil. Por atingirem um grande refinamento nessa arte de melopéia, os dois compositores conseguiram a arte de combinar palavra e som.

Interessante é perceber que o “Movimento Música Nova” aconteceu em época próxima ao Tropicalismo. Esse movimento, fundado por um grupo de músicos eruditos de esquerda, em termos políticos, pretenderam uma renovação da linguagem musical brasileira em oposição à “xaropada folclórico-nacionalista” de até então ³².

O manifesto do movimento, lançado em junho de 1973, na revista **Invenção**, editada e financiada pelos poetas concretos pretendia uma tomada de consciência cultural, racional. Eram relegados, de certa forma, os chavões nacionalistas e a proposta era que se seguisse um novo caminho musical. A grande novidade é que essa nova produção não dependeu da música européia.

Os pontos desfavoráveis foram que o Manifesto do grupo Música Nova foi mais importante que o eco do movimento, ao contrário da Semana de 22 que teve seu eco muito mais efetivo que sua realização. Toni (1981) ressalta que, em decorrência desse fato o manifesto também não teve importância nenhuma.

Os participantes do movimento Música Nova, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, líderes intelectuais do movimento, proclamaram “o fim da música” e partiram para o *happening* e a música popular (tropicalismo). Outros, como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira fecharam-se no trabalho de composição, chegando, por vezes, a um hermetismo quase absoluto, como foi o caso de Willy Correa de Oliveira. Tiveram participação importante, também, embora sem aderir ao Manifesto, Olivier Toni e Klaus-Dieter Wolff.

³² Frase de Décio Pignatari, poeta concreto. Retirado de “Movimento Música Nova: em busca da modernidade”. Entrevista concedida por Oliver Toni ao **Caderno de Música**, Dezembro/1981 nº 8.

Rogério Duprat (1981) afirma que o correspondente do grupo da poesia concreta era o grupo da Música Nova na música erudita. O modelo do Manifesto dos concretistas era tido pelo grupo dos musicistas como um guia. O compromisso do grupo era totalmente voltado para o mundo contemporâneo. O desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismos, processos fonomecânicos e eletroacústicos em geral); tudo isso somado à contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez e Stockhausen.

Duprat, em seu depoimento, diz ainda que o contato com as composições de Pierre Boulez e John Cage os levou a perceber que suas composições seguiam moldes “tupiniquins”, ou seja, uma composição excessivamente primitiva do ponto de vista do que era a linguagem musical no resto do mundo, por isso, renegaram o movimento nacionalista na música erudita brasileira.

Duprat (1981) diz em sua entrevista que o grupo encontrou na Europa um mundo europeu “velho”. Não que a música do grupo Música Nova fosse avançada. É que enquanto isso, na América recrudescia um movimento de contracultura e o grupo desejava um pouco dessa vertente “nova”: a anti-arte, o não-livro, a Coca-Cola, a pop arte. Dessa maneira, Duprat e Cozzela acharam que não deveriam continuar a fazer obras de arte, pois, apesar da arte não ter acabado, tudo havia virado arte, portanto, para eles não havia mais sentido em criar obras de arte.

Esse grupo, altamente intelectualizado, com formação universitária, que não viveu nem conviveu com os participantes da Semana de 22, nem teve contato com os compositores do nacionalismo, não tendo estudado em nenhuma escola musical de orientação nacionalista, tinha idéias políticas muito definidas, mas não sabia como as idéias musicais poderiam colocar-se dentro da política. O grupo era mais ou menos conivente com a política soviética da época, porém, a política soviética apoiava os movimentos nacionalistas e não o movimento de vanguarda, que era o objetivo pretendido em termos de música e arte pelo grupo.

Os participantes do grupo acabaram por se separar, procurando novos caminhos individuais dentro da música. Alguns foram para a música popular como Cozzela e Duprat, que, atualmente produz músicas para filmes, *jingles*, discos. Outros, apesar de ainda escreverem música erudita, a direcionam para um trabalho mais interativo com a platéia,

com uma maior participação desta, como é o caso de Gilberto Mendes, que divulga a música contemporânea brasileira e estrangeira. Júlio Medaglia ainda faz arranjos, rege e compõe para as duas vertentes – erudita e popular.

A idéia dos musicistas eruditos do movimento Música Nova era a de que o povo fizesse a sua própria música, pois esses musicistas achavam que o povo saberia melhor o que fazer do que eles próprios. Eles não queriam cair na reprodução de “chavões”, no uso demasiado da sincopa brasileira e ainda no uso de motivos índios do norte do país. Era uma reação contra a idéia de escrever “música brasileira”, idéia esta considerada primitiva pelo grupo.

Observando os movimentos ocorridos tanto na música erudita quanto na popular, podemos perceber que eles se entrelaçam de alguma maneira em algum momento, ainda que muitas vezes ocorram paralelamente ou haja divergências dentro do próprio movimento, como no caso do movimento Música Nova descrito nessa tese. Há que se ter em mente que na música é quase que impossível não haver um “cruzamento”, introjeção e amalgamento de tendências nos sons que são “movidados” e “criados” pelos movimentos sociais. A disseminação das novas tendências musicais ocorre muito rapidamente por causa do tipo de linguagem facilmente assimilada pelo público.

A abertura dos participantes da Tropicália para o “novo” é que foi responsável por um fato muito importante ocorrido em nossa música popular: a colaboração íntima com músicos eruditos de vanguarda como Rogério Duprat, em uma associação incomum que fez com que os tipos de música de vanguarda mais avançados – música eletrônica e antimúsica – se encontrassem com a música popular em uma implosão informativa na qual tudo podia acontecer, inclusive uma “nova” música, uma música que fosse ao mesmo tempo de “produção e consumo”. Na verdade, Gil, Caetano e os outros participantes do movimento da Tropicália fizeram uma revolução na linguagem da música popular, usando elementos referentes às tendências da poesia concreta e elementos da música contemporânea erudita de vanguarda.

Nos anos 80 tem início uma nova onda de *rock* com o surgimento de muitos grupos instrumentais. Muitos gêneros que compõem a música popular brasileira continuaram a se desenvolver, porém, não houve um movimento tão forte quanto o tropicalismo. Na Bahia, enquanto isso, os blocos afro se afirmavam, começando a ficar conhecidos na mídia televisiva e se lançando até internacionalmente.

Esse percurso realizado na tese referente à análise dos movimentos artísticos tanto eruditos quanto populares contribui para mostrar que a música é possuidora dos mesmos elementos nos dois campos: popular e erudito. Eles podem se interpor e se interpenetrar como quiserem. Apenas a maneira como serão usados esses elementos é que dirá qual foi o campo escolhido pelo compositor para sua criação musical. A capacidade de romper com a tradição, o pendor para o imprevisto e a experimentação do compositor brasileiro proporcionam um mover constante na música brasileira em termos de criação e riqueza musical. Esse raciocínio é válido para a criação musical em qualquer tipo de grupo. Além dos grupos musicais já citados nesse capítulo, os grupos de escola de samba, assim como os grupos afro se inserem nesse contexto composicional.

Capítulo 03:

A figura do negro nos espaços sociais e festivos da cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX ao século XX com ênfase nos anos 70 e as Escolas de Samba

O terceiro capítulo possui seu tema na inserção do negro nos espaços públicos sociais e festivos da cidade do Rio de Janeiro, inserção essa na qual a música desempenhou um papel importante, por ser um elemento sempre presente e de vital importância para a manutenção do ritmo das festas e da resistência dos participantes das festas em relação ao tempo proposto para o lúdico. É a inserção por meio da música existente nos espaços sociais e festivos - música essa produzida e “alimentada” nas casas das “tias baianas” (MOURA: 1995), casas de senhoras que haviam se mudado para o Rio de Janeiro e que promoviam as reuniões de sambistas, funcionando, paralelamente a essas reuniões, também os terreiros que guardavam em suas práticas a tradição africana - que desvelará histórica e socialmente o nascimento do samba, a sua “descida” dos morros para as ruas e o nascimento das escolas de samba, tipo de grupo advindo de outras práticas festivas cujas comemorações muitas vezes eram proibidas.

Essa exposição da inserção do negro terá como objetivo mostrar, em primeiro lugar, como esse processo se iniciou no final do século XIX, desenvolvendo-se nos espaços públicos sociais e festivos do início do século XX até os anos 70 na cidade do Rio de Janeiro. Enfatizamos nesse momento do trabalho que a cidade do Rio de Janeiro será analisada em primeiro lugar dada a sua importância em relação ao resto do país no início do século XX, expondo a seguir os fatores que contribuíram para essa escolha.

O primeiro fator entendido como importante para essa escolha é que a cidade do Rio de Janeiro já ocupava uma posição centrípeta em relação às outras capitais por concentrar em si as instituições de política governamental e das instâncias produtoras de bens simbólicos voltadas tanto para o lazer quanto para o ideal de construção de uma imagem de grupo nacional (RODRIGUES, 2006). Interessa-nos, portanto, essa posição de centralidade da cidade como o maior centro financeiro do país, além da mesma ser reconhecida à época como um núcleo urbano com um modo de vida civilizado, ideal perseguido desde o Império pelos grupos dominantes. Outro fator importante para considerar a posição de

centralidade da cidade do Rio de Janeiro em relação às outras cidades é a mudança dos estratos populares regionais para a mesma em busca de melhores condições de vida visando o acesso à educação e ao trabalho remunerado. Nesse contexto de migração se inserem de maneira prioritária e importante os estratos populares regionais da Bahia que buscaram uma melhor condição de vida na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no bairro da Saúde, bairro onde se concentrou grande parte da colônia baiana (MOURA, 1995).

Em segundo lugar será feita uma apresentação do estilo musical do samba-enredo, para uma melhor compreensão das escolhas e caminhos percorridos pelas escolas, além de uma abordagem sócio-histórica das escolas de samba mais importantes existentes desde a época do nascimento destas na cidade carioca até os anos 70. Essa disposição de itens e subitens tem como objetivo mostrar, logo a seguir, o surgimento do Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo de Honório Gurgel, em Acari, no RJ - grupo considerado como foco de resistência ao que acontecia na época dentro de algumas escolas de samba, que permitiram como prática, em seus quadros, a ingerência da mídia, dos patrocinadores com suas imposições, e, logicamente, das regras ditadas pelos organizadores dos desfiles já que essas escolas recebiam ajuda financeira vinda de outras fontes que não só a da escola.

A cidade escolhida para análise tem no processo de reafrikanização da Escola de Samba Quilombo uma representação expressiva em sua festividade de carnaval na década dos anos 70. A cidade do Rio de Janeiro é conhecida como a que possui “o maior espetáculo da terra”.³³ Essa cidade propicia um lucro considerado grande em termos de economia formal e informal para setores do comércio, da mídia e do turismo, além da empregabilidade que oferece durante todo o ano visando os preparativos do megaevento. Considerando essas razões, portanto, quando da discussão nesse capítulo da Escola de Samba, do seu funcionamento e da análise do processo ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em relação ao movimento de reafrikanização dos anos 70, introduziremos a exposição do estilo musical praticado pelos grupos de escola de samba, o surgimento de suas escolhas rítmicas predominantes e como se deu a tentativa de um processo de reafrikanização iniciado nos anos 70 com a Escola de Samba Quilombo de Honório Gurgel.

³³ Palavras proferidas por Joãosinho Trinta em entrevista concedida ao programa “Sintonia” na TV Câmara em 09/03/2009. Essa frase é recorrente em muitas entrevistas concedidas por estudiosos do carnaval e carnavalescos.

O uso do carnaval como unidade de análise recorrente se justifica por essa unidade estar ligada, no caso dessa tese, à música dos dois grupos – Escolas de Samba e Blocos Afro - grupos esses que encontraram na festa do carnaval uma maneira de se inserir no contexto nacional brasileiro e até no contexto internacional por meio do uso da música carnavalesca. Essa música, estruturada com o uso de elementos africanos, fez com que a festa do carnaval oportunizasse, no Rio de Janeiro e em Salvador, o início de um processo de reafrikanização por meio das composições da Escola de Samba Quilombo e do Bloco Afro Ilê Aiyê.

Na verdade, essa festa musical – o carnaval – serviu como veículo de inserção social dos negros na sociedade brasileira, pois, o negro, sem poder aquisitivo para frequentar clubes elegantes, festas de classe média e classe média alta, cinemas e teatros da época (início e meados do século XX), recorreu às escolas de samba como centro de lazer, convivência e até de aprendizado, já que até o período do Estado Novo, os sambas-enredo tinham por obrigação tratar em seus temas sobre a história oficial do nosso país, obrigando, assim, a que os carnavalescos responsáveis pelo samba-enredo estudassem a História do Brasil.

As Escolas de Samba, ainda que disponibilizando seu espaço social em favor dos negros e suas manifestações festivas, não ficaram livres das disputas ocorridas no campo de poder. Podemos, então, nesse momento, tecer uma discussão relativa ao espaço social e ao campo de poder, categorias que permeiam a obra de Bourdieu, para uma melhor compreensão entre essas duas categorias.

Bourdieu (2003) faz distinção entre as noções de espaço social e de campo de poder. O autor afirma que:

A noção de espaço contém, em si, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social; ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos quer de grupos, existem e subsistem na e pela diferença, isto é, enquanto ocupam posições relativas em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos (BOURDIEU, 2003: 48).

Bourdieu (2003: 49) diz ainda que “a ciência social deve construir e descobrir o princípio de diferenciação que permite reengendrar teoricamente o espaço social empiricamente observado”. No caso desse trabalho, nosso foco não deve ser apenas construir, descobrir e reengendrar teoricamente o espaço social observado, mas também,

observar o campo de poder existente que não é um campo como os outros:

Ele é o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital ou, mais precisamente, entre os agentes suficientemente providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo correspondente e cujas lutas se intensificam sempre que o valor relativo dos diferentes tipos de capital é posto em questão; isto é, especialmente quando os equilíbrios estabelecidos no interior do campo, entre instâncias especificamente encarregadas da reprodução do campo do poder, são ameaçadas. (BOURDIEU, 2003: 52).

No caso dessa tese o tipo de capital é a música produzida pelos dois diferentes grupos. O campo de poder onde a disputa se realiza começa dentro da própria Escola de Samba com seus compositores e carnavalescos quando da escolha do samba-enredo, para, em seguida, alcançar as outras Escolas de Samba sejam elas pequenas, médias, grandes ou super escolas. No caso dos Blocos Afro, o enfrentamento, além de se dar entre os próprios blocos, dá-se, também, em relação a outros tipos de grupo pertencentes às festividades da classe média, como por exemplo, os blocos de trio – possuidor de um tipo de música já mais “enbranquecida” e produzida para um sucesso comercial.

Sustentado pelo argumento do sociólogo Bourdieu citado acima, esse texto se propõe também a fazer uma retrospectiva do carnaval brasileiro e suas práticas lúdicas na cidade do Rio de Janeiro do período do final do século XIX aos anos 70 do século XX, tentando analisar como as alterações e junções da festa do entrudo com o carnaval ocorreram no Brasil, além de uma rápida análise dos embates ocorridos com a sociedade da época quando dos espaços conquistados pelos negros dentro do campo de disputa dos grupos da Escola de Samba nos carnavais do Rio de Janeiro.

Em outras palavras, interessa-nos identificar o processo social e musical ocorrido em relação às práticas festivas existentes anteriormente ao carnaval das escolas de samba para descobrir como essa música, predominantemente percussiva, que envolve anualmente um megaevento, se desenvolveu através dos anos nas festas da cidade do Rio de Janeiro e como ocorreram as mudanças musicais nessas festas, apesar da repressão aparentemente exercida pelos órgãos do governo, quando das suas manifestações festivas. Levando em conta o fato de que o grupo com maior visibilidade aparecido na mídia foi o do Quilombo no ano de 1975, que inclusive foi fundado por uma dissidência de Antônio Candeia Filho e um grupo de amigos com a Escola de Samba da Portela, pretendemos discorrer sobre algumas escolas da cidade do Rio mostrando, assim, se houve ou não diferença na postura e atitude entre a Escola Quilombo e as outras Escolas já estabelecidas como grupo.

O argumento central desse capítulo é o de que o carnaval, enquanto lugar que oportuniza mudanças sociais por meio de suas práticas festivas, salientou o movimento de reafricanização que, embora tivesse seu cunho ideológico em curso, ele sozinho não teria conseguido tal projeção dos grupos perante a mídia.

A digressão histórica realizada a seguir se faz necessária, na medida em que as transformações na economia capitalista, no entender da autora, levaram o país a um ideal de civilização europeu, principalmente o da civilização francesa, influenciando não só a reforma da cidade do Rio de Janeiro, como também as festividades realizadas em torno dessa época. Podemos citar como exemplo, a “passagem” do *entrudo* para o carnaval chamado “da civilização”, além da proibição e criminalização do batuque pelas autoridades.

É importante observar, também, como os negros foram tratados depois da Abolição (Lei Áurea, 1888), da Proclamação da República (1889) e durante a reforma realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Das três máximas existentes no lema da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade), apenas duas foram aplicadas aos negros: liberdade e fraternidade. A máxima da igualdade para os negros não preocupou quem estava no poder, pois, não foram dadas aos negros as mesmas oportunidades que foram dadas aos brancos tais como: cursos de formação para a oportunidade de um trabalho digno, acesso à saúde e à educação, políticas públicas normatizando a distribuição de terras e casas para os ex-escravos morarem.

Sabendo que o assunto relativo à mudança das festas é abrangente e que abarca muitos fatores e acontecimentos relacionados ao contexto sócio-histórico brasileiro, faz-se necessário uma volta ao panorama econômico mundial no ano de 1780, em fins do séc. XVIII, para que se entenda porque a economia capitalista foi passível de tantas mudanças desde essa época. Em outras palavras, far-se-á uma análise do panorama econômico mundial dentro do seu contexto sócio-histórico para que se possa focar o Brasil politicamente, economicamente e socialmente no período referente ao final do século XIX até o início do século XX, fazendo uma retrospectiva por meio do contexto sócio-histórico.

Nessa retrospectiva, a Revolução Industrial, importante fator no processo de alavancar a economia mundial, aliada a um sistema capitalista em vigência no mundo ocidental, transformou as áreas mais remotas do planeta através do capital e dos modos de produção. As relações patrão/empregado, as matérias-primas e a maquinária foram muito

importantes para a mudança da economia mundial. A economia industrializada foi baseada em três fatores básicos: o ferro, o carvão e as máquinas a vapor que propiciaram o surgimento das primeiras unidades produtivas - as fábricas.

Houve, porém, um segundo momento da expansão da economia industrial desencadeado pela "Segunda Revolução Industrial", também chamada de Revolução Científico-Tecnológica, ocorrida a partir de 1870. Essa Revolução representou um salto enorme, em termos qualitativos e quantitativos, em relação à primeira manifestação da economia mecanizada. Houve o desenvolvimento de novos potenciais energéticos tais como a eletricidade e os derivados de petróleo que originaram novos campos de exploração industrial, além do desenvolvimento nas áreas da microbiologia, bacteriologia e da bioquímica com um impacto decisivo sobre as moléstias, a natalidade, a produção e conservação de alimentos, a farmacologia e a medicina.

Essas transformações descritas acima ocorreram de maneira agressiva e rápida, concentrando-se entre a última década do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX nos países mais desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos. Houve um impulso extraordinário para a consolidação da unidade global do mercado capitalista. Esse salto produtivo gerou gigantescos complexos industriais, com equipamentos sofisticados e de grande escala. Essa escalada de produção implicava numa disputa pelas matérias-primas disponíveis nas sociedades tradicionais, de economia agrícola. Não bastava, entretanto, que as potências incorporassem essas novas áreas possuidoras de matérias-primas às suas possessões territoriais. Essas grandes potências precisavam transformar o modo de vida das sociedades tradicionais para que estas passassem a ter as práticas e os hábitos de produção e consumo conforme os ditames do novo padrão da economia de base científico-tecnológica. Foram essas tentativas de mudar as sociedades, suas culturas e costumes seculares que desestabilizaram suas estruturas vigentes, desencadeando como reação, revoltas, levantes e guerras regionais contra o invasor europeu e seus aliados locais, entre a metade do séc. XIX e o início do séc. XX.

Dentre os países desestabilizados com insurreições populares encontraram-se a Índia, a China, a América do Norte, o Japão, a Argélia, o Afeganistão e o Egito entre outros. Na América Latina esse processo se concentrou na luta pelo controle do eixo econômico e territorial estratégico representado pelo Rio da Prata e sua rede hidrográfica. A Inglaterra se aliou com o Império brasileiro e com as elites liberais dos países platinos, contra a

resistência de líderes tradicionalistas do Uruguai (1851, 1864-5), da Argentina (1852) e do Paraguai (1865-70) (SEVCENKO, 2002: 13).

Os custos dos confrontos bélicos no Prata e a Guerra do Paraguai ocasionaram um endividamento que desestabilizou as bases do Império brasileiro. No contexto desse processo surgiu, então, o Partido Republicano (1870), propondo a abolição da monarquia, entrando em cena uma nova elite de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares, a chamada "Geração 70", comprometida em modernizar e atualizar as estruturas do Império, baseando-se nas diretrizes científicas e técnicas emanadas da Europa e dos Estados Unidos (SEVCENKO: 2002). Essas novas elites eram influenciadas pelas correntes científicas, o darwinismo social do inglês Spencer, o monismo alemão e o positivismo francês de Auguste Comte.

A Proclamação da República (1889) culminou de um conluio envolvendo militares radicais, cafeicultores paulistas e políticos republicanos. As principais medidas adotadas foram uma completa abertura da economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e americanos, a permissão para bancos privados emitirem moeda, uma nova lei liberal das sociedades anônimas e a criação de um moderno mercado de ações centrado na Bolsa de valores do Rio de Janeiro.

A idéia dessas elites era promover uma industrialização imediata e a modernização do país a qualquer preço rejeitando, portanto, o que definiam ser a imagem nacional desgastada e arcaica - a de um regime imperial escravocrata. O primeiro resultado foi um fluxo inédito de entrada de capitais ingleses e americanos no país e a mais escandalosa fraude especulativa de todos os tempos no mercado de ações chamada de "o Encilhamento", numa referência ao jargão dos hipódromos que significava a colocação da sela antes do tiro de largada (NEEDELL, 1993: 31).

De acordo com o autor Jeffrey Needell, Rui Barbosa, ministro das Finanças da época, deu continuidade ao que os ministros anteriores já haviam praticado, ou seja, emitir a moeda brasileira; por acreditar que essa política era vital para a reformulação do país. O problema grave que aconteceu foi o fato de ter cessado o fluxo de capital estrangeiro dificultando, assim, a emissão de moeda, o que não havia ainda acontecido com os últimos ministros do Império (NEEDELL, 1993: 30).

O Brasil, nesse momento, fez sua entrada na modernidade, porém, não de maneira equilibrada. Inseriu-se no processo de globalização econômica da época sem resolver suas

questões internas há muito pendentes, como, por exemplo, as questões referentes aos negros libertos: ex-escravos que não possuíam terras nem casas para morar, não tinham acesso à saúde, não tinham acesso à educação nem a cursos de formação, não podendo, portanto, conseguir um trabalho digno para sua sobrevivência e a de sua família, embora já tivessem sido libertados oficialmente pela Lei Áurea, promulgada em 1888. Enquanto o país pretendia sua entrada na civilização, essa mesma civilização não era pensada nem estendida para todos os estratos sociais.

O efeito do "Encilhamento" na economia arruinou os capitalistas mais proeminentes da praça, principalmente os cafeicultores, que constituíram a elite econômica da monarquia; ensejando a ascensão de uma camada de arrivistas enriquecidos no jogo especulativo e nas negociatas dos primeiros anos do novo regime. Contudo, essa classe de argentários de moralidade dúbia se transformaria, junto com os cafeicultores do Oeste paulista, na principal base social e econômica de sustentação da elite científica e tecnocrática inspirada no racionalismo positivista (SEVCENKO: 2002).

A ascensão desses arrivistas ou "homens novos" coincidiu com a Abolição (Lei Áurea, 1888) e a desmobilização de enormes contingentes de ex-escravos no Sudeste, em paralelo com a vultosa imigração estrangeira, alterando os quadros hierárquicos e de valores da sociedade, na medida em que se consolidavam as práticas de trabalho assalariado e de constituição de um mercado interno mais dinâmico. Esse conjunto de transformações gerou um amplo processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicionais, cujo sintoma mais nítido foi o episódio da Revolta de Canudos, de 1893 a 1897 (SEVCENKO: 2002).

O processo de modernização teve seu impacto na população de Canudos, já que para esse povo, como para o grosso da população alheia aos processos decisórios, o imperador era uma figura sagrada. A deposição do monarca, juntamente com a separação da Igreja e do Estado, decretada pelos republicanos, foi sentida como uma profanação de suas crenças. Euclides da Cunha, jovem escritor positivista que participou como correspondente de guerra do jornal "*O Estado de São Paulo*" escreveu em 1902 o livro "*Os Sertões*"; em que narra a Guerra de Canudos, episódio que é uma das peças-chaves para entender as tensões assinaladas na cultura brasileira no séc. XX.

A nação brasileira, configurada pela Independência e a formação do Império, nação essa que pretendia seguir moldes definidos pela moderna política nacional, transforma-se.

Moura coloca que:

Antigos segmentos populares vindos ainda da colônia, muitos interioranos, e migrantes recém-chegados são confrontados com a implantação de um processo de proletarização nas cidades, que se absorve só alguns enquanto muitos seriam condenados à marginalidade, aproxima esses homens diversos em um formidável encontro. Crescem e se sofisticam classes médias urbanas, favorecidas pelo reaparelhamento estatal e pelo progresso industrial, para quem prioritariamente seria montada uma indústria de entretenimento, que daria voz, entretanto, ao negro, omitido num país que se queria ocidental. No topo redefinem-se posições no bloco de poder entre as elites nacionais, fortemente mimetizadas com a burguesia européia.... (MOURA, 1995: 16).

Vale ressaltar que o novo regime, a República brasileira, confirmou o disposto pela Lei de Terras de 1850, lei essa que legalizou o monopólio de uma minoria sobre as terras disponíveis mesmo com a oposição de alguns abolicionistas e republicanos considerados radicais, pelo fato desses proporem uma reforma agrária que contemplasse principalmente aqueles que haviam sido escravizados. Essa prática se aceita e praticada pelo governo brasileiro, iria garantir que a reprodução do padrão de poder e a apropriação diferencial de riqueza não seriam perpetuadas. Infelizmente isso não ocorreu, pois, os governos republicanos foram quem definiram as metas sociais, por acharem que a própria nação não teria capacidade de fixá-las visando o progresso nacional. O acesso à terra e os investimentos em educação e treinamento técnico não foram destinados ao povo, incluindo-se os negros libertos.

Apesar de a Abolição ter ocorrido em 1888, em 1889, quando da Proclamação da República, o país não oferecia, mesmo com a modernização de aspectos do sistema produtivo, alternativas para os negros, caboclos e brancos pobres, não oferecendo uma inserção no mercado de trabalho e na vida política nacional. Essas pessoas não contavam com “alternativas para a reordenação de suas vidas a partir de uma nova posição na sociedade nacional, a não ser as construídas por eles mesmos. Eles se encontravam ausentes da história oficial brasileira” (MOURA, 1995: 16-17).

Muitas das formas de convivência entre brancos e negros e negros e negros rompem-se no momento da Abolição, pois, os negros, que haviam conseguido em momentos anteriores manter aspectos centrais de suas culturas, criando assim um ambiente propício para a incorporação de certas tradições ao seu mundo associativo e simbólico, se dispersam neste momento de transição, separando-se tanto nas grandes concentrações oportunizadas pelas plantações quanto nos seus pontos de encontro nas cidades. Em outras palavras, as estruturas sociais em mutação direcionaram os negros no Brasil para um momento de

ruptura do seu mundo associativo e simbólico.

A imigração de operários europeus, já com experiência como proletariados e as ideologias raciais existentes por trás do aparato estatal, que idealizava *o imigrante como um agente culturalmente civilizador e racialmente regenerador de um Brasil idealizado por suas modernas classes superiores*³⁴, fazia com que os trabalhadores nacionais que chegavam às cidades não tivessem a oportunidade de penetrar em seu mercado de trabalho regular sustentando suas regras, fossem esses trabalhadores negros ou nordestinos expulsos pela seca, que ficavam entregues aos serviços mais brutos e sem garantias, com remunerações aquém da sua força de trabalho e da valoração dos seus bens.

O surgimento de uma consciência profissional moderna vigente no Ocidente nesse momento dá-se com atraso entre nós, pelo fato da ausência de uma ética vigorar na venda do trabalho, bem como a existência de uma motivação para a acumulação ser comum, além da idéia da mercantilização do trabalho que separava o trabalho da pessoa do trabalhador, mas, cuja natureza - o trabalho considerado “livre” - não era compreendida por aqui.

- **O RIO DE JANEIRO**

1. A figura do negro na cidade do Rio de Janeiro inserida nos espaços sociais

No início do séc. XX a população do Rio de Janeiro era pouco inferior a um milhão de habitantes (SEVCENKO: 2002). Desses, a maioria era de negros remanescentes dos escravos, ex-escravos libertos e seus descendentes. Essa população, muito pobre, se concentrava em antigos casarões do início do séc. XIX, localizados no centro da cidade, nas áreas ao redor do porto, vivendo em condições de extrema pobreza, sem recursos de infra-estrutura e na mais deprimente promiscuidade, pois ali os cubículos eram redivididos e alugados a famílias inteiras.

As autoridades da época exerciam o cerceamento e controle das crenças, rituais e práticas da comunidade negra, pois, para as autoridades, essa comunidade significava uma ameaça permanente à ordem, à segurança e à moralidade pública. Embora esse cerceamento fosse rígido, a influência da religião africana, na figura das “mães de terreiro”

³⁴ Moura (1995: 17). *Grifamos*.

que mantiveram os fundamentos da religião, foi basilar na continuidade e desenvolvimento dos grupos nos desfiles de carnaval, criando associações carnavalescas e procurando a independência social e econômica de seus membros.

Durante o processo de “colonização cultural” da elite carioca pela *belle époque* e suas influências, a cidade do Rio de Janeiro apresentava focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo, varíola e febre amarela. Além disso, suas instalações portuárias eram obsoletas tornando impraticável o volume crescente de suas transações comerciais. Além das mercadorias terem que atravessar a cidade para serem destinadas às linhas de trem, sua estrutura viária ainda era em grande parte do período colonial, não oferecendo condição de transporte viável e rápido (SEVCENKO: 1999).

As autoridades conceberam um plano em três dimensões para enfrentar esses problemas: executar simultaneamente a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana. O time de técnicos escolhidos e nomeados pelo presidente Rodrigues Alves foi: o engenheiro Lauro Müller para a reforma do porto, o médico sanitarista Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro Pereira Passos para as obras estruturais na cidade. O governo decidiu pela modernização da área central da cidade onde se abrigava o grosso da população pobre. Iniciou-se, então, o processo de demolição das residências da área central para a construção de uma grande e larga avenida chamada Avenida Central à época, hoje a atual Avenida Rio Branco.

Pereira Passos construiu calçadas, asfaltou estradas, pavimentou ruas, abriu túneis melhorando em muito o aspecto físico da cidade do Rio de Janeiro. Porém, ele também mexeu com algumas tradições e costumes cariocas vigentes à época proibindo a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir dentro dos bondes, o trânsito de animais dentro dos limites da cidade para a venda de seus produtos, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do *entrudo* e dos cordões sem autorização no carnaval, assim como outros costumes e atitudes consideradas incultas. Todo esse processo foi chamado de “Regeneração” pela grande imprensa e foi um período de grandes mudanças sociais e culturais tanto para a elite quanto para os pobres.

Pereira Passos havia estudado em Paris, tendo trazido de lá grandes projetos parisienses que foram adaptados ao Rio de Janeiro. Esses projetos chamados de Grandes Obras permaneceram com os mesmos princípios dos projetos parisienses, ou seja, a modernização das cidades (NEEDELL: 1993). Como todo grande projeto em nível

nacional, este também envolveu ganhos e perdas sociais. Os pobres despejados se acumularam nas favelas, em cortiços e hotéis baratos morando em condições subumanas. Essas alternativas acarretavam riscos de ordem sanitária e a Administração de Saúde voltou-se contra elas. Foram criados os batalhões de visitantes para a erradicação da varíola. Muitas vezes esses visitantes, acompanhados da polícia, tinham autorização para evacuar a casa e até demoli-las, se constatassem sinais de risco sanitário, não indenizando, porém, as famílias. Essa foi a gota d'água que desencadeou o motim conhecido como a Revolta da Vacina de 1904 (SEVCENKO: 2002). O presidente Rodrigues Alves assumiu, por fim, o comando da repressão, pondo em ação tropas do Exército. Mesmo assim a insurreição não cedia. Foram convocadas tropas da Marinha e logo depois tropas auxiliares dos estados limítrofes de Minas Gerais e São Paulo. Foi um período de grande repressão contra a população pobre (SEVCENKO: 2002).

A Regeneração se completou no fim desse mesmo ano de 1904. Seu marco foi a inauguração da Avenida Central trazendo consigo um concurso de fachadas com um décor arquitetônico *art nouveau*, em mármore e cristal. As revistas mundanas e os colunistas sociais da grande imprensa incitavam a população para o desfile de modas na grande passarela da Avenida, os rapazes no *rigor smart* dos trajes ingleses, as damas exibindo as últimas extravagâncias dos tecidos, cortes e chapéus franceses. A atmosfera cosmopolita, isto é, a atmosfera que se assemelhava à de outras grandes cidades do mundo, era tão grande sobre a cidade do Rio de Janeiro que as pessoas ao passarem umas pelas outras se cumprimentavam com a saudação "*Vive la France*". Há que se entender que, nesse período, a França influenciava muitíssimo não só o Brasil (principalmente o Rio de Janeiro), como vários países do mundo. Sua cultura e costumes eram exportados mundo afora e tidos como regra de comportamento e convivência – uma idéia de desenvolvimento e modernização dos países.

As pessoas que não pudessem se trajar de acordo com as regras da época, tinham seu acesso proibido ao centro da cidade. Também, nas imediações, as tradicionais festas e hábitos populares foram reprimidos e mesmo o carnaval tolerado não seria mais o do *entrudo*, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas os dos cursos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem-comportadas, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris. A exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em

representar a vitória do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização "a qualquer custo".

O Brasil de 1900 apareceu como um país próspero, politicamente estável e internacionalmente conhecido embora houvesse crises políticas localizadas que foram abafadas por ondas de repressão. A situação deixa claro como a estabilização do país foi comandada por uma elite vinda dos quadros da monarquia, cuja atuação, porém, se efetivava por meio do discurso cientificista e da competência técnica da geração dos republicanos positivistas como o grupo sob o comando do Barão do Rio Branco no Ministério das Relações Exteriores e que incluía notáveis como Euclides da Cunha, Artur Orlando e Aluísio Azevedo ou os auxiliares diretos de Rodrigues Alves, os engenheiros Lauro Müller e Pereira Passos e o médico higienista Oswaldo Cruz (SEVCENKO: 2002).

De acordo com Sevcenko (1999: 30):

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso da metamorfose na cidade do Rio de Janeiro: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa da expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que foi praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

Foi nesse ambiente chique e pomposo da *belle époque* (aproximadamente de 1898 a 1914) que um carnaval de elite se desenvolveu no Rio de Janeiro.

Não se pode esquecer que o advento da República no Brasil traz consigo a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. O importante, na área central da cidade, era estar sintonizado com todos os acontecimentos do Velho Mundo. Sevcenko (1999: 36) deixa claro que houve até a importação do lazer quando ele cita que:

Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas, também as notícias sobre peças e livros em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o *lazer*³⁵, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.

Pode-se concluir, portanto, que:

O carnaval que se desejava era o da versão européia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas – de índio e de cobra viva (SEVCENKO, 1999: 33).

³⁵ Sevcenko (1999: 36). *Grifamos*.

2. A figura do negro na cidade do Rio de Janeiro inserida nos espaços festivos

Pesquisando as origens do carnaval, encontramos um texto no qual Sebe (1986: 30) afirma que:

Como, na interpretação comum, o carnaval está determinadamente ligado ao triunfo do cristianismo, a explicação vulgarmente mais aceita é a da *carnevale*. Esta palavra significava “adeus à carne”, numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que se é permitido comer carne.

Queiroz (1999: 29) deixa claro que:

A festa carnavalesca chegou ao continente sul-americano nas caravelas dos colonizadores; no Brasil, ela foi constantemente marcada por contribuições culturais sucessivas provenientes da Europa, os elementos africanos se juntaram recentemente.

Veremos, então, a origem do *entrudo*, festa que foi motivo de tanta preocupação pelas autoridades no país. O antigo carnaval português chamava-se *entrudo*³⁶, termo que significa "entrada". Essa celebração era para festejar a entrada da primavera. Muito antes do Cristianismo, cobria o mesmo período do ano e havia várias comemorações esparsas no calendário que a precediam, anunciando-a. Com a implantação do Cristianismo, passou a se realizar do Sábado Gordo à Quarta-feira de Cinzas.

As mudanças nos folguedos das cidades foram acontecendo paulatinamente e, no séc. XIX, outras atividades festivas apareceram em duas grandes cidades portuguesas, Lisboa e Porto, entre as quais os bailes de máscara. Os preços das entradas, das fantasias e das consumações eram obstáculos à participação de grande parte dos habitantes. Os jogos tornaram-se, então, mais acessíveis às camadas urbanas superiores. Portugal começou a copiar o que se fazia em Nice e principalmente os festejos carnavalescos em Paris. A imprensa portuguesa felicitava o povo e a administração urbana por haver conseguido fazer desaparecer o bárbaro *entrudo*, substituindo-o pelo elegante e refinado carnaval (QUEIROZ: 1999). Essa festividade³⁷, no Brasil uma prática de rua a céu aberto, era uma

³⁶ *Entrudo* vem de *introitus*, nome latino usado pela Igreja para designar as solenidades litúrgicas da Quaresma. Como a festa precede sempre a quarta-feira de cinzas, que marca o início do jejum, com suspensão da carne, o mesmo *entrudo* português receberia na Itália o nome de carnaval, originado da expressão latina *carneleuale* e que significa – exatamente - retirada da carne. Tinhorão (1991: 117).

³⁷ Durante os primeiros séculos de colonização, o carnaval, ainda chamado de *entrudo*, praticamente não existiu no Brasil, figurando as comemorações oficiais (aniversário do rei ou da rainha, casamento ou nascimento de príncipes, etc.), como as festas mais próximas do que viria a ser o carnaval, uma vez que

festa que se celebrava na seqüência de três dias (domingo, segunda e terça-feira), antes do início da Quaresma.

O jogo do *entrudo* foi reprimido pela polícia no Rio de Janeiro no ano de 1853 (SEBE: 1986), sendo, mais tarde, reprimido também em Salvador, a partir dos anos 1880. Com isso, o carnaval começou a sobrepujar os festejos do *entrudo*. Visando um resultado mais satisfatório em relação à proibição do *entrudo*, a imprensa liderou uma intensa campanha moralizadora com o apoio da Igreja. O comércio também via no carnaval uma oportunidade de lucro bem maior que no *entrudo* por causa dos apetrechos caros usados na festa – que eram importados da Europa e vendidos por comerciantes. O resultado disso foi a junção do carnaval de rua com o carnaval de salão, nascendo, assim, as associações carnavalescas na década de 1880 (GAUDIN: 2000). Essas associações, porém, ainda possuíam um caráter elitista, desfilando ao som de árias de ópera, polcas, marchas e outras músicas de inspiração européia.

É interessante notar que no Rio de Janeiro a comemoração do carnaval era forte e diversificada, porém, muito voltada para a elite com seus bailes de máscaras em clubes e teatros, batalhas de confete em algumas praças, brilhantes cortejos nas avenidas centrais; tanto os ricos passeavam no curso com suas fantasias caras, quanto faziam desfilarem, na noite de Terça-feira Gorda, os belos préstitos das sociedades carnavalescas.

As camadas inferiores, principalmente em se tratando de negros e mulatos, estavam praticamente impedidas de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas de seus bairros; podiam apenas desempenhar o papel de espectadores ao longo das calçadas.

No final do século XIX, a Rua do Ouvidor, embora vista como uma síntese da capital do Brasil, era também o lugar onde suas contradições apareciam mais fortemente. As comemorações do Carnaval aconteciam nessa rua, tornando-a um ponto importante na vida da cidade do RJ. As famílias mais abastadas permaneciam no alto das sacadas as quais alugavam a peso de ouro. Os comerciantes se organizavam, instalando enfeites de arcos e guirlandas, além de uma iluminação festiva para receber os cortejos das sociedades carnavalescas financiadas por homens de negócios e apoiadas por jornalistas e escritores.

Estas sociedades, muito amadas pelos cariocas, criticavam a escravidão e o regime que a sustentava nos desfiles carnavalescos. Parecia que o mesmo objetivo era

incluíam, invariavelmente desfiles com fantasiados, carros alegóricos e músicos de fanfarras. Tinhorão (1991: 111).

compartilhado pelos ricos das sacadas e as pessoas aglomeradas no leito da rua quando da hora do desfile de carnaval. Estas sociedades, no entanto, nascidas há poucas décadas, mostravam seu olhar em relação ao negro no momento em que adotavam como seu principal propósito “civilizar” a plebe considerada bárbara e perigosa, diferente das mesmas que se comprimiam para aplaudir o pedido do fim da escravidão. O objetivo final destas sociedades era extinguir a prática do *entrudo*,³⁸ no que eram ajudadas pelas autoridades que, anualmente, expediam circulares proibindo tais brincadeiras, além de prender e multar foliões teimosos.

A Rua do Ouvidor, então, tornava-se em um confuso mar de gente – a classe média que se deslocava dos bairros centrais a pé ou em carros alugados; as pessoas que vinham de bairros mais distantes, abandonando naquele dia a diversão habitual dos cordões³⁹ espontâneos ou dos primeiros ranchos que se formavam pelos lados da Saúde percorrendo aquelas ladeiras e ruas; os velhos, dançarinos das ruas, tidos como os mais habilidosos capoeiras da cidade escondidos sob grandes cabeças de papel machê; os diabinhos, homens jovens que abusavam da valentia na festa; os dominós de identidade a qual não se podia distinguir (podiam ser homens ou mulheres, negros ou brancos), cuja categoria social só se distinguiu pelo custo dos tecidos e da confecção. Enfim, para se ver as sociedades desfilando era preciso se sujeitar aos apertos e à convivência física com temíveis “desclassificados”⁴⁰. As Sociedades Carnavalescas sempre tiveram como características as divergências, as dissidências e as brigas que ocorriam no interior de cada uma delas. Três grandes sociedades se fixaram na cidade do Rio de Janeiro como as de maior prestígio: Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos. (MORAES: 1987).

³⁸ Prática já comentada no início do capítulo três.

³⁹ O surgimento dos cordões carnavalescos, criados por volta de 1870, representou uma diversificação do carnaval de rua, ainda dominado pelo *entrudo*, porém, já convivendo com os Zé Pereiras desde 1850. Os cordões derivaram de uma origem religiosa – a festa de Nossa Senhora do Rosário realizada nos tempos coloniais. Os participantes, já naquele tempo, saíam às ruas vestidos de reis, de bichos, de guardas, tocando seus instrumentos africanos, a cantar e a dançar na parada em frente à casa do Vice-Rei.

Dentro dos cordões existiam os “velhos” que desenvolviam uma dança diferente por imitar em sua coreografia o passo trôpego dos idosos. Levavam estes enormes máscaras de papelão quando desfilavam. Alguns cordões passaram a denominar-se mais tarde de grupos e outros de clubes.

Elementos dos cucumbis (carnavalescos que se incorporavam aos cortejos fúnebres dos filhos de reis africanos, sacudindo chocalhos e entoando melopéias ou toadas) tais como: peças de vestuário, cocares, plumas, colares de miçangas ao pescoço, personificação das figuras de reis, rainhas, príncipes, princesas e embaixadores foram incorporados aos conjuntos carnavalescos, os quais adquiriam um colorido especial e uma riqueza sem igual que eram contrastantes com a falta de harmonia das músicas, verdadeiros cantos de guerras aliados a gestos violentos de seus dançarinos. As apresentações dos cordões frequentemente terminavam em brigas e arruaças, geralmente consequência dos encontros de conjuntos rivais. Moraes (1987). Ver também Memória do Carnaval, RIOTUR (1991).

⁴⁰ Termo usado pela elite ao se referir aos menos favorecidos socialmente e economicamente. Cunha (2005).

Vários grupos estruturados de negros libertos e escravos, conhecidos como cucumbis, passavam na véspera pelo mesmo caminho. Esses grupos representavam uma guerra entre africanos e índios, diante da qual as opiniões já se dividiam. Poucos anos antes eram avaliados com compaixão pelo triste destino dos negros, porém, agora eram apontados pelas colunas de jornal como um sinal alarmante de “africanismo”, perigo que devia ser extirpado em nome do futuro.

As pessoas vinham para ver seus “meneios bárbaros” e ouvir seus “adufes roufenhos”, mas nada comparável àquela multidão suarenta de segunda-feira que buscava se divertir enquanto o carnaval não chegava, usando o repertório de sempre: limõezinhos, ataques a cartolas, uso de pós brancos e vermelhos com que negros costumavam pintar uns aos outros e ridicularizar os brancos. No meio disso inevitáveis “rolos” com pancadarias que obrigavam a constante intervenção da polícia. (CUNHA: 2005).

Os primeiros de nossos cordões nasceram dos cucumbis, uma variante dos congos:

Os negros de várias tribos, de face lanhada e nariz deformado por uma crise de tubérculos que descia do alto da fronte ao sulco mediano do lábio superior, reuniam-se nas festas carnavalescas e natalinas em certas casas, em estrados construídos em praça, ou ao lado da marujada, cucumbis e outros. No Rio de Janeiro, até 1830, os cucumbis se incorporavam aos cortejos fúnebres dos filhos de reis africanos, às centenas, sacudindo chocalhos, entoando melodias responsórias. Esses cânticos, à princípio africanos, receberam, como os dos congos, intercalações de versos e toadas portuguesas. O vestuário dos cucumbis se compunha de círculos de penas nos joelhos, à cintura, nos braços e pulsos; de cocar e plumas com pala vermelha; de botinhas enfeitadas com fitas e galões; de calças, camisas e meias cor de carne. No pescoço tanto homens quanto mulheres ostentavam colares de miçangas, corais e dentes, às vezes com diversas voltas. ...Como instrumentos: ganzás, chequerês, chocalhos, tamborins, adufes, agogôs, marimbas e pianos de cuia. (ALMEIDA, 1942, apud MORAES, 1987, p. 102).

Muito da indumentária e muitos dos personagens dos cucumbis permaneceram nos cordões por muito tempo, mesmo quando, mais tarde, os cordões se transformaram nos ranchos.

Nos anos de 1880, sendo a Abolição o grande tema, as críticas eram feitas às autoridades ou aos senhores, sem disfarces. Os elogios aos líderes abolicionistas eram comuns. Caricaturas eram feitas à figura do Imperador ou aos membros do seu gabinete. Tudo isso provocava uma grande emoção e simpatia em uma cidade que se mostrava abertamente antiescravista e com forte presença negra.

O texto de Maria Clementina Pereira da Cunha (2005), historiadora especialista no tema do carnaval, explicita bem que este alegre acontecimento anual, naqueles tempos, se transformara numa verdadeira guerra. De um lado se encontravam os defensores do carnaval das grandes sociedades, cujo objetivo era “civilizar” a turba e o país. Do outro

lado, essa turba, divertindo-se a admirar os cortejos, aplaudir suas idéias e ainda molhar-se, melar-se, proferindo insultos atrás de máscaras, dançando ao som dos zé-pereiras ⁴¹, sem ater-se à forte discussão que tomava corpo na imprensa ou o receio da elite quanto ao futuro. Antes, o papel do entrudo era divertir a todos, no interior dos lares ou nas ruas, cada qual no seu lugar e com seus próprios códigos e hierarquias. Agora, o que estava em discussão, era a forma de convivência entre desiguais, removidas as barreiras senhoriais, dando forma a uma tensão permanente no reino de Momo.

Moura (2005) afirma que a participação de negros africanos e brasileiros no carnaval carioca é bem discreta na primeira metade do séc. XIX, porém, isso se transforma a partir da Abolição, em 1888, e da República, em 1889, com um lento, porém crescente processo migratório de livres e alforriados vindos da capital baiana. A maioria, descendentes de iorubás, traz, junto com os fundamentos de seus candomblés, as procissões, músicas, cenografias e coreografias, fruto de sua inserção no calendário de festas da Igreja.

A cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XX, era o centro vital do país. Principal sede industrial, comercial e bancária, principal centro produtor e consumidor de cultura, a cidade era a expressão da vanguarda e da mudança do momento de transição por que passava a sociedade brasileira.

É nesse momento que chegam ao Rio de Janeiro indivíduos heterogêneos quanto à origem social, racial, cultural ou quanto à sua experiência de trabalho, formando uma classe intersticial que prestava serviços ao complexo sócio-econômico da cidade. Dentre esses indivíduos estavam situados os baianos que, sem condição financeira e procurando uma parte da cidade onde a moradia era mais barata, acabaram por residir no bairro da Saúde, bairro perto do cais do porto. Esse grupo baiano se torna uma nova liderança por causa da mudança ocasionada pela Abolição, movimento que acaba por extinguir as organizações de nação ainda existentes na cidade do Rio de Janeiro.

⁴¹ Por volta de 1850, numa segunda-feira de carnaval, Zé Nogueira e seus patrícios, rememorando os costumes da terra natal, saíram à rua ao som de zabumbas e tambores alugados às pressas, seguindo em passeata pelo centro da cidade. Assim, o sapateiro da Rua São José, 22, acabava de inventar ou introduzir o Zé Pereira (conjunto de bombos e tambores) como atrativo no carnaval do Rio.

Alguns historiadores dizem que, em certas localidades de Portugal, o bombo é conhecido por Zé Pereira. Mais provável, no entanto, é que os companheiros José Nogueira de Azevedo Paredes, embriagados de sucesso e de vinhaça tenham dado vivas ao Zé Pereira, em vez de Zé Nogueira, trocando as palavras, enquanto circulavam pelas ruas. De qualquer modo, porém, sua alegria rítmica, plena de rufos e ruídos, fez do Zé Pereira o primeiro marco de animação das folias de Momo. Muitos foram os imitadores que surgiram a partir do ano seguinte, mas nenhum deles conseguiu a *performance* de Zé Nogueira, pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores, cujo som era identificado à distância. Consultar “ Memória do Carnaval”, RIOTUR (1991).

Muitos dos que vieram alforriados de Salvador, já com a experiência de ofícios urbanos e com a liderança desenvolvida em muitos de seus membros por causa dos candomblés, das irmandades, das juntas e na organização de grupos festeiros, tornaram-se a garantia da sobrevivência do negro no Rio de Janeiro. A partir desse grupo baiano novas sínteses da cultura negra apareceram nesta cidade.

O problema que se coloca para o negro nessa época é que:

A falta de perspectiva da República, do que fazer com as grandes massas populares que o país herdava da Colônia, associada ao racismo de suas elites que se renovam mantendo os mesmos cacoetes, aliado á necessidade crescente de mão-de-obra barata para as fábricas e plantações, bem como para os serviços domésticos das famílias burguesas, faz com que a “sociedade” pragmaticamente aceite a popularização da miséria em termos ainda inéditos no país, que a prefeitura assista impassível à formação das então nascentes favelas do Rio de Janeiro e dos guetos na Zona Norte, partindo a cidade irregularmente entre partes, os bairros propriamente ditos e, zonas subalternas e marginais (MOURA, 1995: 48-49).

Os baianos da Saúde, bairro onde se concentrava a grande parte dessa colônia, acabaram por ser expulsos, tendo que procurar moradia pelas ruas da Cidade Nova, além do Campo de Santana e dos subúrbios, para logo depois chegar aos morros em torno do centro. Outro local de concentração dos baianos foi na vizinhança da Pedra da Prinha, também conhecida como Pedra do Sal.

Moura (1995: 58) afirma que:

A partir da ocupação da Cidade Nova pela gente pobre deslocada pelas obras, que a superpovoaria na virada do século, a praça se tornaria ponto de convergência desses novos moradores, local onde se desenrolariam os encontros de capoeira, malandros, operários do meio popular carioca, *músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos*, de portugueses, italianos e espanhóis.⁴²

O crescimento da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população vão formar um público novo no final do século XIX, que não mais se contentaria com os festejos do *entrudo* e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias. As novas classes médias urbanas e das elites receberam teatros de revistas e *vaudevilles*, cafés-concerto, cafés-dançantes, chopes berrantes e cinemas para o seu entretenimento. Os cariocas menos abastados, aproximados pelo ingresso barato, também formaram um público de entretenimento diante desse contexto.

⁴² Grifamos. Pode-se notar que a inserção do negro na música e na composição de carnaval já se fazia presente.

Houve uma mudança na produção musical da cidade, pois, se antes, no período da colônia, a música se limitava ao hinário religioso católico, aos toques e marchas militares e às músicas africanas nacionalizadas pelo negro escravo em separado, agora, ela se transforma pelo contato com a música européia moderna estruturada em forma de canção, que possui um autor, é executada por músicos profissionais e é estruturada em partitura e em disco, sendo veiculada e explorada por empresas comerciais – aí começa a configuração de uma indústria de diversão.

Nesse momento, algumas casas de espetáculo que se propunham ser mais populares, propiciaram a entrada do mestiço no ramo de entretenimento, permitindo inclusive a participação de muitos como musicistas, cantores, palhaços e atores (MOURA: 1995).

O carnaval atinge, nas últimas décadas do século XIX, uma proeminência que obscurece o papel das festas religiosas da tradição católica. Na virada do século há uma requalificação desta, tornando-se a mais importante festa popular do Rio de Janeiro. Os capoeiras aproveitam esse movimento para dar início a uma estratégia de afirmação. Fontes policiais indicam que os capoeiras intensificaram sua presença nas grandes aglomerações ao ar livre. A maior ousadia das maltas de capoeira nos primeiros anos da década de 1870 está fortemente ligada à presença de grande número deles nas fileiras militares, dos quais quantidade expressiva participou da guerra. Há registros em fontes oficiais de como esses indivíduos não mais aceitavam a autoridade policial sobre eles, invertendo os sinais da hierarquia dominante (BATISTA: 2002).

No período colonial, toda e qualquer reunião de negros para a prática de sua cantoria era designada pelos brancos simplesmente por *batuque*. O *batuque* tinha a sua origem no candomblé, prática religiosa identificada com os negros. Em 1905, com a proibição oficial do *batuque*, a manifestação de alegria dos “negros pobres” estava em jogo (FRY, CARRARA & MARTINS-COSTA, 1988: 252-255).

A prática do *batuque* foi defendida pelo conde dos Arcos que acreditava que o *batuque* tinha a capacidade de renovar os conflitos a cada período de contato dos negros. Em outras palavras, os governantes apostavam na renovação periódica da desunião das diferentes nações africanas. Torna-se claro que, em alguns contextos, os próprios administradores coloniais procuravam preservar as diferenças étnicas, por medo da formação de uma identidade escrava mais ampla.

Fry, Carrara & Martins-Costa (1988: 258) mostram a diferença entre os clubes de negros e os *batuques*:

Poderíamos pensar então que os *batuques* eram a expressão mais direta de uma identidade étnica cuja manutenção interessou diferencialmente a escravos e senhores, mas que se tornou, depois da abolição e da proclamação da República, insuportável a parte da população da cidade, mesmo nos dias de carnaval e no interior de uma procissão profana como o grande préstito carnavalesco. Se os grandes clubes são os “negros de alma branca”, os *batuques* parecem simbolizar o negro que não está muito preocupado com os valores brancos da classe dominante, ou para o qual esses valores não fazem muito sentido.

Dois tipos de proibição escondiam uma heterogeneidade e operavam um deslocamento importante: as proibições aos *batuques* e ao *entrudo* que não eram reconhecidos como manifestações carnavalescas legítimas e as proibições às máscaras e às críticas políticas que, colocando apenas a necessidade de disciplinar seu uso, continuam sendo consideradas práticas carnavalescas por excelência. Nesse conjunto de medidas misturam-se objetivos distintos: proibir e disciplinar.

O partido alto, uma forma de samba, produzido nas escolas de samba, teve sua origem nas rodas de batuque ou batucadas e era levado em termos de desafio, por dois ou mais elementos. Os partideiros, os repentistas que cantavam o partido alto, eram também seus dançarinos. Formava-se a roda, onde o dançarino entrava e ficava dançando sem tirar os pés do chão, arrastando-os sem suspendê-los do solo (JÓRIO & ARAUJO, 1969: 68-69).

O negro que não tinha acesso ao mercado de trabalho e nem aos meios de comunicação, deu origem à figura do malandro, gerando um tipo marginal com valores muito próprios que se considerava “bamba” para dar uma “banda” em qualquer “otário” que parasse para assistir às rodas ou batucadas⁴³. Até inícios do século XX, as rodas de batuque e as rodas de partido (confundidas com a prática da capoeira) eram proibidas e perseguidas pela polícia por causa da associação da sociedade à marginalidade de seus componentes.

Cecília Meireles, embora diga que o batuque e o samba ainda guardem, em sua representação, restos de ritual primitivo, mostra que há diferenças entre as duas danças. Em estudos de gesto e de ritmo realizados de 1926 a 1934 por ela, época em que o pensamento social no Brasil ainda despontava como ciência, aparecem definições claras acerca do

⁴³ “Bamba” era o sujeito que participava das rodas e batucadas podendo dar uma “banda” (pernada – golpe de capoeira) que jogava ao chão algum desavisado que passava e parava para apreciar o espetáculo promovidos pelos dois “bambas” (malandros) que jogavam juntos. Denominação usada por Araújo (1978).

batuque e do samba. O batuque tem como origem “o ritual de adestramento masculino para as lides de guerra, com movimentos martelados e secos, e a coreografia consta da marcha cadenciada de um dos personagens, ladeando a roda que sustenta a música com cânticos e instrumentos, acompanhados de bater de palmas, terminando num golpe de agilidade que deita por terra o companheiro escolhido para substituí-lo. Do batuque derivou-se, no Brasil, a escola de capoeiragem.⁴⁴ Por ser uma dança de conseqüências perigosas – podendo originar conflitos em virtude das quedas violentíssimas e até mortais que provoca – está o batuque, desde muito, proibido pela polícia” (MEIRELES, 2003: 54-55).

Em relação ao samba⁴⁵ Meireles esclarece que:

O dançarino fica no meio da roda, acompanhando a música com uma ondulação característica de todo o corpo e, em especial, das ancas e do ventre, com expressões muito harmoniosas de braços, em gestos ora um tanto exaltados, ora de uma grande suavidade. Por fim, aproxima-se de um dos parceiros, diante do qual desenvolve com mais expressão todos os seus jogos rítmicos, num dos quais, o *parafuso*, o corpo, como acompanhando uma hélice interior, vai-se reduzindo, pouco a pouco, em altura, até deixar o dançarino quase sentado no chão; em seguida, desenrola-se até a altura comum, sem nunca perder nem interromper o ritmo da música (MEIRELES, 2003: 62).

Não se pode, contudo, esquecer que os ranchos, formados por uma comunidade de auxílio mútuo de migrantes, que sobrevivia do trabalho na estiva e no comércio ambulante, estruturando-se em torno dos terreiros e das associações festivas, já marcava o processo de difusão do carnaval negro. Com a criação de ranchos nos bairros burgueses de Botafogo, Gávea e Laranjeiras, Hilário Jovino⁴⁶, em 1907, inova, ao ajudar na fundação, no bairro do Catete, do Ameno Resedá, rancho que desfila com um cortejo de feitio operístico, com

⁴⁴ No batuque, o dançarino percorre a roda com passos cadenciados, pousando os pés com cautela um adiante do outro, os cotovelos para trás, a cabeça baixa, o tórax reentrante, os joelhos um pouco curvos – com o ar de quem prepara um golpe fatal, calculado e definitivo. Por duas vezes ameaça o parceiro, prevenindo-o, assim, de que é a pessoa escolhida. À terceira, prostra-o, por meio de um dos inúmeros golpes que conhece, cada um de resultado especial. Meireles (2003: 60).

⁴⁵ Cecília Meireles deixa claro o aspecto diferenciado do ritual de sobrevivência de cada dança. No batuque a dança possui uma conotação violenta e extremamente perigosa se levada às últimas conseqüências em seu ritual, já que essa dança surgiu com intuito de guerrear, sendo, por isso, muitas vezes proibida pela polícia. Já no samba há um aspecto de sobrevivência do ritual de casamento, por causa do componente erótico que este conserva. Porém, também é uma dança executada no meio de uma roda, na qual aos participantes cantam, batem palmas e tocam tambores, pandeiros, cuícas, caixinhas e chocalhos. Consultar para maiores informações o texto de Meireles (2003: 58).

⁴⁶ Hilário Jovino fazia parte de uma comunidade de negros baianos que, por volta de 1870, chegou ao Rio de Janeiro. Esses negros de procedência sudanesa trabalhavam nas lavouras do fumo e algodão na Bahia. A decadência dessas culturas coincidiu com a fase de ouro do cultivo do café, na região do Vale do Paraíba, o que fez com que esses escravos se transferissem para o serviço dos cafezais. Uma grande mão-de-obra rural veio para a Corte e foi buscar trabalho no Cais do Porto, quando a mesma cultura do café, outrora em ascensão, tornou-se decadente. Além disso, a abolição da escravatura, realizada sem nenhum investimento na formação e capacitação dos negros para o trabalho remunerado, levou-os para o Cais do Porto, local adequado para o aproveitamento de um contingente de grande força muscular e sem qualificação.

instrumentos de sopro e corda. O Ameno Resedá e o Flor de Abacate (1908) unem antigos rancheiros à pequena classe média de funcionários públicos e militares de baixa patente, começando a despertar o interesse no carnaval popular. Os ranchos carnavalescos, surgidos por volta de 1870 ⁴⁷, se distinguem não pela riqueza, mas pela ostentação de luxo nas fantasias, aplicadas com vidrilhos e pedrarias. Constituíam-se em verdadeiros autos populares, onde o guia entrava em luta simulada com o objeto, animal ou planta, símbolo do rancho.

A denominação dos ranchos mantinha estreita ligação com esses objetos, animais ou plantas (Ameno Resedá, Flor do Abacate, Rosa de Ouro, Recreio das Flores etc.), fazendo crer serem acertadas as teses que essas organizações possuem origens totêmicas, o que explicaria o alto grau de solidariedade desses grupos, a paixão pelo seu símbolo e por suas cores, elementos esses ainda encontrados nos primeiros Blocos e, posteriormente, nas Escolas de Samba.

Os ranchos, sendo derivados dos pastoris, evidenciavam seus traços totêmicos introduzidos no Brasil pelos negros sudaneses. Moraes (1987) cita que Ramos, definindo esses grupos que começaram a aparecer em meados do final do século XIX ou início do século XX, diz:

Traços totêmicos de influência negra são evidentes nos ternos e ranchos, embora haja uma tendência ao seu gradual esquecimento. Os nomes de animais vão sendo substituídos por plantas – o que é ainda totemismo – e, mais ainda, por outros nomes, onde a lembrança totêmica se torna mais apagada. Perduram, porém, outros traços totêmicos nesses festejos: o emblema ou símbolo que dá nome ao rancho ou clube, sua organização fechada, com suas cores próprias; as rivalidades entre uns e outros; as danças e cerimônias de franca origem negro-totêmica, hoje já adulteradas ao contato do ameríndio. Ainda hoje nos clubes, blocos e cordões carnavalescos podemos reconstituir a mesma origem dos ranchos baianos. Os nomes desses blocos estão a evocar a sua ascendência totêmica: Flor do abacate, Recreio das Flores, Rouxinol, Flor da Lira, Lírio Clube, Recreio do Jacaré, Urso Branco, Rosa de Ouro (RAMOS, 1954, apud MORAES, 1987, p. 112). ⁴⁸

⁴⁷ As datas de fundação dos Ranchos Carnavalescos variam muito, porém, podemos dizer que, de acordo com alguns estudiosos, a data mais certa talvez seja em fins do século XIX. Hilário Jovino, em entrevista registrada no caderno de “Memória do Carnaval” (RIOTUR, 1991: 167) confirma que, quando da sua chegada ao Rio de Janeiro em 17 de Junho de 1872, já encontrou um Rancho formado – o Dois de Ouro.

Os Ranchos possuíam origem religiosa, pois na Bahia havia os chamados Ranchos de Reis, uma formação relativa às procissões de cunho religioso que os negros de cultura sudanesa (iorubas, gegês e Fantiasanti) aportados na Bahia professavam na época do Natal, até o dia de Reis.

⁴⁸ Andrade (1982, v. 1, p.339-383) fez um estudo sobre “O Pastoril” em decorrência do qual publicou três artigos. O primeiro foi publicado no RJ em Dezembro de 1930, chamado de “Pastoris de Natal”. Tratou da importância folclórica dos pastoris, que era pequena, da sua história no Brasil e dos poetas e músicos que o cultivaram no séc. XIX.. Não foi registrada nenhuma data relativa à redação do trabalho. Supõe-se que Mário de Andrade o estivesse deixando amadurecer para publicação jornalística. O segundo artigo, “O Fúria” apareceu no RJ em 6 de Janeiro de 1935 e a data de publicação reforça a hipótese de que Andrade recopiara partes já prontas para corrigir e ampliar o trabalho, pois o autor cortou alguns dados e modificou a redação

No ambiente excludente do pós-Abolição, os negros, moradores dos morros do centro, e moradores da periferia, perto das estações do trem suburbano, apresentavam seus ranchos no Largo de São Domingos, depois na Praça Onze de Julho, e mais tarde em cordões pelo Catete e Laranjeiras. Mas o grande carnaval, apoiado pela imprensa e pelo comércio, continuava sendo os desfiles do cortejo, os cursos automobilísticos e os bailes com concurso de fantasia. O pequeno carnaval era realizado pelos negros, na rua, aos quais se limitava uma participação vigiada, impedindo-os de se divertir nas ruas e avenidas do centro (MOURA: 2005). Está claro para nós que o embate no campo de poder era dominado pela elite branca e dita civilizada que desfilava no grande carnaval.

Farias (2006: 89) comenta que:

Com a fundação do Ameno Resedá, em 1908, os enredos dos ranchos são marcados tanto pelo conteúdo pedagógico, como pela inclusão de temas literários clássicos...Este Rancho recebeu o epíteto de “Rancho-Escola” ou de “teatro lírico ambulante”, já que aperfeiçoou o sentido dramático na apresentação, insistindo na variedade dos pormenores e na exuberância dos materiais visuais apresentados...O Ameno Resedá passa a considerar o desfile como uma estrutura funcional sistematicamente articulada, a ser montada sobre a junção entre as características teatral e a musicalidade, atingindo um potente efeito audiovisual. É com o Ameno Resedá que se abre a porta destas sociedades para profissionais do teatro (cenógrafos, figurinistas, maquinistas), das artes plásticas e do mundo dos divertimentos urbanos.

Farias (2006) torna claro que a partir desse processo o drama-musicado é incorporado ao carnaval, modificando a concepção dos desfiles e deixando transformações profundas na cidade por causa dessas mudanças em sua forma.

Moura (2005) explicita que a necessidade de uma obra pronta e acabada para o consumo, a expansão dos meios de comunicação, a introdução no contexto da criação de objetivos comerciais, levou o compositor conhecido por Donga a registrar na Biblioteca Nacional como de sua autoria o samba “Pelo Telefone”, autoria mais tarde reivindicada pelo grupo do rancho Rosa Branca que se reunia em casa de Tia Ciata. O sucesso da obra, que foi gravada em 1917, fez com que os compositores de samba começassem a ser procurados pelos compositores e cantores. Esse fato alterou os quadros do meio artístico. Mesmo assim, muitos tinham que vender a autoria ou a parceria, pois, além da

original em certos pontos. O terceiro artigo, “Os Pastoris”, apareceu em 30 de Dezembro de 1943 em SP. Este condensava alguns elementos do estudo, mas cuidou em grande parte de outros aspectos das celebrações do Natal. Os originais da pesquisa denunciaram que o trabalho se encontrava em fase inicial de elaboração, porém, toda a exegese histórica dos pastoris já estava esboçada, contendo todos os fatos principais e necessários ao esclarecimento da origem dessa dança dramática, que pelos escritos de Mário tinham a participação de negros e indígenas.

discriminação, havia, ainda, a dificuldade da arrecadação dos direitos autorais, acrescida da valorização do intérprete, vigente à época.

Por volta de 1928, nascem as primeiras organizações de sambistas no Estácio, em Oswaldo Cruz, nos morros da Favela, no Centro e na Mangueira. Foram-lhes designado o termo “escolas de samba”. Moura (2005) e Cavalcanti (1995) deduzem que a responsável pela expressão provavelmente foi Tia Ciata, que organizava um pagode numa escola da Praça Onze, quando usou a frase como senha para despistar a polícia, avisando: “o pagode vai ser na escola”.

Com o tempo, o talento dos “excluídos da festa” foi percebido pelo público. Havia um nacionalismo exacerbado na época e tudo que era classificado como “brasileiro” obtinha a aprovação das camadas superiores. Assim, o samba, a música e a dança nascidas no Brasil, penetraram pouco a pouco nas altas camadas da cidade do Rio de Janeiro e se espalharam pelas outras cidades do país. Foi então que surgiu legalmente a primeira escola de samba, constituindo-se um grupo permanente no dia 28 de abril de 1928 denominando-se Estação Primeira de Mangueira (QUEIROZ: 1999).

Desde a abolição da escravidão e da proclamação da República, já havia a preocupação em criar uma identificação nacional que mostrasse que o país se sentia autônomo em relação ao passado. Por essa causa, os símbolos nacionais foram reelaborados para representarem o “novo” Brasil. Os heróis nacionais símbolos da libertação também foram escolhidos, dos quais o mais representativo foi a figura de Tiradentes.

Nos anos de 1930, com o poder centralizado em um governo federal, ocorreu a tentativa mais radical de estabelecimento de identidade e caráter nacionais. Foi nessa época que se constituiu a idéia de uma democracia racial, proposta por Freyre (2002), em “Casa Grande & Senzala”. A partir dessa obra, a cultura e a identidade nacional passam a ser vistas como “mestiças”, mistura das três raças que formaram o povo brasileiro: o negro, o índio e o branco.

Os adeptos da “teoria do branqueamento”, pensamento vigente no período anterior, perceberam que esse “branqueamento” não estava se concretizando, pois a massa de negros e mestiços ainda continuava bem expressiva na população brasileira. Esse era um dado para ser levado em conta na definição do brasileiro e de sua identidade cultural. Foi nesse momento que o nacionalismo brasileiro desse período preocupou-se em identificar

nossas diferenças culturais e ressaltá-las, revestindo-as de um lugar de importância no processo de desenvolvimento do nosso país. Deu-se, assim, a transformação do samba em símbolo “identificador de uma cultura” e de uma “identidade nacional” (GUIMARÃES, 1998: 4-5).

A atividade das escolas de samba não se reduziu à participação nos folguedos carnavalescos; estendeu-se a festas e a comemorações que foram marcando o decurso do ano – religiosas como as festas juninas, cívicas como os feriados de proclamação da Independência, da Abolição, da República; programando bailes aos sábados, quermesse e piqueniques para os associados tornando-se uma forma oficial de organização dos habitantes dos subúrbios pobres.

Em 1932, nota-se já a intervenção da Prefeitura do RJ no processo de oficialização do carnaval das escolas com subvenções e prêmios, na pessoa do prefeito do RJ, Pedro Ernesto, que impõe formas de organização do desfile, além de temas que sejam vinculados à história oficial do país. Ocorre a difusão, num segundo movimento de acomodação liderado pelo Governo de Vargas, da música de carnaval pelo primeiro sistema nacional de informação e entretenimento – a Rádio Nacional. É nesse momento que acontece o deslocamento do carnaval das escolas para o centro das celebrações, agora sob a responsabilidade de uma Secretaria de Turismo.

Em 1933, a música de carnaval, assim como os craques negros que entraram na seleção brasileira, passa a ser considerada fonte geradora de significações nacionalistas.

Em 1935, Paulo da Portela atuou decisivamente para o reconhecimento e a legalização das Escolas de Samba pelo Estado (CAVALCANTI: 1995). As Escolas foram obrigadas a se registrar como entidades com o nome de Grêmio Recreativo Escola de Samba (JÓRIO & ARAUJO: 1969). Cunha (2005) cita, em seu artigo, que o primeiro concurso oficial das Escolas de Samba foi em 1935.

O núcleo social de formação das escolas de samba foram os blocos. Essas primeiras escolas, surgidas no final da década de 20, são oriundas de antigos blocos ou da união de vários deles, e sua estrutura não muda muito em relação àqueles, não só em relação à estrutura de poder, calcada no prestígio de seus responsáveis, como também em relação ao desfile, realizado originariamente na Praça Onze. Algumas datas foram importantes para demarcar a organização e a força que já vinham aparecendo com os grupos pertencentes às Escolas de Samba, tais como: o ano de 1946, quando o desfile das Escolas de Samba foi

organizado pela União Geral das Escolas de Samba, após o Departamento de Turismo da Prefeitura se negar a fazê-lo; o ano de 1949, considerado importante por ser a primeira transmissão do carnaval carioca, pela Rádio Continental.

As Escolas de Samba começaram por desenvolver atividades festivas e assistenciais, aliás, como até hoje o fazem, porém, o crescimento da importância do carnaval desequilibrou o desempenho de suas outras funções. Os desfiles, que eram parcialmente cobertos por verbas públicas, provocaram a necessidade e a busca por uma ajuda de lideranças fora da comunidade. Com a proibição dos jogos de azar, em 1946, os donos das bancas do bicho vão para a clandestinidade e as escolas de samba, como os clubes de futebol, permitem aos bicheiros, além da lavagem de dinheiro, alternativas de status social. Assim, elementos capazes de ajudar economicamente as Escolas de Samba foram eleitos. Contudo, não sendo sambistas e, sim banqueiros de bicho e comerciantes em geral, começaram a aspirar a uma ascensão econômica e social por meio das Escolas (ARAUJO: 1978).

Pensando no conceito de campo de Bourdieu que diz que “um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições” (BONNEWITZ, 2003: 60), há que se analisar porque os banqueiros do bicho e os comerciantes conseguiram se inserir tão rapidamente na direção das Escolas. Houve, de fato, uma disputa econômica que redundou em uma dominação social. Bourdieu deixa claro que toda dominação social, que não recorra à violência armada, deve ser reconhecida e aceita como legítima, pois, esta, supõe a mobilização de um poder simbólico, poder que impõe significações reconhecidas como legítimas. Essas significações dissimulam as relações de força existentes no grupo dominador e dominado. As relações sociais podem ser consideradas, então como relações de concorrência entre arbítrios culturais (culturas). Bourdieu propõe que elas sejam chamadas “lutas de classificação”, já que elas se referem ao campo simbólico. (BOURDIEU, 2004: 159; BONNEWITZ, 2003: 99).

As Escolas de Samba se transformaram em associações civis nos anos 1960, após a transferência da capital para Brasília. Nesse momento, elas já possuíam grandes oficinas de produção e um complexo serviço de entretenimento. As pessoas moradoras das favelas encontraram, então, um meio de sobreviver nas redes do bicho e nas Escolas de Samba que incluíam, também, uma esperança de ascensão através da mídia, além da oportunidade de expressar sua criatividade e capacidade de organização.

A partir de 1965 o panorama se alterou bastante. O desfile das Escolas de Samba representou o ponto alto das festas comemorativas do IV Centenário da Cidade. Nessa época o desfile já se encontrava bastante organizado, com arquibancadas armadas na Avenida para que as pessoas de maior poder aquisitivo e os turistas ficassem bem instalados. Os menos favorecidos só podiam ver o desfile no início ou no final. O acesso destes à festa de carnaval era dificultado pela falta de poder aquisitivo. O sucesso turístico da festa fez crescer o interesse das autoridades que passaram a incrementar uma política de turismo externo e interno que anunciava o maior show do mundo, um “espetáculo incomparável de cor e beleza” (FARIAS, 2006).

Junto com o crescimento da sofisticação nas Escolas do quesito fantasias, cresceu também a necessidade de faturamento para o pagamento de todos os gastos excedentes. Passou-se a cobrar ingresso do público para que este pudesse assistir aos ensaios, ao mesmo tempo em que várias Escolas construíram suas sedes já pensando em acomodações mais luxuosas a serem colocadas à disposição do público pagante. Assim, as Escolas não teriam como fonte de renda apenas o dinheiro distribuído pelo governo do RJ por meio da Secretaria de Turismo (FARIAS, 2006). Cunha (2005), em seu artigo, afirma que já em 1961, a Portela e a Mangueira passaram a cobrar ingressos para o público assistir aos ensaios de quadras. Percebe-se, diante dessas informações, que as Escolas de Samba institucionalizaram elas mesmas utilizando-se do seu próprio espaço social para proveito econômico, e, talvez até para uma independência econômica.

Bourdieu (2004) salienta que os campos não são espaços com fronteiras estritamente delimitadas. Esses campos não são absolutos, mas gozam de autonomia relativa, pois há uma articulação entre eles. Existe, também, uma interpenetração dos campos. Pode-se considerar aqui que houve uma articulação e interpenetração dos campos das Escolas de Samba referente ao uso do espaço social. O campo econômico, seguindo a lógica de seu funcionamento, tende cada vez mais a permear outros campos, como por exemplo, o campo artístico, que se torna cada vez mais um mercado, repousando sobre a lógica do investimento econômico e da especulação explicando, assim, as fortes variações do “valor” dos artistas.

É bom que seja reafirmado que o espaço social apresenta-se com agentes dotados de propriedades diferentes ligadas entre si. Através da distribuição das propriedades, o mundo social apresenta-se como um sistema simbólico que é organizado segundo a lógica da

diferença. A tendência do espaço social é funcionar como um espaço simbólico, um espaço de estilos de vida e de grupos de estatuto, caracterizados por diferentes estilos de vida.

Discutir um pouco esse campo de disputa do carnaval e seus espaços nos remete à Bourdieu (2004). Não se pode esquecer que os grupos estão sempre em disputa dentro desse campo. Os confrontos existem a todo o momento, e, devido à distinção que é buscada e almejada por todos os grupos, a mobilidade dos grupos pode ser tanto ascendente como descendente. São grupos conflitantes com interesses heterogêneos onde predomina o desejo de ascensão social.

3. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o samba-enredo

A escola de samba é “uma manifestação de folclore urbano, onde um agrupamento de pessoas expressa canto e dança, descrevendo um enredo” (JÓRIO & ARAUJO, 1969: 19). Na definição de Moraes (1987: 225), a escola de samba pode ser “uma associação popular que tem por objetivo principal a sua participação, como conjunto, no carnaval carioca”.

Será necessário que situemos o cenário pertinente ao nascimento das Escolas de Samba para entendermos o surgimento de um desejo de reafirmação por parte da Escola de Samba Quilombo. As Escolas de Samba surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1920. O cenário existente na cidade era estratificado, isto é, para cada camada social, um grupo carnavalesco e uma forma particular de brincar o carnaval, que não serão examinados aqui pelo fato de já terem sido abordados anteriormente nesse capítulo.

Nascidas na segunda metade do século XIX, as Grandes Sociedades desfilavam com enredos de crítica social e política, apresentados ao som de óperas, usando luxuosas fantasias e carros alegóricos. Essas Sociedades eram organizadas pelas camadas sociais de maior poder aquisitivo.

Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana.

A forma menos estruturada era a dos Blocos. Estes abrigavam grupos cujos moradores situavam-se nas áreas onde moravam as camadas mais pobres – nos morros e nos subúrbios cariocas. Essas distinções foram desorganizadas pelas Escolas de Samba.

Cavalcanti (1995: 24) comenta que:

As origens culturais afro-brasileiras do mundo do samba, e seu enraizamento entre os negros e mulatos componentes das camadas pobres urbanas são pontos amplamente afirmados na literatura. Com frequência, essa visão historicamente correta associa-se, entretanto, à outra idéia (por sua vez recorrente na bibliografia sobre cultura popular de modo geral) da suposta autenticidade e correlata deterioração da “pureza” das escolas de samba. Essa idéia, ideologicamente influente, é muitas vezes sustentada mesmo por quem admite um outro ponto também consensual nessa literatura: o processo de troca e imitação que estrutura as escolas de samba enquanto tais.

Farias analisa que Halbwachs:

Chama atenção à necessidade de bases estruturais para que a memória do grupo se realize no curso da sua vivência cotidiana. A memória participa, deste modo, de um universo simbólico, no qual a tradição, no instante em que é ritualizada e narrada nos mitos, faz-se referência desde o passado exemplar até os passos da comunidade. O caso das modalidades lúdico-simbólicas... destoa dessa natureza pela discrepância entre a identidade do grupo e das próprias práticas culturais e uma hipotética matriz afro-brasileira (HALBWACHS: 1990 apud FARIAS, 2006, p.122).

Farias (2006: 122) continua sua análise enfatizando que:

Não podemos perder de vista que os atores e os cenários sociais focalizados decorrem de processos de desagregação dos laços de parentescos extensos comunais, combinando diáspora negra (e as vicissitudes da escravidão) e os deslocamentos impostos pela migração inter-regional, ambos aliados às transferências motivadas pelos interesses deflagradores da expansão urbana do Rio de Janeiro. Uma tradição secretada numa memória comunitária perdeu assim qualquer nicho onde pudesse a vir se atualizar na sua inteireza.

E em relação à identidade e objetivo da Escola de Samba:

A identidade da Escola de Samba, configurada como instituição carnavalesca, cujo objetivo encontra-se na participação com o sentido de exibição na folia, não está amparada no espaço restrito de qualquer grupo anelado pelos laços de parentesco, embasados numa hipotética comunidade orgânica “autêntica” pois “originária”. Afinal, seus grupos formadores já estão desprovidos de cosmologias necessárias à diferenciação calcada por uma ancestralidade; aqueles correspondem às frações de camadas sociais (étnicas, socioeconômicas e culturais) articuladas na complexidade da sociedade e sujeitas à dinâmica do processo histórico-social abrangente. ...são os movimentos que projetam a história do carnaval para o futuro, enquanto parte da totalidade urbana abarcante, o que faz palpitar essas instituições. É cabível sentenciar que as Escolas de Samba caracterizam-se já na origem pela ausência de “raízes” comunitárias, estando sua finalidade na função de “fazer carnaval” e, certamente, de estarem ambientadas na formalidade que modela o tipo de prática sociocultural executado como legítimo, pelo concerto societário e simbólico predominante na sociedade urbana, no que esta se mostra aberta às rupturas e mudanças, combinando, tensamente, memória e projeto; sujeito (com sua identidade e afetos) e racionalizações (FARIAS, 2006: 122-123).

Seguindo essa linha de raciocínio, tentaremos analisar a reafirmação da Escola de Samba Quilombo, mantendo o foco da nossa atenção, também, na análise do Bloco Afro Ilê Aiyê.

A partir do primeiro desfile, em 1932, as escolas de samba cresceram muito em popularidade. A Associação das Escolas de Samba foi fundada em 1952 com a junção de três associações: a União Geral das Escolas de Samba (1934), a Federação das Escolas de Samba (1947) e a Confederação das Escolas de Samba (1947).

O conjunto de processos que definiu os rumos tomados pela Escola de Samba nas últimas décadas, configurou-se com nitidez na década de 1950. A participação crescente das camadas médias, incluindo cenógrafos e artistas plásticos na produção do desfile, fez com que progredisse a ampliação de suas bases sociais. Em 1962, com a construção de arquibancadas na Avenida Rio Branco e com a venda de ingresso ao público, o processo de comercialização do desfile se iniciou.

A Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, de capital misto), criada em 1972, transforma o caráter da subvenção oficial em investimento. Um acordo assinado em 1975 entre Amauri Jório (Presidente da Associação na época) e a empresa da Riotur, modificava a relação estabelecida entre poder público e as escolas; as escolas não mais receberiam a habitual subvenção, cuja liberação burocrática era sempre complicada, em vez disso, as escolas passariam a assinar um contrato de prestação de serviços (CAVALCANTI: 1995).

É importante conhecermos não só a estrutura da organização financeira das escolas, mas também sua estrutura operacional. Algumas características são comuns nas Escolas de Samba seja elas de grande ou de pequeno porte. Iremos elencar algumas delas à guisa de informação para um melhor entendimento da operacionalização destas.

Pode-se afirmar pelas pesquisas realizadas sobre o assunto que os Ranchos, os Cordões e os Blocos situam-se nas raízes diretas da ancestralidade das Escolas de Samba. Farias (2006: 130) destaca que foi importante o “intrincamento entre o batuque angolococonguense com as formas percussivas de origem européia, em um elo entre ritmo e coreografia”.

A forma de expressão musical da escola é o samba-enredo, exteriorizado por meio do canto e da dança. Sua forma de desfile é processional na qual existe uma ordem: Comissão-de-Frente em primeiro lugar e Abre-Alas em segundo. Em terceiro lugar espalham-se os componentes, dispostos em alas ou isolados, como os passistas, destaques, mestre-sala, porta-bandeira e a bateria. A seguir, arrastam-se as alegorias, que são carros artisticamente elaborados, com fatos e figuras representativas do enredo. Sem um lugar

fixo, posiciona-se o carro do cantor que, usando aparelhagem de som, “puxa” o sambanredo da Escola.

O sambista é uma figura principal nessa festividade. Existem duas classes de sambistas com funções diferentes: os especializados e os não-especializados. Nos setores não especializados enquadram-se sambistas masculinos e pastoras (ou baianas). Nos setores especializados há vários tipos de sambistas com várias funções diferentes: passistas, ritmistas, instrumentistas, compositores, cantores, mestre-sala, porta-bandeira e destaques. O sambista considerado especializado é aquele que possui ou que venha a possuir qualidades capazes de projetá-lo individualmente.

Quando os autores de “Escola de Samba em desfile” discorrem sobre os passistas, há uma ênfase no que eles dizem a respeito da coreografia. Esta deve partir da criação, da inspiração. A intuição deve predominar. Os autores deixam claro que o bom passista é altamente sensível ao ritmo e que “não existe coreografia marcada para o bom passista” (JÓRIO & ARAUJO, 1969: 41). Na concepção de Candeia, os passistas deveriam se ater aos movimentos ligados ao culto “Afro-Brasileiro” (candomblé) quando da transmissão do ritmo do samba, perpetuando, assim, os elementos de raízes africanas (CANDEIA FILHO & ARAUJO: 1978).

A diferença entre os passistas e os ritmistas é que os ritmistas são os que se apresentam tocando instrumento de percussão, enquanto criam coreografias diferentes. Podem também se apresentar ao lado de instrumentistas, formando conjuntos musicais.

Inspiradas nas Grandes Sociedades e nos Ranchos carnavalescos, as Escolas de Samba criaram suas alegorias e adereços, como elementos plásticos ilustrativos dos enredos. Os enredos só foram definidos com clareza na década de 50, e, por esse motivo, as alegorias e adereços demoraram para se incorporar estruturalmente.

A princípio, as Escolas de Samba saíam apenas com os compositores fantasiados de baianas. Os grupamentos de pessoas, hoje denominados de Alas, formavam os grupos que vinham uniformizados. Nos desfiles de hoje, as fantasias são trajes figurativos usados pelas alas e destaques, fiéis ao desenvolvimento do enredo. Imaginadas e criadas por figurinistas, suas concepções são elaboradas em desenhos, os chamados “figurinos” ou “riscos”. Nestes, estão especificados os materiais a serem empregados.

O gênero samba surge como um dos resultados da alquimia entre batuques africanos e procissões dramáticas coloniais com a feição popular urbana da música européia

(MOURA: 1983, apud FARIAS, 2006: 132), no contexto carioca do princípio deste século, no rastro da gradual valorização da rítmica percussiva aliada aos instrumentos de cordas (cavaquinho, banjo e violão).

Tinhorão (1991: 122-123) coloca que:

Até o aparecimento do samba, em 1917, como gênero de música cultivada conscientemente, o carnaval carioca refletiu de maneira mais transparente as contradições expressas na confusão que resultava da maneira indecisa pela qual as novas camadas procuravam enquadrar-se na “festa do povo”...Foi quando na Rua Visconde de Itaúna, 117, na casa de tia Ciata, uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde (e fundadora, ela mesma, do rancho Rosa Branca). Um grupo de compositores semi-alfabetizados elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de 1917, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca.

Esse foi o primeiro samba com ritmo de samba surgido como obra coletiva de um grupo de foliões baianos, de Donga e do pianista e compositor Sinhô. Inicialmente pode-se dizer, pelas gravações existentes da composição, que o gênero ainda estava muito preso ao estilo do maxixe.

Tinhorão (1991: 58) salienta que “o aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil”. O maxixe nasceu da maneira “livre” de dançar os gêneros de música em voga na época, principalmente a polca, o *schottisch* e a mazurca. “O maxixe representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa pela classe média na primeira metade do século XIX, e afirmou a presença de novas camadas populares surgidas com o incremento do trabalho livre (...), coincidindo com o surto comercial e industrial resultante da aplicação de antigos capitais negreiros e de novas rendas provenientes da cultura do café”. O maxixe foi o resultado da “adaptação do ritmo das músicas pelos músicos de choro à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos de dança de salão”.

Os chorões, grupos de músicos que possuíam seu estilo de tocar na base de um solo acompanhado de contracanto e modulações, eram, de alguma maneira, os “herdeiros” da “música de senzala”, música instrumental produzida pelas pequenas bandas das fazendas compostas por negros escravos, com aquiescência dos seus senhores, ou formadas nas cidades pela chamada “música de barbeiros”, a cargo de músicos escravos ou livres, especialistas em raspar barbas e aplicar ventosas. Esses musicistas acompanhavam o povo com alguns instrumentos: flauta, violão, oficlíde e clarineta.

O fim do predomínio da vida rural na cidade do Rio de Janeiro, por volta de meados

do século XIX, fez com que esses conjuntos de chorões transmitissem seu estilo aos grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana, que se encarregavam da animação das festas nas casas em que não chegava o piano – símbolo de um *status* social mais elevado.

Andrade (1967: 187) afirma que:

As danças mais generalizadas de toda a América são afro-americanas: o maxixe, o samba, a habanera, o tango, o foxtrote. Afirma, ainda, que “o jeito africano muito lascivo de dançar, permaneceu na índole nacional”. (...) “Os negros escravos e os mulatos se especializavam mesmo na música (...)

Pode-se perceber, então, como o maxixe, advindo da polca, surgiu por meio da “mestiçagem” de estratos de classe média baixa com a “descida” das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros. Tinhorão (1991: 63) salienta que:

Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX quase simultaneamente com sua criação.

Podemos observar que o ambiente já se delineava propício para o aparecimento do samba. Uma observação importante feita por Tinhorão (1991) é que quando o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, registrou na Biblioteca Nacional, em 06 de novembro de 1916, a canção “Pelo Telefone” como um *samba carnavalesco*, demonstrou com esse fato e a posterior disputa em torno da autoria do samba, que já havia a consciência, entre os sambistas, de se poder possuir uma música que não fosse mais anônima e, sim, registrável .

O samba de enredo surgiu a partir da década de 40 e foi criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco. A maior parte dos integrantes das escolas de Samba era constituída de pessoas simples e humildes, pequenos profissionais e artesãos sem emprego fixo, além de muitos deles fazerem parte de uma massa de mão-de-obra sem especialização de qualquer tipo.

O samba-enredo surge como um subgênero musical do samba. Há controvérsias nos dados dos estudos realizados sobre o assunto sobre quem lançou o primeiro samba-enredo. Quatro datas e quatro escolas diferentes reivindicam para si esse direito. Um consenso entre as datas seria a data de 1930 como início da vinculação do samba ao tema do desfile. Do enredo carnavalesco, surgido como um tipo de texto, pouco se fala nas crônicas e

pesquisas da cultura popular. Tinhorão (1991) observa que a denominação samba-enredo data da década de 1950. O autor chega a essa conclusão por causa da maneira como o desfile evoluiu e da estruturação acontecida nas escolas no sentido da encenação dramática dos seus enredos.

Cavalcanti (1995: 80) coloca que:

Até a década de 1950, os sambas-enredo tematizavam versões “oficiais” da história e do folclore do país, como se suas letras duplicassem com palavras a eleição do samba como ritmo musical caracteristicamente nacional. Na década de 1960, a tônica da abordagem foi significativamente alterada com a introdução de visões alternativas, entre elas especialmente a temática negra de inspiração “afro”. A partir de 1970, o universo temático se amplia ainda mais com a introdução de temas oníricos. Nos dias de hoje, os enredos abordam os mais diferentes assuntos, e muito embora não se evidencie claramente uma predominância temática, o regulamento do desfile recomenda a apresentação de enredos “que tenham raiz e/ou influência da cultura brasileira”.

De acordo com Guimarães (1998), é preciso lembrar que a década de 1950 traz a “desafricanização” do samba, pois é justamente nessa década que aparece a bossa nova. Assim é que o samba - originado de núcleos urbanos de população predominantemente negra, evoluíra durante quase quarenta anos, sofrendo poucas alterações na parte melódica, já que seu ritmo percussivo, representando a paganização das batidas de pés e mãos na marcação dos batuques e nos pontos de candomblé, conservava, ainda, o elemento primitivo fundamental do seu ritmo percussivo com uma competente resposta neuromuscular (TINHORÃO: 1991) – irá ser desfavorecido na continuidade da tradição musical popular no contato com os jovens ricos e remediados da Zona Sul do Rio de Janeiro (GUIMARÃES: 1998).

Os sambas-enredo já são gravados em disco comercial desde 1972 e para entender essa mercantilização, é necessário que analisemos dois componentes fundamentais que fazem parte do desfile: o carnavalesco e os compositores.

Cavalcanti (1995: 81) diz que “enredo e samba-enredo são um lugar de ampla circulação de idéias, onde ecoam e se reinterpretam os mais diversos tópicos do imaginário social nacional”. A autora coloca que há uma relação tensa entre níveis distintos de cultura na passagem do enredo ao samba-enredo porque há confrontação de mundos diferentes que são sintetizados pelo carnavalesco e pelos compositores quando da confecção do samba-enredo.

O sambista da Escola de Samba acha que é fundamental ter escola, pois, a visão que ele tem do samba é de que é um modo de vida onde a personalidade existe e é exercida. Seu

nome é associado a uma relação familiar, a uma escola a qual pertence ou a uma qualidade física ou moral. Cavalcanti (1995) diz que dentro da Escola de Samba existem diferenças das mais diversas ordens: de nível social e cultural, de interesses e de importância frente ao desfile. Por causa dessa análise, faz-se necessário mostrar como se dá a interação do carnavalesco com o compositor.

Cavalcanti (1995) coloca que o compositor da Escola de Samba encontra-se diante de um mercado cultural e artístico no qual a indústria fonográfica e a idéia de profissionalização estão presentes. A composição, usada como atividade básica de remuneração para a sua sobrevivência e a de sua família, traz embutida a relação do sambista com a indústria cultural, pois há que se gravar disco para viver do samba. Portanto, Cavalcanti (1995: 84-85) tem razão ao afirmar que:

A mercantilização, no sentido de uma produção cultural também voltada para interesses comerciais, é constitutiva do mundo do samba. (...) O samba encontrou no carnaval da cidade um nicho acolhedor e um trampolim para sua imensa popularidade. Seu “subgênero” samba-enredo resulta da interseção entre universos mais amplos: aquele oriundo da incorporação das camadas populares de origem negra e africana à vida cultural da cidade, e o carnaval propriamente dito com os festejos de diferentes segmentos sociais.

A Liga, tomando para si a organização do desfile das grandes escolas e, por conseguinte, a gravação e a comercialização do Long-Play com seus sambas-enredo, que até então ficava a cargo de terceiros, realizou um feito marcante em termos de significado comercial, pois, o que as Escolas venderam já no primeiro ano, foi muito mais do que vendiam anteriormente. Esse fato gerou como consequência colocar anualmente o compositor de samba-enredo diante da possibilidade de ganhar muito dinheiro em termos de direitos autorais se o seu samba-enredo fosse escolhido. Essa comercialização do samba-enredo afetou a relação entre compositor e escola ao longo do tempo.

Cavalcanti (1995:86) diz que “a forma pela qual o compositor é atingido relaciona-se a sua situação no processo de criação coletiva de um carnaval e, particularmente de um samba-enredo. (...) O samba-enredo é potencialmente um samba que vale milhões”.

As posições de carnavalesco e compositor são muito diferenciadas dentro da Escola, embora os carnavalescos digam que o compositor é um co-autor do enredo. Vários compositores competem pela escolha de um samba-enredo para cada carnavalesco que apresenta um enredo de sua autoria à Escola. Um carnavalesco pode circular anualmente entre diferentes Escolas, enquanto que para os compositores isso não ocorre, pois existe

um vínculo com uma Escola em particular, já que por definição estão ligados ao meio do samba.

Na Escola de samba existem dois ciclos competitivos: o do samba de quadra, chamado de festival, e o do samba-enredo, chamado de competição, competição essa que originou as regras de controle da ala estabelecidas pela diretoria. Enquanto não ocorria a competição dos samba-enredo, aconteciam os torneios dos sambas de quadra. É do primeiro que vamos falar nesse capítulo, pois nos interessa a relação competitiva que acontece na escolha do samba-enredo.

O momento chave de passagem do enredo na seqüência anual do desfile é a apresentação do enredo aos compositores. Esses compositores podem trabalhar sozinhos ou em parceria na elaboração do samba-enredo. Na parceria, geralmente, um dos parceiros põe a letra e outro a melodia, ambos detendo perante a lei direitos iguais de autoria. Há dois lados nessa relação que são conflitantes: a idéia de arte como “dom”, como expressão de um talento pessoal e, por outro lado, o “vil metal” que ao “superar o samba, às vezes atrapalha” (CAVALCANTI, 1995: 91). Contudo, faz parte do processo de tornar-se sambista o estabelecer parcerias. Essas parcerias podem acontecer ou serem desfeitas à medida que a tensão nos relacionamentos ocorrer, pois se um samba é cortado em uma das fases da competição, seus compositores já se mobilizam na definição da parceria do ano vindouro.

A desvalorização do compositor pela mídia aparece nesse trecho do livro de Cavalcanti (1995: 93):

Ainda assim, perpassadas por uma competitividade acentuada pela indústria cultural, dinâmica do concurso dos sambas-enredo, ao renovar a cada ano a possibilidade de vitória, permite idealmente a conciliação entre os valores “talento” e “dinheiro”: - “O compositor só aparece mesmo é na Escola de Samba, que é o único lugar que ainda diz que a música é bonita e é de fulano de tal. Porque a mídia não diz. Se chega lá, diz o nome do intérprete e acabou”. E mais ainda, se não é um profissional, “o único jeito de fazer música e ganhar algum dinheiro é ganhar o samba-enredo”

Analisando as colocações do sambista-compositor, podemos perceber que é muito importante para o compositor a disputa anual dos sambas-enredo pelo fato de abrir uma possibilidade de eleição de sua música como hino da escola, sendo cantada por todos no desfile, além de ganhar muito dinheiro e ter seu samba gravado pela mídia.

Há uma pressão mercantil sobre o compositor para ganhar o samba, isto é, se o compositor for pobre ele não disputa em igualdade de condições, pois ele precisa investir

em propaganda, no pagamento de um cantor de renome para cantar o samba que ainda é desconhecido, em convites, em festas e na gasolina para correr as rádios.

A necessidade de todo esse gasto financeiro faz com que haja um envolvimento da direção da Escola com o mundo da contravenção, que patrocina esse gasto exorbitante, resultando em uma atuação das redes de poder do tráfico na mesma área territorial de influência cultural da Escola.

No estudo realizado por Cavalcanti (1995: 97):

A letra de um samba-enredo é elaborada a partir de um universo semântico e sintático pré-estabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos. A formação da parceria no samba-enredo está condicionada portanto por essa espécie de anti-parceria estabelecida de antemão e à revelia com o carnavalesco. (...) A relação carnavalesco/compositor é radicalmente distinta: o enredo a ser cantado em samba é de autoria do carnavalesco, e, muito frequentemente, o carnavalesco provém de setores sociais distintos daqueles dos sambistas, de um meio cultural diverso.

É interessante a análise feita por Cavalcanti (1995: 98) em relação aos compositores quando diz não supor uma homogeneidade cultural entre os compositores, já que em certos aspectos eles são extremamente diferenciados.

- Carnavalescos e compositores ocupam lugares totalmente diferenciados, embora se encontrem no mesmo processo de criação coletiva;
- Os lugares ocupados pelos carnavalescos e compositores são opostos na geografia própria à história do carnaval e das escolas de samba. Compositores estão “dentro” e carnavalescos “fora”.

Cavalcanti (1995) salienta que os compositores são considerados como aqueles que possuem uma maior condição intelectual, são considerados os intelectuais da Escola, os que denunciam, são a parte consciente do grupo. São considerados, portanto, uma espécie de ala de elite dentro da Escola, quase sempre referendados nominalmente pelos outros componentes.

A não originalidade do samba-enredo, ou seja, a monótona repetição de um mesmo padrão na música é a condição de sua realização, ou seja, espera-se que um enredo seja original, enquanto espera-se do samba, apenas que acompanhe essa originalidade predefinida. Cavalcanti (1995: 99-100) afirma que debaixo dessa aparente monotonia existem duas questões sociológicas interessantes:

Ao propiciar o encontro de personagens vindos de meios culturais distintos, a passagem do enredo

de um gênero expressivo a outro – da forma escrita e narrativa à forma musical e poética – produz desníveis de significado. Ao mesmo tempo, os principais personagens desse encontro estão no centro de um processo de criação coletiva que é problematizado por eles.

Além da relação carnavalesco/compositor a relação enredo/samba-enredo também deve ser examinada, já que é o resultado, na prática, da relação anterior.

O enredo é apresentado, primeiramente, aos compositores na “sinopse do enredo”. A sinopse é encaminhada aos jurados em um momento posterior.

Os carnavalescos realizam uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, desenvolvendo pontos centrais para a abordagem deste. Estabelecem uma referência comum de sentido, um vocabulário e uma conexão de idéias desejadas pelos carnavalescos para a abordagem do tema. Nisso se constitui a primeira parte da sinopse.

Na segunda parte da sinopse é narrado como os carnavalescos pretendem desenvolver o trabalho que lhes caberá daquele momento em diante: o visual, englobado pelos quesitos de julgamento “alegoria” e “fantasias e adereços”. E finalmente, a terceira parte deve servir para organizar seqüencialmente tópicos indicativos de temas para os carros alegóricos.

Podemos colocar que o samba-enredo é um samba encomendado que, quando entregue aos compositores, já vem com características prescritas às quais os compositores devem atender. Esse atendimento aos quesitos requeridos é dificultado porque, muitas vezes, a parceria não se dá previamente, ela não é natural, sendo muitas vezes arranjada pela Escola, o que gera tensão, desconforto e cerceamento. Os compositores querem autonomia em seu trabalho, porém o fato de terem que “acertar” o que vai dentro da cabeça do carnavalesco dificulta a liberdade de criação almejada pelos compositores.

Até a época do Estado Novo as Escolas eram obrigadas a se reportar à história oficial do país. O tema do enredo tinha que ser baseado na História do Brasil. Muitos dos compositores começaram a sentir dificuldade na elaboração do samba-enredo porque não possuíam tanta escolaridade assim. O carnavalesco pôde, porém, mais tarde, sair de uma composição de enredo “descritivo” para enredo “interpretativo”.

A unidade expressiva do samba é dividida em duas partes: a melodia e a letra, cuja elaboração muitas vezes fica a cargo de diferentes pessoas. A “cabeça do samba” ou “desenho” é a síntese dos que os compositores vão desenvolver.

Quanto à forma Cavalcanti (1995: 110) afirma que:

A forma poética do samba-enredo é aparentemente livre, geralmente elaborada em duas estrofes mais longas, cujos versos finais eram por vezes bisados, e que desenvolviam o enredo entremeadas por, ou interpostas entre, diferentes estrofes mais curtas que eram repetidas e vinham assinaladas às vezes simplesmente com uma chave, às vezes com a designação “refrão ou “Bis”.

Quanto à estrutura e à interpretação é dito que:

O samba cantado inicia-se por uma dessas estrofes mais curtas e repetidas, embora muitas vezes no prospecto ele se inicie por uma das estrofes longas. Nesses casos a estrofe que inicia o canto é a última do texto escrito. O caráter repetitivo da performance de um samba-enredo torna, em certo sentido, indiferente o fato de ele começar pelo final ou pelo começo que necessariamente se encadeiam (CAVALCANTI, 1995: 111).

No desfile da Escola de Samba na avenida o intérprete é um a mais no grupo. Não há destaque para a sua performance. O aprendizado poético-musical do enredo é realizado pela memória auditiva das pessoas, isto é, a transmissão se dá por oralidade.

Os compositores citam os sambas “bons de cantar” como os melhores. Podemos colocar que, musicalmente, sua estrutura melódica e harmônica devem ser mais simples e padronizadas e, portanto, tornam-se mais “fáceis” e “aceitáveis” ao ouvido memorizá-las.

Um técnico de som se faz necessário para amplificar a voz e os instrumentos de corda, pois a bateria produz um som com muito volume e se torna necessário dosar esse volume que suplanta o som dos outros instrumentos. Esse técnico acompanha todo o ciclo do samba-enredo, desde o lançamento do enredo até o samba na avenida.

As Alas das escolas devem cantar simultaneamente o samba. “Atravessar” um samba, isto é, a perda da sincronia do canto por parte das Alas, é falha grave de harmonia (CAVALCANTI, 1995: 125).⁴⁹

Algumas das grandes Escolas de Samba no auge da década de 70 serão apresentadas a seguir, porém a ordem de apresentação das escolas de samba não seguirá um critério cronológico, mas sim um critério de importância na abordagem do tema da tese. As primeiras quatro escolas foram classificadas, em sua ordem de importância em relação às outras da época, como super escolas. Essas escolas se caracterizavam por uma estabilidade

⁴⁹ Quando é usada a expressão “atravessar” um samba, não ocorre apenas a perda da sincronia do canto por parte das alas, pois duas alas ainda podem estar sincronizadas, porém, isto não quer dizer que elas mantiveram a pulsação da música executada pela bateria. Na verdade, é preciso manter a pulsação rítmica correta durante toda a música para que o ritmo não seja atravessado e essa pulsação deve ser ouvida “mentalmente” pelo sambista. É uma questão que envolve sinestesia – o sambista deve ouvir a bateria e seu corpo, “movido pelo cérebro” deve reagir no tempo certo. Sabemos, porém, que da maneira como o desfile acontece, a manutenção da pulsação rítmica pelos integrantes da Escola se torna prejudicada, já que as várias alas são muito grandes e se espalham com muita rapidez no desfile, fazendo com que haja dispersão e, muitas vezes, atrasos na evolução. Nota da autora.

econômica considerada forte, que propiciava condições de manutenção da agremiação, manutenção de fato muito dispendiosa.

A penúltima escola a ser apresentada será a Escola de Samba da Portela por ter originado a fundação da Escola de Samba Quilombo devido a problemas internos percebido por alguns de seus membros que, insatisfeitos com a diretoria em vigência à época, decidiram sair e fundar sua própria escola de forma a ter mais liberdade de decisão em relação às influências vindas de fora da sua própria comunidade.

a. Mangueira

Fundada em 28 de Abril de 1928, O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, nasceu da fusão dos blocos: Dos Arengueiros (originário do morro da Mangueira), Tia Tomázia, Tia Fé, Senhor Júlio, Mestre Candinho e, o Rancho Príncipe das Florestas.

Alguns pesquisadores dizem que este nome, Estação Primeira, foi adotado por ser Mangueira, na época, a primeira estação partindo-se da gare de D. Pedro II (Estação de Trem da Central do Brasil). Já o nome Mangueira teve sua origem num samba de Cartola intitulado “Chega de Demanda”. Esse fato foi confirmado por Juvenal Lopes, antigo integrante da escola. As cores verde e rosa foram sugeridas por Cartola como uma homenagem às pastorinhas e ranchos de sua infância. Esses grupos, existentes no Catete e Laranjeiras, bairros da cidade do Rio de Janeiro, faziam uso dessas cores. Algumas pessoas, por outro lado, dizem que o nome Mangueira foi dado à escola por causa de uma fábrica de chapéus no bairro, enquanto outros afirmam que esse nome foi-lhe designado devido à grande quantidade de mangueiras existentes no morro.

A Mangueira foi a primeira Escola de Samba a definir as cores de sua Escola – verde e rosa. Foi, também, a primeira, em 1932, a criar a ala dos compositores. Substituiu a gambiarra pela iluminação elétrica em suas apresentações, além de introduzir o pandeiro oitavado em sua bateria (maneira de tocar o pandeiro lançada pelo integrante da Escola chamado Arturzinho). Data de 1932 o primeiro enredo escrito para a Escola por Marcelino José Claudino com o nome de “A Floresta” e o samba, composto por Zé da Zilda, chamava-se “Sorrindo”. Essa entidade foi a primeira que levou o termo “Escola de Samba” a sério. Essa afirmação dos pesquisadores é confirmada por textos encontrados em jornais

antigos que trazem a denominação “Bloco-Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira”.

Em 1935, tornou-se obrigatório, pela União das Escolas de Samba, os enredos serem escritos e entregues dias antes do Carnaval. A partir desse ano o desfile começou a ter caráter oficial, o que não ocorria antes, embora já existisse o sentido de competição entre os grupos.

Alguns de seus integrantes mais famosos foram os compositores Cartola, Carlos Cachça, Nélon do Cavaquinho, José Bispo (Jamelão), Pandeirinho, Hélio Cabral, Aloysio, Nélon Sargento, Zé da Zilda, Geraldo Pereira entre outros, além de Neuma da Silva (pastora da escola) e o artesão Júlio de Mattos (Julinho) que com suas alegorias realizadas mais com amor e dedicação do que com recursos financeiros, conseguiu fazer com que estas alegorias, fabricadas pelos próprios integrantes das Escolas, dessem início a essas Escolas.

b. Salgueiro

A Escola do Salgueiro, fundada em 03 de Abril de 1953, se originou de três outras Escolas existentes na década de 50: Unidos do Salgueiro, Depois Eu Digo e Azul e Branco, todas filiadas à Confederação Brasileira das Escolas de Samba. Esse grande número de escolas no mesmo local – Morro do Salgueiro, enfraquecia as três Escolas, fazendo com que elas não tivessem condições de ganhar o título máximo, ou seja, o título de Escola de Samba da cidade.

Alguns sambistas, percebendo esse fato, deram a idéia de fundir as três Escolas em uma só. As Escolas Depois eu Digo e Azul e Branco concordaram em se juntar em um único grupo, porém, a Escola Unidos do Salgueiro divergiu dos outros dois grupos, recusando-se a participar dessa fusão. Essa Escola desapareceu como entidade carnavalesca pouco tempo depois, porém, muitos dos seus antigos componentes passaram para os “Acadêmicos do Salgueiro”.

As cores, vermelho e branco, e o nome da Escola, Acadêmicos do Salgueiro, foram dados por Pedro Seviliano.

Na gestão de Nelson de Andrade, a partir de 1958, começou a se delinear um novo tempo para essa Escola, pois, foram introduzidas inovações como: coreografia marcada,

dinamização na concepção dos enredos, figurinos mais livres e modernos e teatralização no todo da Escola pela criação de “shows” ambulantes (JÓRIO & ARAUJO, 1969: 122).

Essa revolução na estrutura da Escola, deveu-se ao fato de Nelson de Andrade, em 1960, ter convidado Fernando Pamplona, artista plástico com formação erudita, para organizar o carnaval da Escola. Pamplona, pensando em uma revolução estética nesse campo que ele julgava propício para o desenvolvimento de sua arte, convidou para sua equipe o casal Dirceu e Marie Louise Nery, Arlindo Rodrigues e o aderecista e desenhista Nilton Sá. Esse início de revolução na concepção estética dessa Escola culminou, anos mais tarde, na ênfase ao grande visual dos carnavais de hoje.

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro foi a primeira Escola a gravar de uma maneira mais completa. Embora bateria e pastoras de outras escolas já tivessem gravado anteriormente, foi em 1956 que essa Escola gravou com a participação de sua bateria, suas pastoras e seu puxador de samba, dando à essa gravação um caráter mais autêntico.

Entre seus componentes mais famosos podemos destacar Anescarzinho, Bala, Noel Rosa de Oliveira, Aurinho da Ilha, Carlinho, Djalma Sabiá, Laila, Zuzuca, Geraldo Babão entre outros.

c. Império Serrano

Essa Escola, fundada em 23 de Março de 1947, formou-se de um grupo de dissidentes da Escola de Samba Prazer da Serrinha. Componentes desgostosos com o carnaval apresentado pela Prazer da Serrinha tentaram formar nova diretoria em uma reunião realizada na casa de dona Eulália do Nascimento. Não obtendo êxito, rebelaram-se, fundando neste dia o Império Serrano, nome proposto por Sebastião de Oliveira. Nessa mesma época, ex-dirigentes da Portela, em virtude de uma crise nesta entidade, desligaram-se deste grupo, integrando-se na nova entidade fundada na casa de dona Eulália.

As cores verde e branco foram sugeridas por Antenor, autor do primeiro samba de quadra do Império. Nesse samba ele justifica as razões que o levaram à escolha das cores.

O Império introduziu a “frigideira” usada na bateria da Escola. Calixto, instrumentista da bateria da Escola, apresentava-se com um prato metálico, instrumento que se tocava nas bandas de música. Marçal, filho do compositor Armando Marçal, inseriu os timbales.

Edgar, compositor do império, introduziu o reco-reco de mola.

O Império, também, foi a entidade que se apresentou com todos os seus figurantes fantasiados, contrariando a mentalidade da época na qual a maioria dos figurantes de Escolas de Samba se exibiam em trajes de passeio completo, o que distorcia o espírito carnavalesco. Helegária dos Anjos Filhos, esposa de Calixto dos Pratos, foi quem introduziu o destaque luxuoso em escola de samba.

Cito um trecho de “As Escolas de Samba em Desfile” de JÓRIO & ARAUJO (1969: 128) para mostrar a transformação dos grupos de amigos e familiares componentes das Escolas em seu início em um espetáculo gerador de riqueza e *status* ao longo do percurso das Escolas:

Com razão diz Sérgio Cabral que a Escola de Samba Império Serrano foi a responsável pela infração no samba, pois a “Pérola da Serrinha”, como os mais íntimos chamam o Império, foi a geradora do esquema luxo-riqueza nos desfiles.

Os compositores que mais se destacaram foram: Mano Décio, Silas de Oliveira, Jorginho, Nina Ribeiro, Ivone, Antenor, Nilo de Oliveira, Nono, Manuel Ferreira, Bacalhau entre outros.

d. Portela

A Escola de Samba da Portela nasceu em 11 de Abril de 1923. Há controvérsias na sua história de nascimento, fruto da escassez de material informativo.

Em 1923, havia dois blocos carnavalescos em Osvaldo Cruz, subúrbio da Central do Brasil. O primeiro formado por adultos, Baianinhas de Osvaldo Cruz, e o segundo formado por crianças, Quem Fala de Nós Come Mosca. A Sra. Esther Maria de Jesús, por ter muita influência à época, conseguiu toda a legalização do bloco “Come Mosca” na polícia (registro e permissão de funcionamento) para o bloco sair. O “Come Mosca” saía apenas durante o dia por ter menores em seus quadros, porém, à noite, o “Baianinhas” descia para a Praça Onze, levando emprestado a licença do outro bloco. Muitas pessoas confundiam os blocos por causa desse fato.

Em 1926, o “Baianinhas” desapareceu em virtude de brigas internas, porém, em seu lugar foi fundado o Bloco Carnavalesco Conjunto de Osvaldo Cruz, tendo à frente Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, Antônio Caetano e Antônio Rufino.

Em 1929, Heitor dos Prazeres, um dos representantes do Conjunto de Osvaldo Cruz, vencedor do primeiro concurso entre Escolas de Samba, voltando ao seu grupo, decidiu trocar o nome deste para Quem Nos Faz É O Capricho. Manuel Bam, Bam, Bam, muito inconformado, assumiu o controle do grupo e, em 1930, mudou o nome do grupo para Vai Como Pode. Esse bloco, que é citado como bloco antecessor da Portela, tem seus primórdios nos Baianinhas e Come Mosca o que justifica a data de fundação da Escola de Samba da Portela em 11 de Abril de 1923. O nome Vai Como Pode foi trocado por sugestão de um delegado que, não gostando desse nome – Vai Como Pode, propôs que a Escola fosse chamada pelo nome da localidade onde ela se inseria - Estrada da Portela.

A Escola de Samba da Portela foi detentora de muitos títulos desde sua fundação, sendo, também, pioneira em vários aspectos do carnaval. Foi a primeira Escola a utilizar alegorias, embora essas ainda fossem esboços do que viria mais tarde. Introduziu a Comissão de Frente uniformizada nos desfiles, em 1930, sendo, também, a primeira Escola a usar a corda em suas apresentações evitando a presença de pessoas estranhas ao bloco, além de proteger seus figurantes e ordenar melhor seu carnaval.

Em 1929, por intermédio de Adalberto dos Santos, foi introduzida a caixa-surda e o reco-reco na bateria. Em 1931, foi a que primeiro introduziu o samba-de-enredo(essa era a denominação na época), com Paulo da Portela, fixando musicalmente o enredo.

Entre seus compositores que mais se destacaram, podemos citar; Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, Zé Kéti, Paulinho da Viola, Manacéia, Candeia, Billiy Blanco, Walter Rosa, Picolino, Monarca entre outros.

e. Quilombo

O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo foi fundado em 08 de Dezembro de 1975 por um grupo de amigos liderados por Antônio Candeia Filho.

A figura de destaque dessa Escola foi Candeia, pois sendo participativo e contestador, despontou no cenário carnavalesco como o iniciador de um movimento de valorização das raízes do povo negro na segunda metade dos anos 70, quando, graças a uma breve abertura política, os movimentos populares retomaram sua organização - entre esses movimentos a luta dos militantes pelos direitos dos negros. Nessa época, foram

criados o Centro de Estudos Afro-Asiáticos e o Instituto Popular de Cultura Negra, órgãos considerados importantes para a retomada dos movimentos negros no Rio de Janeiro.

Candeia, muito ligado aos dirigentes e militantes do Centro e do Instituto, recebeu toda a influência dessa efervescência política na qual viviam esses amigos, já que, de acordo com as palavras de João Baptista Vargens, Professor-Doutor do Departamento de Línguas Orientais e Eslavas da Faculdade de Letras da UFRJ, escritor do Manifesto da Escola de Samba Quilombo e biógrafo de Candeia, de quem foi amigo pessoal, Candeia era “muito gentil, muito agradável, impetuoso, cheio de idéias. Queria fazer tudo. Conversava com várias pessoas ao mesmo tempo. Era um sujeito que tinha um intelecto brilhante”.⁵⁰

A maior preocupação de Candeia (CANDEIA FILHO & ARAUJO: 1978), compositor que pretendeu uma volta às raízes da “África Mãe” na Escola de Samba Quilombo fundada por ele, era que a cultura afro-brasileira fosse defendida, diante do processo dinâmico das Escolas de Samba, como preservação do que é “nosso” em detrimento do alheio. Candeia argumentava que os intelectuais que estivessem vinculados às Escolas de Samba e que viessem junto com a classe média para a Escola Quilombo, precisariam conhecer melhor a problemática do sambista, respeitar as suas características, conhecendo as suas origens, de maneira que a contribuição oferecida por eles estivesse integrada ao meio sem ferir a cultura passível de preservação.

Ao examinar o argumento de Candeia, lembramo-nos da discussão de Bourdieu (2003) acerca do poder simbólico. Afinal, esses intelectuais haviam recebido uma formação bem diferente dos componentes da Escola e eram possuidores de um poder simbólico muito significativo. Sabemos, pela teoria explanada em Bourdieu, que quem tem a posse de um maior poder simbólico, geralmente detém o poder no campo da disputa.

É interessante lembrarmos-nos que os intelectuais possuem algumas características inerentes ao próprio grupo que podem suggestionar e/ou influenciar em alguns dos movimentos ocorridos em grupos sociais que se mostram em processo de mudança na sociedade. Não sendo um estrato elevado sobre as classes, não são, também, mais dotados que outros grupos para superarem seus próprios engajamentos de classe. Na verdade, a *intelligentsia* é um agregado situado “entre” e não “acima” das classes. Ela forma uma camada intersticial - é um agregado sem características de classe que tem a capacidade de

⁵⁰ Entrevista concedida por João Baptista Vargens à Vanderson Lopes e Rogério Rodrigues ao <http://www.portelaweb.com.br/candeia-especial/joao-batista.htm> em 17/08/2005.

transitar por todas as classes, articulando-as, porém, não podendo exercer ações articuladoras em seu próprio grupo (MANHEIMM: 1974).

O membro individual da *intelligentsia*, embora possua muitas vezes uma clara posição de classe, nem sempre se alinha com sua classe pelo fato de estar exposto a várias facetas de uma mesma questão, analisando várias perspectivas, possuindo acesso mais fácil a outras interpretações da situação. Este fato faz com que, ao mesmo tempo em que esse intelectual é reconhecido como alguém que faz parte de uma área mais ampla de uma sociedade polarizada, estando até engajado de maneira menos rígida num lado do conflito por experimentar abordagens conflitantes de uma mesma situação, por outro lado, essas mesmas facilidades fazem com que ele seja menos digno de confiança por suas escolhas serem muito amplas, podendo esse intelectual mudar mais facilmente seu ponto de vista. Podemos, então, concordar com Mannheim (1974: 84) quando diz que “praticamente todas as pessoas têm motivações ambivalentes e mais de um *habitat* social” - especialmente o intelectual.

Na verdade, essas colocações de Mannheim (1974) que analisam o relacionamento do intelectual com membros de outras classes são pertinentes para Candeia, já que o compositor recebeu uma enorme influência dos mais variados grupos de pessoas por procurar sempre estar em contato com o que havia de novo no mundo da música e dos movimentos sociais. Candeia era, além de um compositor de samba-enredo, um profícuo compositor de canções e sambas com discos gravados por cantores famosos no mundo da mídia.⁵¹ Esse contato tão amplo com os artistas do mundo da mídia e com a *intelligentsia* pode tê-lo feito perceber que poderia haver modificação em dois princípios básicos enfatizados por ele quando da fundação da GRANES Quilombo, surgida de uma dissidência da Portela em fusão com o bloco carnavalesco “Só não se dá bem quem não quer”: valorização da cultura negra em tudo o que se referisse às suas aspirações e a livre manifestação da arte popular.

Aos 40 anos, Candeia, insatisfeito com as influências externas que as Escolas de Samba sofriam nos anos 70, incluindo a Portela, sua Escola de Samba desde que era um adolescente, e na qual, antes de completar dezoito anos ganhou o concurso da escolha do samba-enredo “As seis cartas magnas” com a parceria do sambista Altair Marinho “Prego”, decidiu ousar, se desligando da Portela e fundando - juntamente com Martinho da

⁵¹ De acordo com Cavalcanti (1995), o compositor de samba-enredo é considerado como participante de um grupo mais intelectual dentro da Escola de Samba.

Vila, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Paulinho da Viola, Monarco, o professor e intelectual João Baptista Vargens, o jornalista Juarez Barroso, o ator Jorge Coutinho e Edgar Pires, vulgo “Pintado”, seu cunhado - uma Escola cujos principais objetivos eram: desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, organizar uma Escola de Samba na qual seus compositores ainda não estivessem “corrompidos” e ter uma Escola que servisse de teto a todos os sambistas, negros e brancos, na defesa do autêntico ritmo brasileiro.

O Manifesto do GRANES Quilombo, escrito por João Baptista Vargens em 1975⁵² e aprovado pela diretoria da GRANES Quilombo, dizia em seu texto:

Estou chegando...

Venho com muita fé. Respeito mitos e tradições,

Trago um canto negro. Busco a liberdade.

Não admito moldes!

As forças contrárias são muitas, não faz mal...

Meus pés estão no chão, tenho certeza da vitória,

Minhas portas estão abertas, mas entre com cuidado. Aqui todos podem colaborar, mas ninguém pode imperar. Teorias deixo de lado, dou vazão à riqueza de um modo ideal.

A sabedoria é o meu sustentáculo...

O amor é o meu princípio...

A imaginação é a minha bandeira...

Não sou radical. Pretendo apenas salvaguardar o que resta de uma cultura

Gritei bem alto explicando a um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entenderem...

Sou franco atirador!

Não quero títulos, não almejo glórias. Faço questão de não virar academia, tampouco palácio.

Não atribua o meu nome ao tão desgastado sufixo.

Nada de forjadas e mal feitas especulações literárias.

Deixo os complexos temas às observações dos verdadeiros intelectuais.

⁵² Informação retirada de entrevista com João Baptista Vargens no sítio eletrônico <http://www.portelaweb.com.br/candeia-especial/joao-baptista.htm>.

Eu sou o povo... basta de complicações.
Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.
Quero sair pelas ruas do subúrbio com minhas baianas rendadas sambando sem parar...
Com minha comissão de frente digna de respeito...
Intimamente ligados às minhas origens, artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais...
Não me incomodem, por favor, sintetizo um mundo mágico.
Estou chegando...⁵³

Analisando o manifesto do Quilombo, percebe-se que os membros da escola valorizavam os mitos e as tradições dos negros, não admitindo moldes impostos por outros que não compartilhassem das mesmas idéias sobre a valorização das raízes negras e da liberdade. Ao mesmo tempo, nenhuma oportunidade era fechada aos que quisessem participar no sentido de colaborar com o grupo.

O espírito democrático deveria ser exercido, pois, nessa escola de samba, nenhuma vontade individual deveria “imperar”. Fica claro, também, que houve, por parte de seus membros, uma procura e um contato anterior ao rompimento com a Escola de Samba da Portela.

Seus valores eram a sabedoria, o amor e a imaginação, e não as glórias e o palácio.

Na verdade, o que importava para Candeia e seus amigos era o povo e, perto deste é que eles queriam estar. Embora muitos desses fundadores fizessem parte de classes mais abastadas, eles faziam questão da escola “não virar academia”, pois, o mais importante para eles era “extrair o belo das coisas simples que os seduziam”. Nesse processo, os membros da Escola de Samba Quilombo procuravam salvaguardar a cultura brasileira com suas raízes negras.

Um diferencial buscado por Candeia e sua escola foi em relação às premiações dos desfiles de carnaval. O Estatuto do Quilombo previa que a escola poderia desfilar, porém, não poderia participar da disputa do carnaval. Deveria ser apenas uma apresentação cultural. Candeia imaginava que a disputa anual pelo campeonato das escolas prejudicaria a cultura do samba. Na verdade, ele não conseguia mais aceitar pacificamente as regras

⁵³ Retirado de <http://www.sintufrj.org.br/PORTALII/quilomboCandeia.htm> e <http://www.socandeia.blospot.com/2008/08>.

ditadas pelos organizadores, as imposições dos patrocinadores e da mídia, pois, em sua concepção, o desfile era da comunidade, não das celebridades.

No ano de 1977 o GRANES Quilombo desfilou com um contingente de 400 pessoas, dentre as quais Paulinho da Viola, Candeia, Martinho da Vila e Clementina de Jesus. Esse desfile foi um sucesso pelo fato da presença da Escola de Samba Quilombo ser a grande novidade no desfile de campeões do carnaval 77.

No ano de 1978, o samba-enredo do Quilombo “Ao Povo em Forma de Arte”, composição de Wilson Moreira e Nei Lopes, foi o vencedor da competição realizada com outros 17 sambas. Entre os anos de 1978 e 1981 a escola Quilombo encerrou o carnaval do Rio, desfilando na Avenida Rio Branco. Mais tarde, desfilou na Marquês de Sapucaí, embora tenha desfilado esporadicamente.

Os integrantes da escola relatam que a luta para manter a escola na ativa não foi fácil, porém, a diretoria encontrou na comunidade seu maior incentivo. Esse incentivo valeu a pena, pois, no ano de 2005, quase 30 anos depois da fundação da escola, ocorreu o tombamento simbólico da escola Quilombo. Esse tombamento foi um passo inicial para a volta da escola à avenida no ano de 2005.

A morte de Candeia em 16 de novembro de 1978, vítima de uma parada cardíaca, consequência de uma infecção generalizada no organismo, fez com que houvesse um esmorecimento na continuação da escola Quilombo e suas práticas. A escola se manteve com dificuldade, pois houve um esvaziamento do projeto com a morte de Candeia. Mudou de sede, indo para Acari/Fazenda Botafogo, na zona norte carioca. Fez desfiles memoráveis, embora com muitas dificuldades. Saiu no carnaval até 2003, com interrupções e cada vez com menos atenção da imprensa. Os artistas e intelectuais afastaram-se aos poucos da escola Quilombo.

Candeia, figura emblemática para a existência da escola, nasceu na data de 17 de agosto de 1935. Seu pai, tipógrafo, sambista e flautista fazia parte da Escola de Samba da Portela, permitindo que Candeia freqüentasse as rodas de samba onde conheceria grandes compositores como Zé com Fome, Luperce Miranda, Claudionor Cruz e outros. Além disso, aprendeu a tocar violão, cavaquinho e a jogar capoeira. Religiosamente Candeia ia para os terreiros de candomblé, lugar de resistência para a manutenção das raízes dos negros brasileiros. Todos esses elementos forjaram seu caráter, servindo de inspiração para suas composições que resgatavam as tradições negras.

No início dos anos 60 dirigiu o conjunto Mensageiros do Samba. Em 61, tornou-se policial. Tinha fama de truculento e seus antigos companheiros se sentiram ressentidos com várias de suas atitudes à época. Diz-se que, ao esbofetear uma prostituta, esta lhe rogou uma praga; na noite seguinte, ao sair atirando do carro em um acidente de trânsito, levou um tiro na espinha que paralisou para sempre as suas pernas, fazendo com que ele se locomovesse de cadeira de rodas até o final de sua vida.

Candeia era firme em suas convicções não aceitando, certa ocasião, ajuda financeira de uma ONG americana que queria gerenciar o projeto que ele tinha para a escola de samba Quilombo. Conta-se que essa ONG ofereceu a ajuda de 20 mil dólares, porém, a ajuda foi recusada. Os dirigentes da escola também não aceitavam patrocínio de empresários que tinham a intenção de “ditar” as regras e decisões da escola. Na verdade, Candeia e os membros de sua escola não aceitaram a submissão nacional nem a internacional. Não recebiam dinheiro de comerciantes, políticos e nem de bicheiros. Pretendiam que a escola Quilombo fosse um verdadeiro ícone na luta contra o carnaval comercial. Afirmavam que as escolas de samba estavam se tornando um espetáculo para os turistas, distanciando-se cada vez mais das comunidades de origem. Procuravam resgatar as tradições do samba idealizando desfiles movidos pela criatividade e espontaneidade do povo negro.

O descontentamento com a Escola de Samba da Portela fez com que Candeia, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria enviassem em 11 de março de 1975 um documento para o presidente dessa escola, Carlos Teixeira Martins que dizia:

Escola de samba é povo em sua manifestação mais autêntica. Quando se submete a influências externas, escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo. Essas influências externas sobre as escolas de samba provêm de pessoas que não estão integradas no dia a dia das escolas. Não é mais possível continuarem os integrantes das escolas sem acompanhar de perto tudo o que se passa na Portela.⁵⁴

Candeia deixou uma série de sugestões no documento, como por exemplo a necessidade da Portela assumir posição de defesa do samba autêntico. Essas sugestões não foram sequer discutidas.

⁵⁴ Retirado do sítio eletrônico <http://www.sintufrij.org.br/PORTALII/quilomboCandeia.htm>.

João Baptista Vargens ⁵⁵ conta que na época se falava muito em transformação, porém, a mudança perpetrada pela direção da Portela não foi adequada, pois, a escola, que possuía um “timaço de compositores”, talvez na época “cinquenta”, no mínimo, “cobrões”, não precisava importar compositores de outros tipos de música, como por exemplo, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, que foram convidados para fazer o samba-enredo da escola já sabendo que iriam ganhar o concurso da música que iria para o desfile de carnaval. O motivo da cisão foi, então, de acordo com Vargens, o fato da escolha do samba-enredo não ser mais exercida pela meritocracia e pela democracia, pois, o intuito de convidar os compositores de fora da escola deixava antever que os dirigentes da Portela contavam com um maior espaço na mídia, já que esses dois compositores eram conhecidos no mundo da música.

Vargens elucida nesta entrevista que a Escola de Samba da Portela era uma escola diferente das outras, mais calma, de planície, não era do morro, sendo mais fácil de se chegar nela. Era natural, então, que ela reunisse grandes adeptos e que fosse bastante freqüentada. Vargens cita ainda para mostrar a relação escola de samba versus cultura o nome de Hiram Araújo como exemplo de uma visão estereotipada existente na escola quando, em uma entrevista, Araújo diz que a função dele e dos seus companheiros era levar cultura para a escola de samba. Vargens acrescenta que, na verdade, Araújo queria dizer escolaridade, mas que não era disso que a Portela precisava, pois a escola de samba já era possuidora de sua própria cultura. Coloca ainda que Candeia, embora tivesse um espírito de liderança nato, percebia que estava perdendo essa liderança dentro da Portela, até mesmo como compositor. Havia, então, duas alternativas: lutar internamente, o que seria difícil, ou fundar uma escola de samba, o que Candeia preferiu por ser mais prático e ter maior visibilidade.

Candeia, além de difundir sua mensagem pela música, resolveu, juntamente com Isnard Araújo, escrever o livro “Escola de Samba – árvore que esqueceu a raiz” em 1978. Esse livro procura analisar as transformações sofridas pelas escolas de samba ao longo dos anos, com destaque para a influência cada vez maior exercida pela classe média dentro das escolas.

Foram analisados nesse capítulo a história do negro e sua inserção nos espaços sociais e festivos da cidade do Rio de Janeiro. O percurso das escolas de samba também foi

⁵⁵ Entrevista retirada do sítio eletrônico <http://www.portelaweb.com.br/candeia-especial/joao-batista.htm>.

analisado para que pudéssemos perceber o caminho percorrido pela Escola de Samba Quilombo, já que a proposta desse trabalho é mostrar como se deu a tentativa do processo de reafirmação da Escola de Samba Quilombo na cidade do Rio de Janeiro pela via da cultura/música. Será realizada, portanto, uma análise da estrutura musicológica do samba enredo da Escola Quilombo a seguir para a conclusão do capítulo três.

- **Algumas considerações sobre o ritmo**

É necessário conhecer as várias maneiras diferentes de se ouvir e fazer música para procurarmos entender quais opções as pessoas possuem no momento de fazerem suas escolhas musicais e, além disso, à quais influências essas mesmas pessoas podem estar sujeitas no seu processo de criação musical.

De acordo com Aaron Copland (1974), há três “planos” distintos para se ouvir música:

1. Plano sensível - é a maneira mais simples de se ouvir música. É ouvi-la entregando-se totalmente ao prazer do som.
2. Plano expressivo – é o plano em que a música tem seu próprio significado. Esse significado, porém, nunca será completamente expresso, de maneira totalmente definitiva, satisfazendo a todo mundo. É um plano discutível para os musicistas em geral, pois, este plano, se situa em um terreno controverso, no qual muitas vezes a subjetividade pode levar o ouvinte a tecer comentários inadequados que limitarão a grande quantidade de significados expressos pela mesma música em diferentes momentos para diferentes ouvintes. Essa idéia popular do significado musical foi estimulada pelo hábito contemporâneo de comentar a música. Muitos compositores afirmam que o hábito de comentar o significado musical deveria ser desencorajado a qualquer preço, já que não há palavras apropriadas para a expressão do sentido musical e, ainda que elas existissem não haveria necessidade de se procurar por elas.
3. Plano musical – é o plano puramente musical. Nesse plano, a música existe num material concreto que está sendo utilizado e manipulado. Em outras palavras, de acordo com Copland, o ouvinte inteligente ficará atento à

música no sentido de aumentar sua percepção do material musical e do que ocorre com ele. O ouvinte que conhece alguma coisa sobre os princípios da forma musical, terá mais facilidade em seguir o pensamento do compositor e entender a forma e a estrutura da composição apreciada por ele.

Esses planos são, na verdade, divididos artificial e hipoteticamente, pois, o que nós fazemos, ao ouvir música, é combiná-los, ouvindo-os ao mesmo tempo. Isso é feito de maneira instintiva, não exigindo qualquer esforço mental. Na verdade, o ouvinte se posiciona, ao ouvir a música, “dentro” e “fora” dela ao mesmo tempo, julgando-a e desfrutando dela. Pode-se dizer que o mesmo ocorre com o compositor, porque para escrever sua música, o compositor deve estar “dentro” e “fora” dela, sendo levado por ela (ouvindo-a interna e/ou externamente) e friamente consciente do que está ocorrendo no momento de suas escolhas composicionais. Podemos afirmar, portanto, que existe uma atitude subjetivo-objetiva no momento da criação e da apreciação da música.

Sabe-se que o sistema de composição é algo bastante pessoal. Na verdade, mais importante que o método é o resultado alcançado, já que o compositor dá início ao seu trabalho com uma idéia musical. O compositor, dispondo de uma ou mais idéias temáticas, vai tentar olhar a linha musical do ponto de vista de sua beleza formal, ou seja, ele tem que pensar qual será a melhor maneira de “manipular” seu material de modo que a forma musical criada por ele, quando expressa no objeto sonoro, seja a mais clara possível. O compositor também procura conhecer a significação emocional do seu tema. Ele deve estar consciente do valor expressivo do seu tema, pois, pode e deve senti-lo, embora seja incapaz de expressá-lo verbalmente em sua totalidade.

No trabalho desenvolvido com as idéias temáticas, o compositor pode lançar mão de quatro elementos: o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre (ou colorido tonal). A matéria prima do compositor se compõe desses quatro ingredientes. Todavia, raramente temos a consciência de ouvir algum deles separadamente. É o tecido sonoro combinado entre si que costuma interessar aos ouvintes.

A maioria dos historiadores concorda com a idéia de que se a música teve algum “começo”, esse “começo” aconteceu com a execução de um ritmo, por mais primária que possa ter sido essa execução musical. Logo, houve precedência do ritmo sobre os outros elementos da música. Na verdade, muito antes do homem aprender a escrever os ritmos utilizados em danças e canções realizados por ele, o mesmo já era capaz de perceber a

ligação entre os movimentos do seu corpo e alguns ritmos básicos. Coopland (1974: 34) afirma que “ainda hoje somos incapazes de transcrever variações sutis que qualquer artista completo é capaz de integrar na sua execução”. Isso se deve ao fato do nosso sistema de notação rítmica ocidental ainda ser imperfeito, não oferecendo ao compositor uma precisão na notação musical que reproduza fielmente o som executado.

Mas, como poderíamos definir o conceito de ritmo? Essa não é uma tarefa fácil a ser realizada, já que esse conceito é musicalmente amplo e muda de acordo com o recorte da pesquisa proposta em cada trabalho. No caso do nosso trabalho, não entraremos em discussões que sejam musicalmente profundas em relação às formas composicionais estruturadas em relação aos padrões rítmicos, pois, o que nos interessa é uma discussão em torno de mudanças sociais acontecidas dentro e fora dos grupos estudados nessa tese em duas diferentes cidades.

Necessitaremos, então, nos ater ao tipo de ritmo executado pelos dois diferentes grupos em suas músicas, analisando as influências musicais recebidas pelos movimentos sociais e culturais, os objetivos sociais, e, porque não dizer, ideológicos propostos pelos grupos e o porquê da escolha de determinados padrões e células rítmicas como fatores determinantes em sua identificação como grupo de Escola de Samba e Bloco Afro. Assim, o conceito ligado à nossa análise será o conceito o mais simples possível, podendo esse mesmo conceito ser aprofundado na medida em que haja necessidade de uma análise mais elaborada para um entendimento maior acerca do tipo de padrão rítmico executado pelo grupo.

“The New Harvard Dictionary of Music”⁵⁶ conceitua ritmo como uma execução sucessória e regular de certos padrões de movimento em um tempo regular, definição mais tradicional. Antunes (1989) reafirma que “tradicionalmente o conceito de ritmo está estreitamente ligado ao conceito de periodicidade”. Diz ainda que “ritmo é a articulação do tempo” e, acrescenta que, para a execução da música contemporânea, embora o ritmo implique na existência de articulações consecutivas de tempo, não há necessidade das “distâncias” temporais entre duas articulações sucessivas serem iguais.⁵⁷

No nosso trabalho, optaremos pela conceituação rítmica mais tradicional, já que o

⁵⁶ “The pattern of movement in time” é a definição apresentada pelo “**The New Harvard Dictionary of Music**”, edited by Randel (1986: 700-706), cuja tradução livre poderia ser “padrões de movimento executados no tempo”. Tradução da autora.

⁵⁷ Antunes (1989: 75).

ritmo executado no samba-enredo das Escolas de Samba e o ritmo do *samba-reggae* percutido pelos Blocos Afro se enquadram numa linha composicional mais tradicional e mais simples em termos de linguagem musical.

- **A Escola de Samba Quilombo e sua análise estrutural musicológica**

Cabe, nesse momento do trabalho, uma análise mais específica em relação à estrutura composicional usada pela escola que exemplificará a procura pela identidade negra nos anos 70 por meio da música de seu grupo – Quilombo.

A música a ser analisada, “Ao Povo em forma de Arte”, composta por Ney Lopes e Wilson Moreira no ano de 1978 traz, em sua poesia, a afirmação de uma cultura nacional na qual estavam inseridas e amalgamadas as raízes africanas. Esse samba-enredo foi o divisor de águas na criação da GRANES Quilombo (Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo).

Ao Povo em forma de Arte
(Nei Lopes/ Wilson Moreira)

Quilombo
Que pesquisou suas raízes
E os momentos mais felizes
De uma raça singular
E veio pra mostrar essa pesquisa
Na ocasião precisa
Em forma de arte popular

Há mais de quarenta mil anos atrás
A arte negra já resplandecia
Mais tarde a Etiópia milenar
Sua cultura até o Egito estendia

Daí o legendário mundo grego
A todo negro de “etíope” chamou
Depois vieram reinos suntuosos
De nível cultural superior
Que hoje são lembranças de um passado
Que a força da ambição exterminou

Em toda a cultura nacional
Na arte e até mesmo na ciência
O modo africano de viver
Exerceu grande influência
E o negro brasileiro
Apesar de tempos infelizes
Lutou, viveu, morreu e se integrou
Sem abandonar suas raízes
Por isso o quilombo desfila
Devolvendo em seu estandarte
A história e suas origens
Ao povo em forma de arte

A letra sugere que houve uma pesquisa das raízes negras pelo grupo e que essa pesquisa deve chegar aos foliões na forma de arte popular, que aqui no caso, é a música. O letrista fala sobre a existência da arte negra, já observada há muitos anos atrás, contando um pouco da sua história. Afirma que “o modo africano de viver” exerceu uma grande influência na cultura nacional e louva a figura do negro que, apesar de ter passado por “tempos infelizes”, lutou, viveu, chegando até a morte, mas se *integrou, sem abandonar suas raízes* (grifamos). A idéia de que o negro se integrou (e não que se afirmou ideologicamente), não abandonando suas raízes, pode explicitar uma idéia de miscigenação ainda no imaginário social da época.

No final da letra é dito que o Quilombo desfila, devolvendo sua história e suas origens ao povo em forma de arte, para que o povo conheça as raízes afro. Essa visão,

letrista diz que “o negro brasileiro, apesar de tempos infelizes, lutou, viveu, morreu e se integrou sem abandonar suas raízes”.

As modulações não existem e a harmonia circulando em torno da tônica (primeiro grau da escala), não faz maiores incursões por outras funções tonais. *Esse aspecto reforça a simplicidade da composição, seguindo o padrão harmônico dos sambas-enredo.*

A última seção, das seis seções que compõem a peça, é a única que se inicia com a função da subdominante (quarto grau da escala) e tem um caráter de *coda* (ou fechamento da composição).



MEIRELES, Cecília. Batuque, samba e macumba. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003: 56.



MEIRELES, Cecília. Batuque, samba e macumba. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003: 57.



Desfile do Quilombo, "Ala Não Negue a Raça" 1981



Desfile do Quilombo, "Ala Não Negue a Raça" 1981



Apresentação do Quilombo na Feira Cultural de Resende



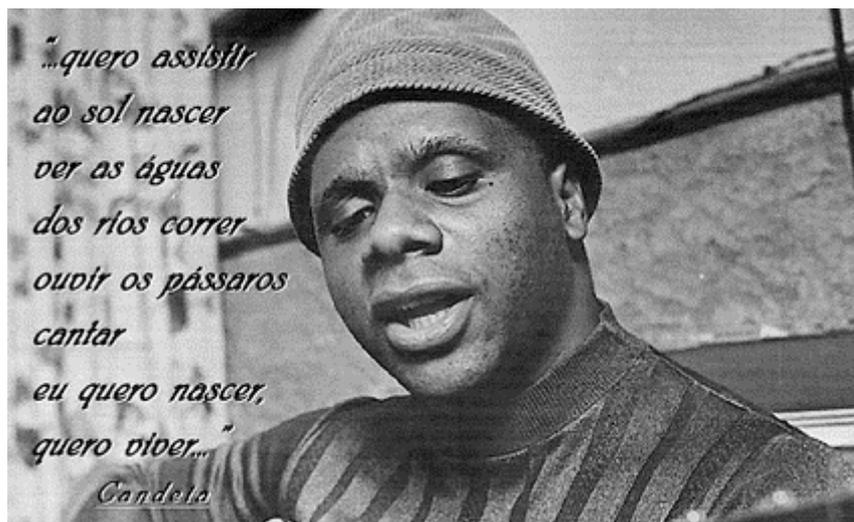
Apresentação do Quilombo em show na TVE



Apresentação do Quilombo em Show na TVE



<http://lh5.ggpht.com/granesambaquilombo/R1cHSGvNFrI/AAAAAAAAAEk/SV8JBXnpsi0/dia+do+samba+016.jpg>



Candeia ao lado de sua esposa, Leonilda

<http://www.sintufrj.org.br/PORTALII/quilomboCandeia.htm>

Capítulo 04:

A figura do negro nos espaços sociais e festivos da cidade de Salvador do final do século XIX ao século XX com ênfase nos anos 70 e os Blocos Afro

O quarto capítulo possui seu tema na inserção do negro nos espaços públicos sociais e festivos na cidade de Salvador, inserção pesquisada, no caso dessa tese, por meio da música. É essa inserção por meio da música existente nos espaços sociais e festivos de Salvador – principalmente o uso da percussão com suas escolhas rítmicas – que pretendemos explorar nesse capítulo.

A inserção do negro nos espaços públicos sociais e festivos da cidade soteropolitana apareceu de maneira mais visível no final do século XIX e início do século XX. Em primeiro lugar será analisado nesse capítulo o período compreendido do final do século XIX aos anos 70 do século XX, já que nos interessa mostrar toda a efervescência musical da Bahia iniciada com o movimento de reafricanização que persiste até os nossos dias, embora muitas clivagens de grupos e estilos tenham acontecido ao longo desse processo.

Tinhorão (1988) diz que é certo que nos séculos XVII e XVIII já se podiam ouvir os primeiros sons de negros no Brasil com seus batuques e calundus, embora faltem dados sobre a vida dos negros nas informações legadas pela documentação oficial até hoje conhecida ou pelos depoimentos de religiosos e cronistas do século XVI. Além dos negros exercerem sua religiosidade e festividades nas quais a música se mostrava parte importante, havia indícios de negros que participavam de orquestras e conjuntos nas casas dos senhores de engenho. Essa citação também é feita por Kiefer (1997: 14-15) que observa que quando há uma referência ao “negro-escravo-músico-erudito” (ou semi-erudito), esse termo músico quer dizer “executante de música européia, importada ou criada aqui”:

Segundo o francês François Pyrard de Laval, que de volta de sua viagem de dez anos à Índia e à Molucas teve oportunidade de passar dois meses na Bahia de 1610, ali viria ele a conhecer um poderoso senhor de engenho que, entre outras ostentações, mantinha uma banda integrada por 20 ou 30 escravos, dirigidos por um provençal vizinho de Marselha. Esse proprietário – identificado por Rodolfo Garcia como Baltasar de Aragão, apelidado em Angola pelos negros de Bángala, pela dureza da madeira de seu bordão ou bengala – contratara o músico francês, no dizer de Pyrard de Laval, “para professor de vinte ou trinta escravos que compunham um conjunto de vozes e de instrumentos que tocava o tempo todo”.

O visitante não esclarecia qual o repertório executado por tais escravos negros, mas a admitir pela origem provençal do ensaiador da banda, não há dúvida de que se trataria de peças ao gosto dos melhores salões europeus da época (TINHORÃO, 1988: 27-28).

Tinhorão (1988) coloca que as mais antigas imagens de escravos captados em postura de dança no Brasil são as encontradas na tela do pintor Frans Post, de Gaspar Barlaeus e, ainda uma importantíssima cena de dança coletiva pintada pelo antigo soldado e depois escrivão de Maurício de Nassau, Zacharias Wagener, para um livro de animais:

Bem examinada, essa cena envolvendo três músicos sentados num tronco de árvore tombado, com dois deles tocando com as mãos tambores presos entre as pernas (forma tradicional nos candomblés), e o terceiro, ao centro, raspando um longo reco-reco em forma de bastão (...) enquanto onze outros negros dançavam em volteios, fazendo roda em torno de uma mulata, com vestido de longa cauda (que abre os braços em atitude estática), parece confirmar a hipótese. Ao que tudo indica, o que o alemão de Dresden, Zacharias Wagener, presenciou não terá sido apenas uma “Dança de negros” (...), mas um momento do ritual de terreiro da religião de origem africana em Pernambuco ao tempo da ocupação holandesa.

Os desenhos de Frans Post e Zacharias Wagner mostram, em todo o caso, que no Pernambuco ocupado pelos holandeses da terceira década dos anos seiscentos os escravos africanos conseguiam, em certas ocasiões, exercitar seus ritmos e danças (e, quase certamente, embora de forma dissimulada, também seus rituais religiosos), através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de batuques (TINHORÃO, 1988: 29-30).

A cidade escolhida para análise – Salvador – obteve êxito internacional com sua música imbuída de elementos étnicos, representada na parte percussiva ⁵⁸, por terem surgido vários grupos quando do processo de reafrikanização dos anos 70, havendo uma representação expressiva em suas festividades de carnaval. O lucro movimentava a cidade de Salvador durante quase todo o ano em termos de economia formal e informal em setores do comércio, da mídia e do turismo, além dos empregos que oferece durante os preparativos para os eventos festivos. Considerando essas razões para a análise, iremos, portanto, introduzir o estilo musical praticado pelos blocos afro, como ocorreram suas escolhas rítmicas predominantes e como se iniciou o processo de reafrikanização dos anos 70 com o exemplo mais expressivo da época: o Bloco Afro Ilê Aiyê.

É importante ter conhecimento das novas formas de apresentação e representação do corpo expostas pelos negros, já que elas encontram correspondência num conjunto amplo de dinâmicas culturais ocorridas nos últimos anos, no qual o cerne da questão é a valorização de todas as expressões – nesse caso, principalmente as expressões musicais -

⁵⁸ Paul Simon convidou o grupo do Olodum para uma participação na gravação de um disco chamado “*The Rhythm of The Saints*” nos anos 90. Informações retiradas de Gaudin (2000) e <http://cliquemusic.uol.com.br>.

associadas imaginariamente à África.

Na verdade, interessa-nos analisar o aspecto rítmico inserido nas músicas executadas nesses espaços lúdicos por grupos cujos participantes pretenderam um retorno a tudo o que, para eles, simbolizava uma ligação com a “África Mãe”. A música desses grupos, principalmente sua parte percussiva, assim como adereços, gestos, danças, roupas, penteados e linguajar, torna-se parte importante no movimento de reafricanização dos anos 70 por ser um símbolo de identificação com a “África Mãe”.

Interessa-nos saber como essa música, predominantemente percussiva, se desenvolveu através dos anos nas festas da cidade de Salvador e como ocorreram as mudanças musicais nessas festas. Além disso, torna-se importante tentar analisar como se deu a escolha de determinados padrões ritmos por participantes de grupos que pretendiam uma volta às suas origens africanas na cidade de Salvador na década dos anos 70, assim como fazer uma discussão sobre o desenrolar dessa reafricanização tendo como veículo a música. Levando em conta o fato de ser inviável uma proposta de tal monta – analisar todos os grupos da cidade, escolhemos, então, tomar como exemplo o grupo que teve mais visibilidade na mídia dos anos 70 tido como “reafricanizado”.

O carnaval, estudado como *locus* de acesso ao *ethos* de uma época, mostra os mecanismos de negociação que o corporificam e o produzem. Ele pode enunciar um olhar entre o carnaval e a sociedade no seu contexto histórico, além de despertar o interesse sobre a relação entre “brancos” e “negros”⁵⁹ nas festas da Terça-feira Gorda. Em outras palavras, como argumento central desse quarto capítulo, podemos tomar a festa de carnaval como o *locus* que acessa e oportuniza as mudanças sociais ocorridas nos eventos festivos, que, nesse caso, é o movimento de reafricanização ocorrido nos blocos afro.

Tomaremos a cidade de Salvador como exemplo de um olhar entre o carnaval e a sociedade no seu contexto histórico, cuja data oficial de instituição dos festejos carnavalescos seria o ano de 1879, para observarmos a relação entre “brancos” e “negros” de maneira a entendermos melhor os mecanismos de negociação envolvidos nessa relação.

O *entrudo* começou a ser perseguido no começo da segunda metade do século XIX em Salvador, sendo classificada pela polícia e pelos governantes como um “pernicioso brinquedo”, por conter aspectos considerados pela elite da sociedade soteropolitana como bárbaros e selvagens. Ao contrário da elite soteropolitana, os viajantes que visitavam o

⁵⁹ Fry, Carrara e Martins-Costa (1988: 241) usam essa classificação também para categoria social, não se referindo somente à cor da pele.

Brasil, escreviam suas impressões sobre as festas brasileiras dentro de uma visão mais otimista, classificando essa mesma brincadeira como “barulhenta”, “tumultuada” e “alegre”⁶⁰

A festa, de origem portuguesa, possuía como característica principal uma “guerra” de água, perfume e farinha e até de dejetos. Era também um tipo de “dia da mentira”, dia em que se pregava peças a conhecidos e visitantes. Interessa-nos, nesse momento, enfatizar o fato de a festa do *entrudo* situar-se em dois campos bem distintos com domínios sociais mutuamente exclusivos: a casa e a rua.

No *entrudo* doméstico, realizado no interior dos sobrados, a hierarquia prevalecia, sendo a precedência dos homens e dos mais velhos. No *entrudo* realizado na rua, a diferença mais significativa que nos interessa comentar é a da participação dos negros na festa em contraste com a participação dos brancos.

No espaço social do *entrudo* de rua de meados do século XIX os homens eram os personagens principais. Os escravos que iam à rua realizar alguma tarefa e os vendedores negros ambulantes, em geral forros, possuíam acesso, de uma maneira ou de outra, a essas mesmas ruas. Existia um sistema de relações e posições sociais próprias a esse domínio. A posição ocupada pelos negros foi fundamental para marcar o lugar do negro dentro dessa estrutura.

Os negros, muitas vezes, detinham o poder da “munição”, já que cabia a eles abastecer de água a casa dos seus senhores. Seus chafarizes e fontes públicas eram o ponto de encontro diário e de reunião dos negros. Embora o *entrudo* de rua permitisse certa clivagem dos dois segmentos sociais, “brancos” e “negros”, as hierarquias que regiam suas relações continuaram a existir durante as festividades dessa festa.

O contato entre os segmentos sociais que se encontravam segregados não fazia com que a distância social entre eles diminuísse, ao contrário, fazia com que houvesse um reforço nessa separação. A posição inferior dos negros em relação aos brancos permanecia, assim, inalterada. A diferença entre os dois segmentos, sendo via de mão única, fazia com que os negros brincassem jogando água uns nos outros, porém, não brincavam jogando água nos brancos; enquanto que aos brancos era permitido, além de jogar água uns nos outros, jogar água ou farinha nos negros. Os negros iam à “forra” se fantasiando de branco, ou seja, passando-se pelo “outro” e ridicularizando-o, já que não havia lugar nessa festa

⁶⁰ Consultar Fry, Carrara e Martins-Costa (1998: 236-245) para maiores detalhes sobre a festa. As “imbricações” sociais entre “brancos e “negros” e as impressões descritas pelos viajantes em visita ao Brasil.

para os negros desafiarem os brancos.⁶¹

Alguns processos históricos em curso naquele momento, dentre os mais importantes a mudança do significado social do espaço público – a própria rua, oportunizou às autoridades municipais e à polícia exercer perseguição aos participantes do *entrudo* com a finalidade de preparar o país em termos estéticos, higiênicos e disciplinares para a emergência de uma elite urbana republicana e abolicionista. Nessa nova paisagem da sociedade brasileira não havia lugar para ruas sujas com pessoas molhadas e decompostas e muito menos para negros ruidosos e alegres. As regras do *entrudo*, chocando-se com os novos ideais políticos do país, perderam sua força, cedendo lugar ao carnaval dito “civilizado”.

Esse carnaval, ao contrário do *entrudo*, “brincadeira” espontânea e individualizada com a participação de brancos e negros de uma forma desigual e hierarquizada, surgiu como uma festa organizada, de caráter amplamente coletivo. Dominando a cidade e com o apoio dos governantes, requeriu organização prévia, contando com a participação de grupos e sociedades carnavalescas. A festa, nesse momento, pretendia envolver a todos e tinha por objetivo ser congraçadora e democrática. A administração pública ajudou na organização da festa propiciando uma estrutura mínima: estabelecendo o horário dos bondes, nomeando comissões para a promoção do carnaval nos bairros e iluminando e decorando as ruas centrais da cidade por onde passaria o grande préstito. Esse carnaval do final do século XIX ficou conhecido como o carnaval do luxo e da suntuosidade.

1. A figura do negro na cidade de Salvador inserida nos espaços sociais

Três cidades coloniais se destacavam como importantes núcleos urbanos no século XVII. Eram elas Salvador, Recife e Rio de Janeiro, sendo que Salvador possuía padrões sociais específicos, razão suficiente para fazer com que fosse considerada uma cidade muito importante como centro da governadoria-geral do Brasil e um dos centros do tráfico de escravos. Destacava-se, em Salvador, a presença do Tribunal de Relação – suprema

⁶¹ Os negros, mascarados e fantasiados de velhos europeus, imitavam os gestos dos últimos cumprimentando à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões. Esses negros eram escoltados por alguns músicos também de cor e fantasiados. Chamo atenção para o fato da música estar presente na festa e sendo executada pelos musicistas negros, muito embora a aparição desta música se desse com conhecimento e execução ainda incipientes por esses musicistas.

corte colonial – que atendia a todo o Brasil e a rede de interdependências entre o Recôncavo baiano e a capital.

Durante a época em que Salvador foi o centro da governadoria-geral no Brasil Colônia, a maneira de viver das elites dessa cidade foi tecida na interdependência entre senhores de engenho, altos comerciantes – entre os quais traficantes de escravos - e alguns estratos que desempenhavam funções burocráticas para Portugal. Os estratos dominantes de Salvador, durante os séculos XVII e XVIII, estavam ligados ao império português de tal maneira que produziam uma imagem que se refletia como centro decisório para essa cidade relativamente auto-suficiente em relação a outras regiões do Brasil (RODRIGUES, 2006).

A descoberta de ouro em Minas Gerais, juntamente com a queda do preço do açúcar no mercado internacional, formou um conjunto de interdependências entre Salvador e a região mineira, ocorrendo, então, um intenso crescimento da circulação de riquezas, bem como também de população. A cidade de Salvador, centro do governo geral no Brasil, forneceu, em fins do século XVIII, “escravos, migrantes e alguns capitais para atender a veloz demanda de mão-de-obra e mercadorias proporcionada pela intensa circulação de riquezas dos núcleos urbanos mineradores” (RODRIGUES, 2006: 18).

Rodrigues analisa ainda que:

Com a queda da exportação do açúcar, ao mesmo tempo em que ocorre uma intensificação do tráfico de escravos alimentado pelas atividades extrativas de minério, há uma significativa mudança nas balanças de poder entre estratos agro-exportadores e estratos mercantil-financeiros. Estes passam a concentrar oportunidades de rendimento em moeda, convergindo para uma concentração de riquezas, deslocando, paulatinamente, os estratos agro-exportadores dos meios de poder econômicos e simbólicos. Esta tendência permaneceu durante todo o século XIX. Porém, junto ao aparecimento da economia centrada na exploração de metais e minérios preciosos, outro fator importante que concorreu para a mudança na balança de poderes entre as facções dominantes em Salvador foi a transferência da governadoria-geral dessa cidade para o Rio de Janeiro em 1763, antecipando o destino da Corte Portuguesa quando atravessou o Atlântico (Rodrigues, 2006: 19).

A partir da metade final do século XVIII essas elites baianas, estratos dominantes de Salvador, serão levadas a se colocar em uma posição periférica, pois, a cidade do Rio de Janeiro passará, então, a desempenhar funções de centralização fiscal e simbólica. A referência da cidade do Rio de Janeiro como cidade central do Império português, e posteriormente como centro do Brasil Imperial e Republicano, implica na legitimação dos

modos de vida civilizados nos termos europeus anglo-francês, trazidos pela influência da corte, no momento da ascensão da burguesia européia. As elites econômicas soteropolitanas, antes se sentindo auto-independentes, agora, percebem-se muito mais dependentes da corte, nesse momento situada no Rio de Janeiro, havendo, como consequência desse fato a re-configuração dos comportamentos dessas mesmas elites baianas.

No final do século XVIII, ocorreu um deslocamento de forças entre os poderes que privilegiou maior concentração de poder nas mãos dos estratos mercantil-financeiros em detrimento dos estratos agro-exportadores. O que contribuiu para esse processo foi a abertura dos portos, pois, a partir desse fato, cresceu a demanda por crédito e por novos produtos que foram incorporados aos hábitos dos estratos superiores soteropolitanos. Como consequência dessa mudança ocorre que:

A consolidação da concentração monetária e dos bens simbólicos nas mãos dos estratos mercantil-financeiros se expressa na preocupação com o ordenamento da paisagem urbana. Ainda no último quarto do século XVIII foi traçado um plano para a ocupação da cidade. O senado da câmara, estabelecendo posturas, impôs limitações e padrões para o alinhamento das ruas e às casas construídas (RODRIGUES, 2006: 21).

Salvador, antiga capital, cidade em que o negro tinha a maior presença, é, no início do século XIX, uma cidade “porto exportadora” e “porto negreira”⁶² do mundo colonial português. Pessoas de diversos interesses se reuniam nessa cidade, local onde renascia uma forte aristocracia e, lugar, também, em que o porto negreiro abastecia Minas Gerais. Os conflitos que fazem com que a sociedade brasileira da Primeira República tema o levante dos negros nas capitais, começam com a deflagração das grandes revoltas urbanas na cidade de Salvador. É nesse contexto que as instituições policiais aparecem para reprimir os negros com uma vigilância e intolerância duradouras.

Em 1584 o padre Anchieta já apresentava a estimativa da existência de três mil negros na Bahia. Na verdade, o tráfico já havia se iniciado assim que se estabeleceu uma intenção de exploração da terra pelo governo português. Mesmo antes de ser estabelecido o governo geral o primeiro navio negreiro já aportava em terras brasileiras, de acordo com o que deixa elucidado o texto abaixo:

⁶² Moura (1995: 19).

Os negros que chegam ao porto de Salvador são “da Guiné”, o que significa apenas que eram mandingas, berbecins, felupos, achatis, berberes e de outras etnias, povos mais ou menos conhecidos aqui genericamente como bantos (MOURA, 1995: 19).

Novos significados apareceriam nas tradições festeiras dos bantos - tradições celebradas nas ruas baianas com apropriação do calendário católico - com a chegada dos iorubas e dos islâmicos.

Os navios que abasteciam a capital baiana mudam-se para a Costa da Mina, tendo como causa a conquista pelo Daomé do porto de Ajudá em 1725. As epidemias e as doenças e o valor monetário dispensado ao fumo baiano no mercado da Mina tornaram conveniente a mudança dos negócios e os traficantes portugueses, então, passaram a traficar os negros sudaneses. Estes, vindos de culturas extremamente elaboradas e com forte sentimento de nação, sentiram-se prontos para, organizando-se, partir da resistência cultural para a revolta armada se assim julgassem necessário.

Embaixadas daomeanas visitaram Salvador por várias vezes a partir do final do século XVIII, pois, as relações entre Bahia e Daomé tornaram-se intensas. Muitas vezes esse comércio era mediado por negros nascidos no Brasil que gozavam de privilégios e até títulos concedidos pelo rei de Daomé. O comércio do fumo era controlado por homens ricos e poderosos que se utilizavam de negros aprisionados na África subquatoriana em guerras provocadas para satisfazer o mercado escravagista. Na verdade, os daomeanos queriam o monopólio do fornecimento, porém, nunca conseguiram chegar a um acordo com os grupos que monopolizavam os interesses locais.

Em Salvador, a liderança guerreira era dos haussas islâmicos, enquanto que a vida religiosa da cidade tinha sua redefinição na religião dos iorubas. É o que demonstra a análise do texto de Moura citado abaixo:

Se o banto escravizado marca sua presença em Salvador pela transformação que opera nas características das festas do calendário católico hegemônico na cidade, o negro sudanês se voltaria para a atividade de flagrante resistência, se distinguindo explicitamente não só dos brancos, como inicialmente dos negros das outras nações a quem é apresentado pelo proselitismo político dos islâmicos. (...) O proselitismo, e, por outro lado, a intolerância dos haussas com a vida religiosa das outras nações, acirrando rivalidades, e a perseguição e violência que lhes sobrevém a partir de suas constantes revoltas, faz que suas casas de culto caiam na marginalidade, e que muitos dos iniciados tenham que se isolar ou mesmo desaparecer da cidade, alguns de volta para a África, outros também subindo de navio para a capital do Império (MOURA, 1995: 23-24).

Muitos negros escravizados que chegavam a Salvador iam para o trabalho das minas, porém, os que ficavam na cidade começaram a transformar a população escrava, transformação que se dava por meio dos descendentes nascidos no cativeiro, mesmo antes da chegada de novos africanos do tráfico com Angola. Vale ressaltar que a forte presença dos bantos ainda se mantinha.

Encontramos sinais de recriação dos negros de sua cultura relativa ao meio de convívio e organização da religião analisando o texto abaixo:

Os iorubas ou nagôs ganham prestígio do meio negro, assim como os islamizados vindos do outro lado, com a chegada recente e maciça dos prisioneiros da guerra, vindo entre eles negros cultos conscientes do valor de suas culturas expressas por elaboradas filosofias e práticas religiosas (...) Na África, as jihád, guerras santas islâmicas que se iniciam no século XIX forneceriam escravos para Salvador, exportando também o espírito guerreiro e independente dos contendores. Com as lutas religiosas, negros islâmicos haussas (auçás), e malês, que já eram enviados anteriormente pelos azares do tráfico, vêm agora em maior número juntamente com seus adversários na África, iorubas jejes. O islamismo, como ideologia religiosa e guerreira, passa a ter grande influência entre os escravos em Salvador, operando um movimento cultural de grande importância que se fortalece na marginalidade com a organização de cultos religiosos e sociedades secretas” (MOURA, 1995: 21-22).

Um processo de transnacionalização advindo da África, movimento multiétnico que toma o Islã como linguagem, projeto político embutido num projeto religioso, reúne, aqui, diversos grupos étnicos, a ponto de, no ano de 1835, conseguir a união de oito nações em Salvador contra o poder colonial. Esse processo de transnacionalização se ampliou grandemente no Brasil pelo fato de, aqui, os negros anteriormente adversários em seu continente, se encontrarem na condição de prisioneiros, ou seja, em condições comuns como escravos em um novo mundo.

O negro escravizado em Salvador manteve seus hábitos coletivistas, porém, seus vínculos de linhagem e família, que no caso dos iorubas eram referências essenciais de sua religião, foram completamente destruídos. Foi difícil para os núcleos africanos manterem-se unidos na nova terra, já que as famílias eram separadas entre diversos compradores tomando diferentes destinos. Muitos negros morriam durante a viagem e ainda outros morriam precocemente no cativeiro. A cultura trazida pelos negros, completamente despreendida das formas sociais africanas na nova terra, precisou ser recriada, pois, “*a própria sobrevivência do indivíduo dependia de sua repersonalização*”.⁶³

⁶³ Moura (1995: 20). *Grifamos*.

Ter que aceitar as novas regras do jogo, agindo no sentido de modificá-las, ou de, pelo menos tentar criar alternativas para si e para os seus, dentro das condições existentes na vida do escravo, fez com que:

Cada negro vivesse imerso em duas comunidades distintas, grande parte do tempo em contato com a sociedade branca que o força a adaptar-se à sua nova condição e funções, o que implica uma série de aprendizados sobre a nova cultura. Homens ajuntados, vindos de diversas procedências, irmanados pela situação da pele e pela situação comum, que redefinem suas tradições como escravos nessa sociedade paralela do mundo ocidental-cristão (Moura, 1995: 20).

Pode-se imaginar essa repersonalização imposta ao negro somada aos choques culturais, à perda da liberdade, à viagem realizada pelo negro no navio negreiro e a exposição a uma nova sociedade na qual não faria parte como cidadão, mas, sim como um escravo, sem voz ativa no cenário da sociedade nacional vigente à época.

A Inglaterra, com a extinção do seu tráfico negreiro em 1807, modifica fundamentalmente o tráfico de escravos para o Brasil, impondo uma série de medidas restritivas ao governo português a começar pelo tratado de 1810, tratado que restringia a negociação de Portugal fora dos domínios portugueses na África, vedava os negócios com Bissau e Molembo e, também, com Ajudá na Costa da Mina. Cinco anos depois, Portugal firmou o compromisso, complementado nesse mesmo tratado, de cessar o tráfico com toda a costa africana ao norte do Equador. Portugal passa, então, a escravizar os negros angolanos.

O Brasil da época da Independência ainda era bem pouco urbanizado, pois, os interesses colonialistas fizeram com que o país ficasse mais voltado para fora do que para dentro. As grandes cidades-porto como Salvador eram os centros de administração e controle e locais de desembarque de instrumentos, aparelhos, manufaturas, alimentos e, principalmente os escravos. Podemos analisar a figura do negro como uma peça fundamental no mundo colonial para a economia brasileira funcionando como mão-de-obra barata e sempre à disposição.

As contínuas revoltas dos negros ocorridas em Salvador e a vigilância dos ingleses forçaram o governo imperial a aceitar o fim do tráfico, porém, este continua internamente, tornado-se a maior fonte de renda da província da Bahia, vendendo escravos do Nordeste para as plantações de café do Sul. A situação dos escravos frente ao comércio interno

modificou-se, já que decaiu o interesse pelo açúcar brasileiro no mercado internacional e o café assumiu uma grande importância econômica em municípios do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, fazendo com que os negros fossem vendidos a preços crescentes para o Sul, já que, num primeiro momento, os fazendeiros não cogitavam em contratar trabalhadores livres para o cultivo da cultura do café.

No último quarto do século XIX surgem algumas possibilidades para a população negra de Salvador. Apesar de muitos escravos recém-chegados ou já trabalhando no estado serem transferidos para o Sul, muitos outros permanecem em Salvador e se alforriam, formando uma classe de negros livres que vão para as ruas com seus interesses e ofícios, achando, com isso, alternativas de resistência para modificar sua situação de sobrevivência, embora essa ainda fosse muito limitada frente às suas necessidades.

Nos trabalhos oferecidos aos negros não havia muitas opções. Na verdade, havia uma luta entre trabalhadores livres e donos de escravos, que provocava o aparecimento de uma série de disposições municipais, vedando a ocupação de funções públicas e de alguns ofícios aos escravos. Restavam-lhes os pequenos ofícios e o comércio ambulante, por não se constituir ainda a indústria, nesse período, uma fonte significativa de absorção de mão-de-obra e os empregos no funcionalismo público serem destinados a uma minoria mais instruída.

Encontramos indícios de que embora a escravidão fosse declarada ilegal a partir da Abolição da escravatura e uma parte dos negros já tivesse conseguido sua alforria, não havia a mesma contrapartida em relação aos seus direitos, como podemos concluir ao analisar o texto abaixo:

*É particularmente significativo naquele momento, e para o próprio destino do negro no país, esse grupo intermediário de libertos, sua paradigmática cidadania de segunda classe, suas possibilidades de trânsito e influência. Se eles eram homens livres, havia restrições legais instituídas aos seus direitos de cidadania (...) Na verdade, a lei considerava o forro a partir de duas preocupações: o abastecimento de mão-de-obra e a segurança da sociedade por eles ameaçada. Muitas alforrias já eram condicionais, prevendo anos intermediários de serviço antes da alforria completa. As restrições econômicas e policiais à presença do negro em geral em Salvador indicavam que o país legal os queria, mesmo depois de libertos, de volta ao eito.*⁶⁴

⁶⁴ Moura (1995: 30). *Grifamos*.

Havia, no movimento chamado antiescravismo, um medo do aumento incontrolado da população negra. Esse movimento, iniciado desde antes da Independência, denunciava ao governo central a existência de sociedades secretas de escravos e forros as quais, de acordo com os antiescravistas, procuravam propagar doutrinas subversivas aos escravos de grandes propriedades quando os participantes das sociedades secretas conseguiam entrar nessas propriedades disfarçados de vendedores ambulantes. Havia uma grande obsessão pelo que era entendido como um “perigo africano”.

De 1849 a 1853, Francisco Gonçalves Martins, presidente da província da Bahia, começou a limitar o escravo à esfera da agricultura e a tentar coagir os escravos libertos a voltarem para a África, muito embora, como exposto anteriormente, os escravos já sofressem coação muito antes desse governo. Os escravos foram excluídos das ocupações urbanas, proibidos de aprender determinados ofícios, foram estabelecidos impostos aos artífices urbanos e houve o aumento exacerbado da ação repressiva da polícia, que encheu as prisões de escravos libertos, aumentando, como consequência dessa ação da polícia, o número dos que partiram, alguns para a África e outros para o Rio de Janeiro.

Um ponto importante a ser esclarecido é que, embora a população forra fosse maior em número do que a população branca, por causa do aumento da oposição à escravatura, a oposição dos forros, ou escravos libertos, só se manifestou na política oficial depois da década de 1870, quando apareceram líderes mulatos como José do patrocínio e André Rebouças, e, sua manifestação apareceu com mais força ainda quando surgiu uma pequena classe média de mulatos.

A partir do século XVIII o Rio de Janeiro se tornou um importante porto negreiro pelo fato de dois milhões de negros terem aportado nessa cidade. Pode-se dizer que o motivo principal é que a partir da segunda metade desse século, o trânsito dos negros se intensificou pela necessidade da mão-de-obra escrava acentuada pela descoberta das minas. Os negros bantos vindos da costa de Angola foram os que chegaram em maior número para o mercado instalado no Valongo, apesar de, a partir dos acordos com Daomé, também terem sido absorvidos no mercado carioca negros provenientes da Costa da Mina.

O desenvolvimento da cultura do café no Sudeste no século XIX manteve ainda o fluxo escravagista para o Rio de Janeiro, e muitos negros foram do Nordeste para as plantações do vale do Paraíba, assim como para trabalhar no interior paulista. Apesar de ter

acontecido uma intensificação no trânsito dos negros nessa época, a escravatura urbana na nova capital não se manteve, perdendo sua importância com a transferência maciça de negros vendidos para as plantações. O crescimento da população negra do Rio de Janeiro só aconteceu novamente na segunda metade do século XIX com a decadência do café no vale do Paraíba e com a chegada dos baianos ao Rio de Janeiro no intuito de tentar uma melhora de vida.

A Abolição provocou migrações internas no país, das quais o maior exemplo foi o grande fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, fundando uma pequena diáspora baiana na capital do país dessa época. O grupo baiano identificando-se com a nova cidade - cidade essa na qual os baianos formaram famílias e onde nasceram seus descendentes - desempenhou um papel importante na reorganização do Rio de Janeiro em volta do cais e nas velhas casa no Centro naqueles tempos de transição.

As mulheres negras foram as responsáveis pela formação de uma nova família negra entre os forros, já que houve o esfacelamento da família africana pela escravatura. Seus filhos, geralmente de diferentes pais, eram sustentados pelo trabalho dessas mães, trabalho esse ligado geralmente à cozinha ou à venda de pratos e doces de origem africana nas ruas.

O espírito empreendedor e dominador da mulher negra se refletiu, principalmente, na manutenção das tradições africanas, pois, foram elas que mantiveram os cultos e as práticas religiosas africanas, na maioria das vezes até mesmo dentro das suas próprias casas. O destino e a continuidade do grupo negro, com seu poder redefinido entre os sexos, se deu pelo matriarcalismo desenhado nos bairros afastados de Salvador, o qual superou a poligamia africana dos homens que se enfraqueciam ao abandonar seus filhos e ao perder a liderança para a mulher negra,⁶⁵ processo que aconteceu também mais tarde no Rio de Janeiro.

Pode-se dizer que o papel da Igreja colonial, na Independência e depois na Abolição, foi o de formadora do embrião das subculturas de classe, pois, esta, integrava a todos como fiéis, porém, ao mesmo tempo os percebia como diversos e hierarquizados, assegurando a

⁶⁵ A valorização da mulher negra como peça fundamental na manutenção das tradições é salientada pelo bloco afro Ilê Aiyê, quando faz questão de citar em sua história que um dos primeiros projetos da entidade ligado à questão negra foi a escola da Mãe Hilda, matriarca do Ilê Aiyê, que emprestou seu nome a uma escola comunitária que oferece curso de 1ª a 4ª séries do primeiro grau, atendendo a várias crianças no bairro da Liberdade, onde é desenvolvido um modelo pedagógico que tem como base a cultura e a história do povo negro no Brasil e resgata a importância da contribuição dos negros para o crescimento do país. Informação retirada do sítio eletrônico <http://bahiadefato.blogspot.com>.

diferenciação das raças e a divisão no meio escravo que era composto por irmandades, das quais faziam parte negros africanos, negros brasileiros e mulatos, o que gerou uma série de subculturas de etnias e de castas por esse catolicismo negro.

Em contrapartida à situação das irmandades negras e brancas na Igreja colonial, pois, as brancas também faziam parte da Igreja, porém, separadamente, as confrarias negras religiosas tiveram um papel fundamental nessa época, pois, mantiveram o espaço necessário à perpetuação das tradições africanas no cenário nacional brasileiro, sendo sincretizadas com o código religioso do branco, de maneira mais ou menos formal, “inicialmente apenas como um disfarce legitimador, mas progressivamente absorvendo o catolicismo como uma influência profunda que se expande nas religiões populares urbanas negras da modernidade” (MOURA, 1995: 35).

Rodrigues deixa claro que se levarmos em conta a configuração da cidade de Salvador na primeira metade do século XIX, notaremos que:

A remodelação das disposições práticas das elites político-financeiras, marcada pela função centralizadora da corte imperial no Rio de Janeiro e pela ampliação das relações econômicas internacionais, é interdependente a uma crescente institucionalização das associações religiosas de ascendência africana como centro de gravidade da população negro-mestiça da cidade.(...) De um lado, temos o aparecimento, com contornos mais nítidos, de uma burguesia entremeada a negócios de especulação (mercado grossista, crédito e tráfico de escravos para o sul do Brasil). De outro, temos a situação do escravismo urbano de ganho que permite aos escravos fazerem parte do circuito de troca monetária e, dessa forma, auferirem recursos para comprarem a liberdade (RODRIGUES, 2006: 21).

Rodrigues sugere que o ponto de ligação entre esses dois fenômenos se dá no processo paulatino de desarticulação da economia escravista de engenho, embora essa funcione com avanços e retrocessos. Coloca, ainda, a importância das irmandades nesse processo de desarticulação dessa economia escravista de engenho, quando afirma que:

Essas pessoas reconstituirão formas de fidelidade junto às irmandades religiosas – católicas e africanas. Essas associações se legitimam como lugar de oferta de bens religiosos, previdência e crédito popular, tendo tido este último papel fundamental no processo de libertação dos escravos (RODRIGUES, 2006: 22).

Houve, em Salvador, a redefinição do calendário cristão num novo ciclo de festas populares, quando houve correspondência e identidade dos santos católicos associados às

entidades africanas. Essas homenagens aconteciam tanto em cerimônias privadas africanas quanto em cerimônias católicas públicas nas ruas, nas praças, nos mercados e mesmo nas igrejas da cidade. As manifestações dos negros tais como cheganças, bailes, pastoris, bumba-meu-boi e cucumbis revelavam a progressiva afirmação do negro na cidade de Salvador. Os cucumbis baianos iriam reaparecer alguns anos depois no Rio de Janeiro, em ranchos negros onde se dançava e cantava música africana em procissões nos bairros populares que atravessavam toda a noite.

O papel das irmandades se reveste novamente de importância pelo fato delas prestarem assistência social a um meio completamente ignorado pelas instituições públicas, além de se envolverem na organização das festas religiosas de caráter profano realizadas nas ruas. Na verdade, essas irmandades se transformaram em associações, com todos os seus moldes burocráticos, com estatutos e procedimentos regulares, servindo ao negro como um trânsito social para a modernidade. Além das irmandades, surgem, também, as instituições urbanas autônomas de negros. Essas organizações apoiavam os negros em seus primeiros passos depois da compra da liberdade, além de, através das caixas de empréstimo (que eles chamavam de Juntas) procurarem comprar, com o dinheiro arrecadado, a alforria dos familiares desses negros alforriados. Ao final de cada ano, essas sociedades distribuíam os dividendos entre si, auxiliando-se mutuamente.

Analisando o texto de Moura, encontramos duas posturas diferentes dos próprios negros em relação à população escrava:

A população escrava, desta forma, se dividia entre escravos alforriados, muitos que ainda se mantinham sob obrigações com os senhores, e os libertos. Essa subclasse de indivíduos libertos, ou em processo de se libertar, se caracterizava a partir da postura de cada um frente a sua comunidade de origem, seja de nação ou de ofício, uns identificados com seus irmãos escravos, envolvidos tanto com as sublevações, apesar de já libertos, quanto com as juntas de alforria; outros se afastando, se individualizando, alguns procurando se mimetizar com os brancos e ascender. Muitos negros de ofício chegam a comprar escravos para escapar das tarefas braçais estigmatizantes associadas à escravatura, negros que carregavam vistosamente os instrumentos de trabalho de seus novos donos, também negros, pela rua baiana (MOURA, 1995: 39).

Em relação ao mulato havia, por vezes, uma ascensão social e uma procura pela identidade, conforme nos relata o texto abaixo:

Entre os mulatos, já por natureza mais aproximados do mundo dos brancos, alguns eram integrados aos estratos mais altos da população. Entretanto, na vida brasileira e no mundo moderno em geral, a cor da pele não necessariamente define a prática e a visão de mundo de cada indivíduo. Nos mulatos, particularmente, se manifesta uma aguda sensibilidade para a questão da identidade racial, muitas vezes resolvida por uma aderência a um dos extremos, sem se perceberem como uma realidade virtual, como uma metáfora biológica de uma nacionalidade brasileira vinda do encontro das diversas raças de nossa formação.⁶⁶

Muitos forros começam a trabalhar nas forças militares e policiais, mas, sempre confinados às posições subalternas, exatamente como no cenário trabalhista civil. Aparecem, também, no cenário da sociedade baiana, a classe de bacharéis e doutores, oriunda dos estratos negros, muitas vezes filhos das escravas negras ou seus descendentes.

Eram os mulatos claros de sobrecasaca e cartola identificados com os novos valores europeus modernizantes, os “gentlemen de cor” de que falam na época os viajantes europeus, de passagem na capital da província. Esses homens progressivamente identificados com as elites, e por elas acolhidos, vivem uma vida à parte da grande comunidade negra das ruas, tendo mesmo eventualmente posições contra os seus irmãos de origem.⁶⁷

Essa análise de Moura nos faz pensar que os mulatos, ao invés de formar uma classe à parte, misturavam-se. Mesmo encontrando dificuldade na inserção social com outros estratos eles conseguiam exercer alguma mobilidade social. Esses mesmos mulatos, tanto podiam ser encontrados junto aos escravos, trabalhando nos mais baixos dos ofícios, quanto na alta sociedade e no Senado. Ao contrário dos mulatos, os negros surgiam nas ruas do Centro e da orla, nos bairros populares, bairros afastados dos salões e dos escritórios, da política e dos negócios.

Houve uma tendência, na segunda metade do século XIX, de redefinição do espaço urbanos em Salvador, tendo como conseqüência a mudança das moradias da elite do centro comercial e administrativo da cidade para bairros estritamente residenciais. Essa mudança não apenas evidenciou:

Uma redefinição das dependências dos estratos abastados baianos, os quais passam a estar orientados para os padrões de convivência da cidade do Rio de Janeiro, centro imperial, mas, também uma mudança das interdependências entre senhores e escravos, patrões e empregados em Salvador. Isto porque a referida influência que o centro Imperial passa a desempenhar na canalização de gostos e padrões de convivência relacionada ao declínio das relações senhor e escravo, na cidade e no

⁶⁶ Moura (1995: 39). *Grifamos*.

⁶⁷ Moura (1995: 39). *Grifamos*.

Recôncavo, pressionará a um distanciamento entre esses agentes que até então moravam no mesmo espaço, ainda que em cômodos distintos (RODRIGUES, 2006: 30).

De acordo com Rodrigues (2006), houve uma relação entre o processo de centralização nacional ocorrido na Primeira República e a sua influência sobre a modelação dos hábitos de diversão dos estratos dominantes e dominados de Salvador. Toda a estrutura de comunicação e transportes foi centralizada na então capital do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, o que tornou possível a imposição das práticas lúdico-artísticas populares divulgadas no Rio como um parâmetro de civilização e nacionalidade para os grupos humanos regionalizados.

A chegada da família real e de sua comitiva composta de nobres ao Rio de Janeiro impôs uma redefinição ao jogo de poder simbólico pertencente aos espaços lúdicos da Salvador do século XIX, resultando numa mudança no padrão das relações entre os bens simbólicos almejados pelos estratos superiores brasileiros e a sedimentação de uma economia de bens artísticos e de luxo. A manutenção dos hábitos cortesãos burgueses só poderia acontecer com a existência de um mercado internacional de bens culturais sofisticados, o que não existia na economia colonial brasileira dos séculos XVII e XVIII. A abertura dos portos do Brasil em 1808, decretada por Dom João VI, abriu a possibilidade de exportação de mercadorias antes destinadas apenas a Portugal, bem como a importação de bens e de trânsito de pessoas como artistas e cientistas que mantivessem uma imagem cortesã internacional para os grupos dominantes reais. Dessa maneira:

A realeza portuguesa e sua corte se tornam uma força gravitacional de prestígio e de capitais para a instauração de um mercado de bens simbólicos que servirá de modelo para as re-avaliações das imagens de superioridade civilizatória das elites brasileiras regionalizadas a partir de então, e mais interdependentes culturalmente da corte luso-brasileira no Rio de Janeiro. Talvez a expressão mais evidente dessa integração simbólica de caráter laico no Império brasileiro seja a disseminação dos teatros por todo o país e o surgimento de companhias dramáticas e líricas, além de uma série de novos agentes do divertimento semiprofissional como dançarinos e músicos. (...) A valorização de hábitos cortesão-burgueses tropicalizados, entre estratos superiores escravocratas e estratos superiores livres e escravizados em Salvador, vai deslocar o jogo de luta por distinção na esfera lúdica que até então se expressava, predominantemente, pela relativa oposição entre as festas e procissões religiosas e o espaço doméstico de lazer patriarcal (saraus e outras festas familiares). Através das diversas pressões da teia social do Brasil do século XIX que punha os hábitos da corte como referências legítimas de gostos para as elites regionais que dependiam do séquito cortesão tropicalizado (inclusive fazendo parte dele), o teatro irá deslocar, em algum grau, os padrões religioso-patriarcais de diversão. O impacto do reconhecimento dos hábitos de corte como referências de civilidade entre os estratos superiores nas várias regiões do Brasil, irá redefinir a função das procissões e outras festas religiosas em Salvador (RODRIGUES, 2006: 33-34).

O espaço das festas de rua e procissões do período imperial dava ensejo a uma forma lúdico-religiosa e cívica de expressão dos afetos, expressando também o simbolismo religioso do catolicismo ainda não romanizado e estreitamente ligado ao Estado. De acordo com Rodrigues “as festas e procissões vão se tornando uma dimensão sócio-simbólica da vida que vai estruturando uma orientação voltada para a diversão como uma motivação importante entre a população baiana” (RODRIGUES, 2006: 35).

Vale ressaltar que, no período relativo ao século XIX, as práticas de diversão e lazer vão se estruturando, por meio do uso do teatro, entre pequenos estratos médios e superiores. O teatro se torna um espaço de visibilidade complementar que concorre com as ruas da cidade, pois, o mesmo passa a catalisar a exibição de práticas artísticas. Muitos dos agentes que tiveram como perspectiva uma carreira artística semi-profissional no teatro eram atores, dançarinos e músicos negro-mestiços, cujas formas de expressões corporais foram modeladas nas situações lúdico-festivas no âmbito doméstico patriarcal ou nas festas religiosas do catolicismo.

Um paradoxo se estabeleceu nesse momento, pois, o que significava, por um lado, uma abertura de oportunidade de vida para esses segmentos de artistas negro-mestiços com as relações de interdependências entre os estratos sociais impondo uma nova realidade em relação aos espaços sociais, significou, por outro lado, um constrangimento para esses mesmos segmentos, já que, ao mesmo tempo em que havia um sentido artístico que estruturava essas relações sociais, nas quais diferentes estratos sociais se complementavam, havia, também, modos classificatórios inseridos nesse sentido artístico estruturante que faziam com que esses estratos se separassem e se diferenciassem.

Os padrões estéticos modelados em Salvador tornaram-se dependentes do desenvolvimento das formas lúdico-artísticas formatadas no Rio de Janeiro por causa das reorientações sócio-econômicas ocorridas na Bahia no final do século XIX, juntamente com um maior grau de centralidade que as sociabilidades da corte passavam a exercer sobre as elites baianas.

A chegada do cinema foi decisiva para a mudança de hábito nas práticas de lazer dos habitantes de Salvador, principalmente os da elite, porque assistir a um filme nas ruas ou na avenida mudou a concepção de espaço público, já que as ruas se tornaram um lugar de visibilidade à época, nas quais era importante a maneira como se aparecia para os outros.

Esse fato não impedia que o público soteropolitano fosse denunciado pela população dos estratos superiores o qual achava seu gosto ambivalente já que, ao mesmo tempo em que se vangloriava de sua civilização, compartilhava gostos indignos vinculados à herança africana.

2. A figura do negro na cidade de Salvador inserida nos espaços festivos

Em 1840, o carnaval no Brasil era uma festa que se inspirava nos carnavais de Veneza e de Nice levando as elites baianas ao exterior (França e Itália) para se divertirem nos festejos momescos. No Brasil, porém, as comemorações nas primeiras décadas da festa de carnaval (1840-1880) limitavam-se a bailes mascarados em clubes elegantes da cidade e a um curso de carruagem ou automóveis pelas ruas do centro.

Os negros, surgidos nas ruas do Centro e da orla, nos bairros populares, promovem o deslocamento das manifestações processionais por meio de cantigas africanas, sapateando suas danças e fazendo homenagem aos seus ídolos e santos no Carnaval baiano, fazendo com que este tome uma feição mais moderna com seus blocos e cordões⁶⁸, muitos desses negros se expressando com intenções críticas e se afirmando culturalmente por meio do uso de motivos africanos.

Na giras dos batuqueiros realizadas nos cantos das nações vai surgir o samba baiano, isto é, o samba de roda⁶⁹, no qual alguns motivos musicais desenvolvidos pelo coro são respondidos e contestados pelos solistas. O grupo de percussionistas formado por

⁶⁸ Os cordões derivaram de uma origem religiosa – a festa de Nossa Senhora do Rosário realizada nos tempos coloniais. Os participantes, já naquele tempo, saíam às ruas vestidos de reis, de bichos, de guardas, tocando seus instrumentos africanos, a cantar e a dançar na parada em frente à casa do Vice-Rei. Alguns cordões passaram a denominar-se mais tarde de grupos e outros de clubes. Moraes (1987: 102-103).

⁶⁹ Almeida (1948: 23) identifica o samba como uma das danças de maior relevo criada pelos negros “porque abrange, primitivamente, a dança de roda e, depois, a forma popular do salão. E nesses limites estão as mais importantes modalidades da nossa coreografia. O samba de roda ou batuque é uma dança que os negros do Congo e da Angola introduziram no Brasil. Sua forma mais geral consiste em se fazer uma roda em cujo centro evolui uma figura, a qual, depois de muitos requebros, dá uma umbigada em outra de sexo diferente. Esta então vem para o centro substituí-la, e assim sucessivamente. É uma dança *ansiosa, fremente, às vezes lúbrica, tendo para martelar o ritmo obstinado de instrumentos de percussão e de palmeados*. O canto pode ser do dançarino ou da roda. Nesse esquema a variedade é infinita e, sobretudo, há um grande número de figuras coreográficas. *A dança adquire vários nomes e formas, mas mantém a substância. Grifamos.*

elementos que tocavam tamborins, cuícas, reco-recos e agogôs executavam o “batuque”⁷⁰ na forma de uma dança-luta ocorrida aos domingos e dias de festa na praça da Graça e na do Barbalho em Salvador, apesar da grande vigilância policial para que esta não ocorresse.

O partido alto que aparece na cidade de Salvador atualiza a tradição musical africana, por meio do uso de refrões⁷¹ com responsórios realizados pelos outros participantes da roda de samba. Foram introduzidos outros instrumentos de percussão – pandeiro, ganzá, faca que arranhava o prato, bem como o violão – instrumento de corda dedilhada. A umbigada, dança que tanto podia expressar envolvimento amoroso quanto sentido de solidariedade e pertencimento ao grupo, tinha seus movimentos rítmicos respondidos por solos isolados ou de casais. Contudo, a legislação restritiva do governo do Império aliada ao fortalecimento dos quadros militares e policiais mantinham os batuques debaixo da repressão policial fazendo com que os negros não pudessem se ajuntar e permanecer em tendas, botequins e tavernas. As duras condições de vida agravadas pela crise iniciada com a desorganização da produção provocavam grande insatisfação popular nos negros, assim como na população livre de Salvador, mormente pela fome que ameaçava neste momento a grande população desprivilegiada da cidade.

Entre as festividades lúdicas, o batuque, uma variação da capoeira, é uma forma cultural extremamente duradoura em sua plasticidade, tendo sido usada pelos negros como uma forma de resistência em relação à repressão da polícia. “É uma arte dos angolas redefinida pela briga brasileira” (MOURA, 1995: 42). A capoeira é constituída de uma roda armada por percussionistas que tocam chocalhos, pandeiros e berimbau - este último instrumento fazendo toda a diferença no ambiente da execução dessa plasticidade, já que a execução da sua sonoridade é parte importante no contexto da dança que os pares de lutadores executam na troca de movimentos ao ouvir a música cantada. Podemos inferir, analisando o que já foi exposto, que a expressão musical dos negros se compõe geralmente de ritmo (percussão) e movimento (danças), características essenciais no movimento musical inserido no processo de reafricanização.

Até os anos 1880, era o *entrudo* que fazia sucesso durante o Dia dos Gordos em Salvador. A partir dos anos 1880, o carnaval começou a sobrepujar o *entrudo* nos festejos

⁷⁰ Batuque era o nome genérico que o português dava às danças africanas suas conhecidas no continente negro.

⁷¹ Quando o mesmo padrão musical se repete por várias vezes em relação a estrofes diferenciadas, dá-se o nome de refrão ou estribilho. Nota da autora.

da cidade por causa de uma grande repressão policial, uma intensa campanha moralizadora liderada pela imprensa e o apoio da Igreja. O comércio também via no carnaval uma oportunidade de lucro bem maior que no *entrudo* por causa dos apetrechos caros usados na festa – que eram importados da Europa e vendidos por esses comerciantes.

As associações carnavalescas nasceram na década de 1880 quando da junção do carnaval de rua com o carnaval de salão. Essas associações ainda possuíam um caráter elitista desfilando ao som de árias de ópera, polcas, marchas e outras músicas de inspiração européia.

Em 1888, com a Lei Áurea, os escravos tornaram-se formalmente cidadãos brasileiros e, portanto, suas manifestações culturais não puderam mais ser impedidas por lei. Os ex-escravos, então, adotaram as formas organizacionais dos desfiles dos clubes sociais, adaptando-as às suas características culturais, características essas que expressavam as formas culturais e religiosas de origem africana tais como: uso de máscaras com motivos africanos, uso dos instrumentos de percussão e apresentação de danças. O sucesso dos grupos de mascarados afro-mestiços foi tão grande que, de 1905 a 1914, a repressão policial contra as formas culturais e religiosas de origem africana foi incessante – para conseguir a saída do elemento africano dos folguedos momescos da cidade.

Durante a década de 1930 e até a Segunda Guerra Mundial, Salvador conheceu alguns dos seus melhores carnavais. Os desfiles de carros alegóricos serviam como palco às elites da cidade para suas rivalidades econômico-políticas. Esse carnaval suntuoso tornava desnecessária a existência de um outro carnaval, pois satisfazia às elites participantes da festa.

Os carnavais dos anos 30 em Salvador eram tão magníficos que atraíam foliões de outras cidades do estado. A construção de rodovias ligando a capital às cidades do Recôncavo (como por exemplo a rodovia Salvador – Feira de Santana em 1931) facilitou o acesso dos foliões das cidades interioranas. Isso resultou num enfraquecimento dos carnavais interioranos.

Em 1949, Antônio Adolfo do Nascimento (Dodô) e Osmar Macedo, dois eletrotécnicos e músicos de Salvador, criaram o que mais tarde se transformaria no trio elétrico, pois no início, os dois se apresentavam sozinhos, tocando num carro aberto com suas guitarras baianas ligadas na bateria do carro. Não cantavam, apenas tocavam frevo. O

sucesso desses dois músicos foi enorme junto à população, e os espectadores do curso passaram a acompanhar o carro, dançando pelas ruas da cidade.

Em 1952, o grupo já possuía sua estrutura básica: um terceiro músico já se integrara à dupla inicial, originando o nome atual do conjunto eletrizado - trio elétrico. Esse grupo fez muitas apresentações de sucesso nas décadas de 50 e 60 e o dinheiro arrecadado com as diversas apresentações deu oportunidade aos trios de adquirir equipamentos eletroacústicos cada vez mais sofisticados, além de pagar o cachê dos músicos que se tornavam conhecidos.

Em 1969, Caetano Veloso, com *Atrás do trio elétrico*, divulgou nacionalmente o estilo musical dos trios, bem como a maneira baiana de brincar carnaval. Ao mesmo tempo, o movimento tropicalista surgia com experiências e fusões musicais que repercutiram na música dos trios: músicos como Armandinho e Moraes Moreira fundiram o rock ao frevo dando origem ao frevoque. Vale ressaltar que todo esse movimento musical acontecia paralelamente aos movimentos surgidos nos anos 60 e 70 com o movimento negro norte-americano, as lutas de independência dos países africanos (principalmente os de língua portuguesa) e a resistência cultural afro-brasileira originária do candomblé.

A partir de meados dos anos 1970, a criação musical foi influenciada pela reafricanização do carnaval baiano, caracterizada pelo revigoramento dos afoxés e o surgimento de blocos afros. Em 1979-80 operou-se outra fusão musical: a integração do ritmo dos afoxés, o ijexá, ao som dos trios resultando no frevoxé. Outros ritmos, como a salsa, o merengue, o reggae e a lambada vieram misturar-se ao som dos trios e essa constante renovação e inovação deu origem ao estilo da *axé-music*.⁷²

Até o final dos anos 70, não havia a privatização das festas. Estas eram inteiramente abertas ao público e quem pagava os artistas e os custos ligados aos trios eram os patrocinadores e as prefeituras que as organizavam. Mas, com a modernização dos trios elétricos e os cachês caros dos artistas que se tornavam célebres, ficou muito mais difícil para a prefeitura de Salvador e para os municípios interioranos arcarem com as despesas da

⁷² *Axé-music* foi uma denominação criada pela mídia. Axé é um termo ioruba oriundo do candomblé que significa “espaço sagrado de tambores e ritmos”. Essa classificação oferecida pela mídia foi usada tanto para a música dos blocos afro, que se utilizavam somente de percussão para tocar o *samba-reggae*, quanto para a música executada em instrumentos harmônicos, feitas para as bandas de trio. (GUERREIRO, 2000: 16).

festa mantendo-as vivas. Os meados da década de 70 são, portanto, anos de crise para os trios e para o carnaval de Salvador.

A privatização do espaço festivo, isto é, a comercialização do direito de acompanhar o trio elétrico de perto, resolveu a crise de financiamento da festa – que passou a ser custeada pelo folião, ficando em segundo plano os patrocinadores e as prefeituras. Essa mudança aconteceu pela primeira vez em Salvador, no carnaval de 1977. Nesse ano, foliões das classes média e média alta, que participaram de três blocos de elite, tomaram a iniciativa de contratar um trio elétrico e inseri-lo dentro de seu próprio cordão. Assim nasceram os primeiros blocos de trio, operando a fusão entre o tradicional cordão carnavalesco e o trio elétrico.⁷³

Com o surgimento dos trios dos blocos e a reafirmação musical e estética dos festejos, iniciou-se uma nova era para o carnaval de Salvador. O modelo festivo baiano ganhou nova feição, cuja característica marcante era um estilo musical próprio e agremiações originais. A criação e a produção musical passaram a prosperar por terem encontrado inspiração nos ritmos negros e, financeiramente, nos blocos de trio.

Ao integrar os trios elétricos, os blocos ganharam atitude e estrutura empresariais. Como qualquer empresa, os blocos tinham necessidade de trabalhar não somente durante o carnaval, mas também ao longo do ano, e a produção musical e a promoção de eventos ofereciam essa possibilidade.

A descrição do percurso dos blocos no carnaval de Salvador mostra como se evidenciava o cenário da cidade em termos de grupos musicais. Na verdade, pode-se dizer que em Salvador existe um verdadeiro “caldeirão musical” em relação aos grupos, grupos esses que talvez tenham direcionado seu percurso musical para uma visão mais comercial e homogênea da música na Bahia, quando do ingresso destes na indústria de produção cultural.

A partir da metade dos anos 80, o carnaval de Salvador já havia consolidado plenamente suas características de miscigenação estético-musical: as bandas de blocos de trio já tocavam um ritmo nitidamente influenciado pela música de origem africana - o *axé-music* - e, por outro lado, os blocos afro começavam a ingressar na indústria de produção cultural. Anos mais tarde, os principais blocos afro já haviam adotado estrutura

⁷³ Chamo a atenção para o fato de que, embora os dois tipos de grupo, blocos afro e blocos de trio, fossem denominados pela mídia de *axé-music*, o segundo grupo já direcionava seu trabalho musical para os foliões das classes média e média alta.

organizacional parecida com a dos blocos de trio, com a diferença de manterem parte de suas atividades voltada para a sua comunidade de origem. Houve uma explosão no mercado regional de música por causa do sucesso nascente da *axé-music* e dos discos dos blocos afros. Essa música de carnaval passou a ser ouvida durante todo o ano.

Houve uma onda de interesse nacional e internacional pela música baiana na virada da década de 90. A atenção mundial sobre Salvador – e conseqüentemente pela Bahia – foi atraída pelo disco que Paul Simon, cantor norte-americano, gravou com o Olodum, e pelo tombamento do bairro do Pelourinho como patrimônio da humanidade realizado pela Unesco. A música do carnaval de Salvador recebeu enfoque especial dos canais de comunicação e, atrás do sucesso nacional e internacional dos precursores (Olodum e Daniela Mercury), as bandas locais de *axé-music* projetaram-se fazendo sucesso fora do seu estado e do país (GUIMARÃES: 1998).

O sucesso das manifestações baianas (carnaval e *axé-music*), aliado a uma forte estrutura econômico-turística, criou condições para uma espécie de redescoberta do Nordeste pelos turistas nacionais e internacionais beneficiando em muita medida o estado da Bahia. O governo desse estado, desempenhando um papel pioneiro na divulgação das atrações turísticas de sua terra contratou, nos anos 80, as bandas de axé mais famosas⁷⁴ para promover no país inteiro suas belezas naturais e atrações culturais. Essa ação tomava parte numa estratégia de marketing donde se pretendia a criação de uma nova imagem da Bahia. Associava-se essa imagem de paraíso tropical, de terra de sol e de festas com um povo jovem, alegre e bonito, em oposição ao estereótipo tradicional do Nordeste de terra seca, de gente sofrida, de retirantes e de velhas oligarquias.

A partir de 1990-91, o número de turistas que se dirigia a Salvador não parou de crescer; aumentando o volume de negócios na cidade. Os blocos de trio criaram, então, blocos alternativos no trecho nobre da orla (Barra – Ondina), trecho que se tornaria o novo e badalado circuito do carnaval na década de 1990.

O carnaval cresceu de forma desorganizada até o ano de 1993, pois os blocos de trio não paravam de criar blocos alternativos e alternativos de alternativos. Ainda em 1993, o circuito Barra – Ondina ganhou reconhecimento oficial e a prefeitura municipal passou a encarar o carnaval como um produto mercadológico – regulamentando o que era pouco ou mal organizado, abrindo licitações públicas em áreas onde reinava o clientelismo político e

⁷⁴ Cf. Veja, 1996. Batucada oficial. São Paulo. 04/09, (1460): p. 112-113.

reunindo todas as entidades, agremiações e empresas envolvidas no evento em congressos junto ao seu Conselho do carnaval para tomar as decisões de forma colegiada. Ampliou e modernizou com muita ênfase o policiamento e os serviços de atendimento médico.

O sucesso das bandas baianas deveu-se ao papel decisivo do apoio político do Governo do Estado da Bahia. A Secretaria Estadual da Cultura do estado investiu desde os anos 80 na música popular comercial da sua terra. Ao fazer sucesso, as bandas de axé tornaram-se indispensáveis aos blocos, constituindo um elemento importante no processo de manutenção da fidelidade dos seus associados. Começaram, com o sucesso, a cobrar cachês cada vez mais caros e, muitas vezes, acabaram tornando-se co-proprietárias dos blocos ou partindo para outra solução empresarial, criando e gerindo seus próprios blocos.

Outra opção de atividade empresarial para os músicos foi a criação de blocos alternativos, desdobrando-se em franquias nas principais festas carnavalescas do país. Na parte da produção musical em si, vários artistas abriram suas próprias produtoras, deixando de trabalhar como meros prestadores de serviço⁷⁵.

A produção musical na Bahia ganhou espaço privilegiado na mídia nacional. O país inteiro foi invadido pelos lançamentos ou descobertas do mercado baiano. Nesse quadro, o carnaval passou a ser considerado uma vitrine para a divulgação de um nome ou de um disco visando conseguir resultados comerciais como programas de televisão, vendagem de discos ou convites para animar festas carnavalescas.

3. Os Blocos Afro de Salvador e o *samba-reggae*

As organizações carnavalescas dos blocos afro se identificam e são identificadas como unidades culturais em defesa do negro e de sua cultura. Dentro dessas organizações questões étnicas são colocadas em pauta para discussões, discussões estas promovidas no ensejo da conscientização da negritude dos seus membros, através da construção de uma identidade que deseja a valorização do negro em termos estéticos e culturais.

Os membros participantes das cúpulas dos blocos afro têm um contato muito próximo com a África Mãe sendo suas viagens muito freqüentes, já que muitas vezes viajam em direção ao continente negro com o objetivo de buscar elementos que sirvam para delimitar o contraste identitário, e em outras, para mostrar o trabalho do grupo em eventos

⁷⁵ GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach – história da(s) micareta(s). **Tempo Social**. Ver. Sociol.USP, S. Paulo, 12(1) 47-68, maio de 2000.

relacionados às lutas dos negros para se impor na sociedade. As “raízes africanas” conduzem a movimentação negra nos espaços dos blocos afro, sendo essa movimentação influenciada pelas imagens da africanidade no exercício de suas ações afirmativas.⁷⁶

A construção de uma identidade afro-baiana na qual são reinventadas as tradições africanas provoca uma forte modificação no cotidiano das camadas negro-mestiças que freqüentam esses espaços musicais. Essas camadas negro-mestiças modificam suas atitudes ao não alisar mais seus cabelos, assumindo seu tipo de beleza e “*retomando sua tradição rítmica*”.⁷⁷

A incorporação de elementos da religião afro-brasileira – o candomblé - se revela também na imagem de africanidade que os blocos afro carregam, fato que nesse contexto se torna uma referência fundamental.

A base da musicalidade dos blocos é a percussão, percussão essa executada pelos negros nos atabaques dentro dos terreiros com vistas à preservação desta. Além dos ritmos, são utilizados recursos vocais nos responsórios utilizados pelo coro e/ou atabaques quando da resposta a uma pergunta puxada pelo solista. Na base da percussão são usados repiques, taróis e surdos que ajudam a manter o padrão rítmico em sua pulsação correta ou, como usado em linguagem mais popular, ajudam a “puxar” a bateria, para que esta não se atrase e nem se adiante.

Nas letras das canções é recontada a história do povo africano, história essa que é pesquisada pelos blocos afro. A pesquisa realizada é transformada em tema de música e é reescrita sob a ótica dos participantes dos blocos afro e não sob a ótica dos colonizadores. Esses participantes dos blocos afro têm o cuidado de transmitir os conhecimentos adquiridos nas pesquisas sobre a África sob a forma de apostilas que são distribuídas entre os compositores dos blocos para que as letras das canções sejam elaboradas. São usadas também expressões ioruba na elaboração das letras das canções. É um recurso usado que denuncia uma ação afirmativa da identidade africana, por se remeter à cultura ancestral partilhada pelos participantes do grupo, já que a língua ioruba traz à lembrança o campo da

⁷⁶ Guerreiro (2000: 49). A referência à uma origem ancestral existe no sentido de ser uma rejeição aos padrões culturais importados da Europa, utilizados pela camada dominante da sociedade e a procura pela afirmação de uma memória coletiva localizada numa África muitas vezes mítica.

⁷⁷ Guerreiro (2000: 49). *Grifamos*. Mais uma vez a música (mais especificamente o ritmo) aparece sendo citada como um elemento usado pelo processo de reafrikanização: “*retomando sua tradição rítmica*”. Esse ritmo, de acordo com Rodrigues (2006), nunca deixou de ser executado nos terreiros de candomblé.

linguagem litúrgica do candomblé, campo que foi apropriado pelos blocos afro como símbolo de africanidade.

As danças elaboradas pelos blocos afro são influenciadas pelo candomblé, por serem a música e a dança elementos inseparáveis na tradição africana. Nos blocos afro as danças rituais são estilizadas e trabalhadas de uma maneira mais livre. Já nas coreografias afro-baianas, os elementos que compõem a dança africana conduzem os movimentos na direção da terra, do chão, como que expressando um cumprimento.

Outro elemento estético exibido pelos blocos afro com muito cuidado é a indumentária, ou seja, as fantasias. Estas, em geral vinculadas ao tema do desfile carnavalesco. As roupas, muito coloridas, inspiram-se em estamparias que foram importadas da África em um primeiro momento. Palha da costa, conchas e búzios são usados na indumentária para realçar a africanidade. Os cabelos também são criativamente trabalhados.

Os ensaios dos blocos realizados todas as semanas nesses espaços negros-mestiços permitem que esse local de encontro seja o lugar ideal para a troca, para a afirmação de valores, de gostos e de interesses, propiciando, assim, a construção da identidade afro-baiana. Essa cultura torna-se ideologia e política, influenciando a construção da identidade dos negros, enquanto realizam música ao cantar, ao tocar e ao dançar, reafirmando a força e a beleza da cultura afro-baiana.⁷⁸

As atividades desenvolvidas com as comunidades locais também são de grande importância, além dos espaços negros relativos aos ensaios. Há um trabalho educacional desenvolvido pelos blocos afro que é voltado para as crianças e os adultos com oficinas de música e dança que trabalham as bandas de percussionistas mirins e as coreografias afro-baianas. Cursos de capoeira e cursos de teatro com investimento na formação de atores negros também são oferecidos por grupos mais bem estruturados. Há, por parte das organizações pertencentes aos blocos afro, uma preocupação social no sentido de haver uma melhora no nível de informação e de vida dos habitantes da periferia vista como marginalizada.

Guerreiro destaca que:

⁷⁸ Consultar Guerreiro (2000: 52) para maiores detalhes com relação à dança e à indumentária.

A nova produção de cultura negra na Bahia, a partir do sucesso crescente da estética percussiva, sai dos espaços tradicionais como o candomblé, a capoeira e o carnaval, passando a atuar no cenário da mídia. A invenção do *samba-reggae* é o pivô desse processo.⁷⁹

Desejando definir musicalmente o *samba-reggae*, podemos dizer que ele é um estilo percussivo que recria sonoridades afro-americanas. Em termos conceituais, esse estilo se caracteriza pela apologia do negro. Esse ritmo, que é percussivo, foi criado a partir de um diálogo musical entre instrumentos de percussão e vocais. Enquanto o *reggae* é executado com o uso de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o *samba-reggae* define sua forma de expressão pelo uso de tambores como surdos, taróis e repiques. São elementos de base no grupo uma bateria formada por vários tipos de tambores; as coreografias dos percussionistas; os temas das canções que dizem respeito à problemáticas existentes nas comunidades e as danças criadas à toda hora pelos grupos.

Não há consenso sobre a origem do *samba-reggae*. Provavelmente ele não surgiu a partir de um só foco, já que a troca de informações entre os blocos afro sempre foi contínua. Para alguns musicistas e estudiosos renomados o *samba-reggae* aparece como a derivação de um contratempo executado na célula rítmica do *reggae*.⁸⁰ Algumas hipóteses são levantadas, tais como:

- houve a fusão do samba com o *reggae*, além de uma mistura entre os vários ritmos africanos;
- o *samba-reggae* é uma mescla entre o samba de roda e o maracatu, ritmo percussivo pernambucano;
- o *samba-reggae* é uma mistura de marcha-rancho, o ritmo dos ternos de reis, com o *twist*, ritmo norte-americano;
- a célula rítmica do *samba-reggae* é uma combinação de células já existentes no candomblé, nos sambas urbanos, na salsa e no *reggae*, então rearranjadas;

Essa renovação da tradição rítmica negra incluiu a modificação dos instrumentos percussivos bem como uma nova forma de tocá-los, além de um novo papel para o mestre

⁷⁹ Guerreiro (2000:54). *Grifamos*.

⁸⁰ Contratempo é um som executado no momento do impulso, precedido por pausa no apoio.

A designação – contratempo – advém do fato de que o ouvido espera ouvir o som no momento do apoio para que este se justifique. Ocorrendo o som depois do apoio em pausa (ausência de som), o som do impulso está contra o apoio, ou seja, *contra o tempo*. Scliar (1985: 5). *Grifamos*.

Usando uma definição mais simples, pode-se dizer, à grosso modo que o contratempo implica em uma acentuação dos tempos fracos, realizada nos instrumentos de percussão ou em qualquer outro instrumento. Nota da autora.

da bateria, o qual dispensou o uso do apito, adotando, em seu lugar, o timbales (instrumento caribenho).⁸¹

Torna-se muito mais plausível pensar que esse ritmo foi produzido numa invenção coletiva, já que a tradição dos percussionistas da Bahia, sendo oral, arrisca a cada encontro e ensaio realizado uma nova combinação de sons. Se analisarmos que a música é executada coletivamente, principalmente na área da percussão, poderemos realmente inferir quase que com certeza que esse estilo com suas modificações rítmicas possui uma enorme probabilidade de criação em conjunto.

Há necessidade de reconstruir o cenário rítmico e estético para entender o que foi disponibilizado pela história musical da Bahia relativa ao contexto em que o ritmo do *samba-reggae* foi criado:

- Em primeiro lugar tem-se a existência de uma grande transformação do meio musical de Salvador, ao longo de um século, no qual ocorriam as recriações estéticas das manifestações carnavalescas negras – a origem da estética musical das organizações afro-carnavalescas (batuques, clubes, afoxés, escolas de samba, blocos de índio e blocos afro) é resultado de migrações e mesclas tecidas na ponte que liga o candomblé aos sambas urbanos;
- Em segundo lugar as referências internacionais vindas dos Estados Unidos, da África e da Jamaica se mesclam às informações produzidas em Salvador. Esse processo de criação de uma base rítmica representa a formação de uma “negritude soteropolitana”⁸², desenhada em meados dos anos 70 e decorrer da década de 80. A tomada de consciência do negro faz com que esse movimento de negritude surja nos vários países que abrigaram a diáspora africana. Essa nova musicalidade afro-baiana será formada por múltiplas referências advindas do panorama internacional do movimento de negritude;
- Em terceiro lugar os grupos negros que se organizam como representantes de um segmento estético do movimento negro no Brasil usam um discurso político, além da mistura de matrizes rítmicas, definindo como uma arma musical o capital simbólico dos grupos afro: o *samba-reggae* – estilo musical

⁸¹ Guerreiro (2000: 57-60). Consultar “A trama dos tambores” para maiores detalhes sobre o histórico de surgimento do *samba-reggae*. Figura do instrumento timbales em anexo.

⁸² Guerreiro (2000: 65-66).

que veicula uma identidade afro-baiana que luta, por vias estéticas e culturais pela valorização do negro.

Se considerarmos a evolução festivo-musical dentro das festas desde os tempos da colônia, veremos que muitas delas se interpenetravam com seus costumes, adereços e ritmos. O batuque, estilo musical de origem africana pertencente aos tempos da colônia, que muito influenciou os sambas urbanos, permaneceu vivo até as primeiras décadas do século XX. Andrade (1965: 152) afirma que “em 1933 os negros falavam indiferentemente ‘samba’ ou ‘batuque’”. Esse termo era utilizado para todas as manifestações musicais acompanhadas de percussão, as quais se relacionavam diretamente com a dança e o canto.⁸³

O entrudo dava margem à que o povo, saído das senzalas e terreiros, ocupasse as ruas com festejos de músicas e danças das camadas negras. O entrudo, conforme já discutido anteriormente, foi aos poucos se extinguindo, surgindo em seu lugar o carnaval, festa importada da Europa como representação de civilidade. O entrudo teve como causa de extinção o descontentamento das autoridades em relação à violência da festa e o movimento de abolição da escravidão, com os seus novos ideais políticos e sociais.

A parte do espaço festivo antes dominado pelos batuques em forma de blocos e cordões, passa a ser ocupado pelos préstitos, espécie de clubes carnavalescos organizados que apareceram pouco anos após a abolição da escravidão e a proclamação da República. Estes, surgidos para suplantar o entrudo, festa considerada “grosseira”, possuíam como principal característica o carnaval de rua “civilizador”.

Os clubes brancos apresentavam em seus desfiles os costumes das cortes européias, enquanto que os clubes negros tematizavam a África e seus reinados tribais. Esses clubes negros eram aceitos porque eram “auto civilizatórios”, ou seja, tanto brancos quanto negros concordavam com as regras do novo jogo carnavalesco - a festa deveria ser “coisa de luxo e realeza” (FRY, CARRARA & MARTINS-COSTA, 1988: 251). Provavelmente, mesmo existindo nesses desfiles alguns negros mais abastados, estes, não deixavam de ritualizar suas identidades etnicamente específicas por meio da evocação dos reis da África ao sul do Saara, deixando que os brancos competissem com temas referentes ao Nilo para cima.

⁸³ Segundo algumas análises, o batuque seria o precursor do samba. Inicialmente o batuque e o samba eram nomes genéricos designados a quase todas as manifestações musicais desenvolvidas pelos negros. Da mesma forma que o termo batuque servia para designar práticas lúdicas e religiosas, o vocábulo samba apresentava a mesma indefinição.

Pode-se dizer que havia um olhar nostálgico para os lugares dos seus respectivos ancestrais.

Convém ressaltar que a grande massa do carnaval fora do préstito era predominante negra e pobre, e essa camada mais pobre e negra da população, olhando essa festa “democrática” e “igualitária”, começou a se manifestar com vistas a tentativas de criação de alguns critérios de participação. Surgia, assim um tipo de “cidadania carnavalesca” (FRY, CARRARA & MARTINS-COSTA, 1988: 252).

Os clubes negros foram proibidos de se manifestar entre os anos de 1905 e 1914, apesar de contarem com o apoio da imprensa e de desfrutarem de popularidade junto à sociedade soteropolitana. Essa proibição visava eliminar do carnaval a exibição dos costumes negros dos batuques, sinalizando com essa atitude o conflito étnico que os afro-descendentes denunciavam por meio da festa de carnaval ao exibir uma estética negra.

A desarticulação dos clubes negros ou clubes negros-mestiços, aliada às sucessivas crises financeiras da cidade e à crescente integração dos estratos dominantes e subalternos baianos ao circuito de símbolos instaurado pelo rádio, irão redefinir as práticas de diversão populares e suas hierarquizações. Aparece o *afoxé* da década de 20 como resultado da proibição dos préstitos, resultando numa aproximação entre os organizadores dos préstitos e dos *afoxés*. Serão excluídos do formato do *afoxé* disposições lúdico-estéticas pertencentes aos préstitos negro-mestiços como os trajes de gala, as charangas com instrumentos europeus tocando marchas e dobrados, um roteiro escrito para o desfile, fogos de bengala, cavalaria e os carros de idéias.

Apesar da ausência de todos esses elementos, o *afoxé* representou uma transformação, e ao mesmo tempo, uma continuidade, da teia social que organizava os préstitos. O *afoxé*, em grande medida, foi uma expressão de diversão de segmentos subalternos que mantinha uma estreita interdependência entre o sentido diversional carnavalesco e determinados compromissos cerimoniais de algumas casas de candomblé mais coesas, dando continuidade a uma disposição de distinção social entre os estratos populares definido pelas funções de prestígio religiosas. ... O que estava em jogo para os organizadores e praticantes era tanto a necessidade de expor um hábito de diversão polido e “civilizado”, quanto o de legitimar a imagem do candomblé como uma religião moralmente digna (RODRIGUES, 2006: 93).

Em 1949 nasce o *afoxé* “Filhos de Gandhi”, grupo composto por estivadores do cais do porto de Salvador, praticantes do candomblé, cuja escolha do nome se deu pela influência de notícias ouvidas no cais do porto sobre o líder indiano Mahatma Gandhi, assassinado em 1948.

Esse grupo, oriundo do candomblé, tentava demonstrar que a idéia era desfilar pacificamente, proibindo a ingestão de bebidas e até o desfile de mulheres durante o trajeto carnavalesco. Na verdade, havia razão para essa preocupação, já que a religião do candomblé sofria perseguição das autoridades. Embora o grupo de afoxé “Filhos de Gandhi” jamais tenha se utilizado de um discurso étnico-político explícito, o mesmo é encarado como um exemplo de resistência da cultura afro-baiana por ter enfrentado o preconceito contra o candomblé (GUERREIRO: 2000).

O aparecimento do trio elétrico, de um lado, e das escolas de samba de outro, a partir da década de 50, fizeram com que o *afoxé*, assim como o desfile de carros alegóricos das elites entrassem em decadência. O grupo de *afoxé* se esvaziou e até deixou de desfilar nos primeiros carnavais dos anos 70, porém, por ter recebido como participante no grupo a figura de Gilberto Gil, o grupo ganhou notoriedade, recebendo, inclusive, no final dos anos 70, um patrocínio do governo da Bahia para a entidade.

Na continuação dessa evolução festivo-musical, convém salientar que nas primeiras décadas do século XX uma outra manifestação musical se destacou. O samba, que já formava o gosto musical de grande parte da população, se manifestava com muita percussão e improviso. Esse gênero musical, muito variado, englobava manifestações como samba de roda, samba chula, samba duro, e até os diferentes e variados sambas cariocas. Os sambas urbanos chegaram às ruas da cidade por meio do carnaval e dos divertimentos populares. O samba tornou-se o elemento temático e rítmico das batucadas.

A partir de elementos do repertório afro-brasileiro vários divertimentos musicais negros foram recriados, sendo incorporadas referências estéticas variadas. Com a disseminação desses vários estilos nasceram as primeiras escolas de samba em meados do século XX em Salvador.

Em Salvador, no final dos anos 60 e durante a década de 70, foram organizados os blocos de índios pela população negro-mestiça. Várias das pessoas que se filiaram a esses blocos já haviam participado das Escolas de Samba da Bahia, incluindo Vovô, fundador do Ilê Aiyê e Negoinho do Samba, representantes da cultura musical afro-baiana contemporânea (GUERREIRO: 2000).

Os blocos de índio se identificaram com as informações e imagens que chegaram pela mídia (cinema e TV) dos grupos indígenas norte-americanos, além de agregar aos seus valores toda a informação musical carioca que deu origem à formação das baterias pelas

organizações carnavalescas baianas. As informações e imagens chegadas ao Brasil pela via midiática influenciaram seus nomes, dos quais apresentamos alguns exemplos: Apaches do Tororó (1966), Comanches do Pelô (1975) e Sioux (1977), além de inspirarem suas fantasias, as quais eram compostas de tangas, cocar, arco e flecha e machadinha, sendo pronunciados também gritos de guerra.

Esses blocos, temidos pelos foliões brancos, exibiam um gosto pela violência, levando as autoridades locais a impor limites para o número de participantes desses blocos em cerca de mil homens, com o intuito de melhor controlar os embates étnicos e classistas entre os blocos, já que às mulheres era proibida a participação. No final dos anos 70, as organizações de blocos de índio foram perdendo a força e chegaram a desaparecer completamente no início dos anos 90 (GUERREIRO: 2000).

Carlinhos Brown, cantor, compositor e instrumentista, viabilizou o retorno do bloco Apaches do Tororó em 1998, colocando nas ruas, juntamente com os integrantes dos Apaches, cem timbaleiros. Esse grupo com o nome de Timbalada, usando saias de sisal, colares e penas sintéticas coloridas em forma de cocar, percutem seus timbaus nas ruas de Salvador, cuja representação é o outrora temido grito de guerra dos Apaches do Tororó.

O movimento de negritude de Salvador recebeu como influência a ideologia dos movimentos étnicos norte-americanos. Nos Estados Unidos dos anos 60 nasce um movimento conhecido como *soul music*, movimento cuja música era dançante, feita por negros e tematizava e celebrava o universo negro. Esse movimento chega ao Brasil via Rio de Janeiro, delineando-se no movimento Black-Rio. Apareceu, então o *funk*, uma derivação mais agressiva do *soul*, que fazia com que, na zona norte do Rio de Janeiro, muitos jovens negro-mestiços se reunissem em grandes bailes para dançar ao som dessa música. A juventude autodenominada *black* era qualificada de alienada pelas patrulhas ideológicas que a considerava identificada com a juventude norte-americana, havendo, com isso, um processo de imperialismo cultural em curso. De qualquer maneira, o movimento *black* proporcionou um processo de afirmação, pois fez nascer entre os negros brasileiros um interesse pela cultura afro-brasileira.

Na primeira metade dos anos 70, o movimento *black* chega a Salvador, ganhando novos contornos e intensificando o contato Rio-Bahia. A maior população de negros e mestiços do país reinterpreta o movimento *black*, provocando a passagem deste para o afro, acontecendo o mesmo com o *soul* em relação ao ijexá. Podemos citar como

influências musicais o estilo *soul* de James Brown, o rock de Jimi Hendrix e a coreografia do conjunto Jackson Five. Formou-se, assim, um modelo negro de imagem.

Os negros baianos responsáveis pela criação do Ilê aiyê, em 1974, usaram essa estética norte-americana como um discurso afirmativo, embora ritmicamente se mantivessem fiéis à mescla entre samba e ijexá (GUERREIRO: 2000; RODRIGUES: 2006).

Outro movimento internacional que influenciou a configuração do movimento de negritude da Bahia foi o processo de descolonização da África portuguesa nos anos 70. Essa luta dos povos africanos em relação à independência inicia um clima de ufanismo dentro e fora da África, desencadeando a revalorização de suas raízes ancestrais, além de um movimento panafricanista, que prega a unidade dos povos negros e um retorno à “África Mãe”. Na verdade, o que mais interessa aos baianos negro-mestiços é a estética afro, que traz implícita a intenção de se afastar de um eurocentrismo sempre presente no imaginário brasileiro (GUERREIRO: 2000; GUIMARÃES: 1998).

No final dos anos 80, já havia cerca de quarenta blocos afro organizados na cidade de Salvador e inscritos na Federação de Clubes Carnavalescos, lugar onde se cumprem os procedimentos legais das entidades.

Os blocos afro de grande porte realizam festivais de música para a escolha da canção que vai ser tema do carnaval. Esse processo envolve pesquisa que é considerada uma fonte de aprendizado sobre povos e países africanos. O levantamento do material disponível sobre o assunto é coordenado pela diretoria dos blocos que se encarrega de elaborar as apostilas que servem de guia para os compositores que escrevem as letras das canções.

A terceira influência formadora da negritude baiana veio da Jamaica com o movimento *rastafari*. Sua música *reggae* e o cantor Bob Marley foram seus principais divulgadores. O rastafarianismo ganhou impulso nas cidades jamaicanas, principalmente nos bairros pobres de Kingston, como um movimento político-religioso. Seus adeptos popularizaram, no Brasil, os cabelos em forma de gomos (*dreadlocks* ou cabelos “rasta”) e as roupas coloridas usadas pelos negros jamaicanos.

A música *reggae*, tida como a evolução de ritmos caribenhos notadamente de base africana, foi absorvida no cenário musical da Bahia, orientando a estética e o comportamento dos afro-baianos. O contato Brasil-Caribe ficou mais denso, culminando

num processo de transnacionalização da negritude, favorecida pela circulação de informações.

Uma aproximação já havia se estabelecido entre Brasil e Cuba nos anos 50/60, pois a salsa, tornando-se muito popular na Bahia, foi incorporada à música baiana com sua percussão caribenha cuja característica principal é a dos solos improvisados.

Ao contrário da salsa, o *reggae* foi difundido como música de protesto, tendo sua essência sido captada por uma parcela dos negros baianos, embora existisse a barreira da língua inglesa. Porém, antes que acontecesse uma difusão significativa dessa música nas rádios de Salvador, os jovens negros que estavam organizando os blocos afro, espaços onde se deu o nascimento do *samba-reggae*, apropriaram-se do ritmo jamaicano.

Os blocos afro, entidades do movimento negro baiano, são também organizações culturais e recreativas, oferecendo um contraponto, em certa medida, ao Movimento Negro Unificado (MNU). Essa entidade estritamente política – MNU, não sendo hábil em estabelecer um diálogo com as entidades do movimento negro local, representadas pelas organizações culturais como as do Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum, Ara Ketu, Mundo Negro entre outras, encontrou dificuldade em se firmar na Bahia. Na verdade, as entidades culturais - quase todas blocos afro, e o MNU são tendências diferenciadas na luta anti-racista (GUERREIRO: 2000; GUIMARÃES: 1998).

O MNU originou-se da divisão, em 1979, do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, movimento formado por uma articulação nacional ocorrida nos anos 70, cujo objetivo era reestruturar a Frente Negra Brasileira, além de congregar as entidades políticas, sociais e culturais existentes na sociedade brasileira que, de alguma maneira, trabalhavam a questão da negritude. Após a divisão, o MNU tornou-se uma entidade formalmente política, e, por essa razão, se contrapôs tanto ao candomblé, movimento classificado como conservador que sempre esteve ligado ao poder por meio da cooptação de personalidades influentes da política.

No caso desse trabalho interessa-nos analisar a tendência relativa aos blocos afro na questão da reafricanização, já que esses blocos tiveram sua gênese rítmica nos terreiros de candomblé, originando-se daí o *samba-reggae*, vertente musical na qual pretendemos nos aprofundar nesse trabalho.

A disposição dos grupos não obedecerá a um rigor cronológico, mas sim a uma ordem de apresentação que tentará demonstrar a disseminação, a evolução dos grupos e a modificação destes, no sentido de tornar essa apresentação mais didática.

a. **Olodum**

O Olodum, organizado em 1979 no Pelourinho, não despertava grande interesse nos moradores quando dos seus ensaios no Largo do Pelourinho, Centro Histórico da cidade de Salvador. Um desentendimento dividiu o grupo em 1981 e uma parte de seus membros fundou o bloco afro Muzenza. Em 1983, com o bloco já bem esvaziado, o Olodum não desfilou no carnaval. Uma reestruturação foi, então, elaborada pelos membros do bloco com a vinda de alguns dissidentes do Ilê Aiyê. O mestre Neguinho do Samba, conhecido por alguns como o “criador” do *samba-reggae*, ficou responsável pela transformação do “estilo musical” do bloco, que até então tocava o samba duro, como o Ilê Aiyê.

Até 1983, o Olodum era basicamente apenas um bloco de carnaval com desejo de brincar que tinha grandes dificuldades de controle operacional, de controle financeiro e de controle administrativo. Com a chegada de João Jorge Santos Rodrigues, diretor-presidente oriundo do Ilê Aiyê, uma nova visão de suas possibilidades de unir a sociedade em torno da expressão da cultura afro-brasileira apareceu. O Olodum começou a ensaiar duas vezes por semana com ensaios abertos ao público (GUIMARÃES: 1998).

Esses ensaios dos anos 80 possuíam uma característica de efervescência em relação à criação de ritmos, letras e coreografias. Havia, nessa época, a atualização de uma estética afro. Guerreiro (2000: 43) coloca que: “ir ao ensaio do Olodum ouvir *samba-reggae* e dançar durante horas a fio era um programa quente na cidade”.

Seu nome – Olodum, termo diminutivo de Olodumaré, tem por origem a língua ioruba e significa “Deus dos Deuses”. Transformou-se em grupo cultural, assim como o Ilê Aiyê e o Ara Ketu. Guerreiro (2000: 43-44) coloca que:

Quanto mais se impregnava de um discurso anti-racista acadêmico, mais se constituía enquanto uma intelectualidade orgânica, de grande peso no movimento negro baiano, dedicada a uma pesquisa histórico-antropológica que visava o resgate da ancestralidade negra culta, apontando dessa maneira para uma “África científica”.

Essa busca por bases científicas dividiu as opiniões em relação ao trabalho do Olodum. Algumas pessoas criticaram a postura do Olodum dizendo que o cientificismo branco e cartesiano é resíduo da colonização e não deve ser o objetivo do bloco, pois a busca desse enfoque é uma estratégia de aceitação na cultura oficial. Já outras, achavam saudável essa seriedade dizendo que o bloco não existia só por causa da parte lúdica da festa.

No caso do Ilê Aiyê, havia a preocupação em apresentar um país africano ou um líder da causa negra de qualquer parte do mundo. O Olodum amplia essa preocupação quando dá um passo a mais, ensinando seus membros a respeito do tema escolhido para o carnaval. Nesse momento, não mais apenas apresentar, mas, também incorporar toda a comunidade do bloco no processo de conhecimento e pesquisa do tema a ser apresentado.

Guimarães (1998: 115) diz que:

Com uma letra mais elaborada do que normalmente eram as letras dos blocos afro, fruto do esforço de pesquisa do Grupo Cultural Olodum, mas com um refrão forte e, principalmente, com a batida de sua banda, onde mestre Neguinho do Samba introduz as batidas daquilo que virá a ser conhecido como *samba-reggae*, está lançado o sucesso que projetará o Olodum para fora do seu Pelourinho.⁸⁴

O grande sucesso do Olodum foi a música Faraó no verão de 1986/87. Com sua grande repercussão no ano de 87, as fronteiras entre o bloco afro e o bloco de trio se desfizeram e logo duas pequenas bandas de trio gravaram a música, além do próprio Olodum, que a gravou meses depois. No espaço de um ano e meio, a mudança foi tão grande que o bloco passou a figurar entre os grupos de maior sucesso de execução tocando em quase todas as cidades do país. O grupo, então, montou um padrão empresarial de gerenciamento para atender às demandas do mercado fonográfico. O sucesso da música Faraó teve a trajetória de periferia para o centro, mesma trajetória que a cultura popular tradicionalmente tem (GUIMARÃES: 1998).

Quatro gravações foram realizadas com a música Faraó: a da Banda Mel, tocada pela Itapoã FM, a da Banda Reflexus, tocada pela FM Itaparica, a de Margareth Menezes e Djalma Oliveira e a de Betão, integrante do Olodum.

Muitos projetos sociais são efetivados pelo grupo por causa do sucesso comercial da banda Olodum e do bloco. O Olodum, diferentemente da estrutura organizacional dos

⁸⁴ Reiteramos aqui que há controvérsias acerca do surgimento do *samba-reggae*. Sua origem provavelmente surgiu de mais de uma fonte, já que os blocos afro interagiam entre si. Na música, arte muitas vezes dependente de performance coletiva, é comum a criação em conjunto, mormente nos grupos de música popular baianos, em que a oralidade, mais que a escrita musical, dominam esse cenário. Nota da autora.

blocos tradicionais, constitui-se em uma ONG (organização não-governamental), cujo trabalho junto à comunidade do Pelourinho alcança reconhecimento internacional.

O Grupo Cultural Olodum, entidade-mãe, promove duas vertentes: a lucrativa, que é a empresa do Bloco Olodum e a não-lucrativa, Fundação Olodum. Dentro da Fundação Olodum estão inseridos dois projetos: o Rufar dos Tambores e a Escola Criativa Olodum.

b. Malê Debalê

O grupo Malê Debalê nasceu em Itapuã, antiga aldeia de pescadores que mais tarde foi transformada em balneário para as classes média e alta. Itapuã era considerada o “lugar da poesia”⁸⁵ até os anos 80. No final dos anos 80, já considerado um bairro pobre da cidade da Bahia, foi habitado por uma numerosa população negro-mestiça de baixa renda que procurava moradia em zonas distantes do centro.

Esse bloco, que se orgulha de ter sido o primeiro a trazer para a avenida uma sofisticada ala de dança afro, se inspirou na revolta dos escravos islamizados na Bahia. Seu nome, segundo seus integrantes, significa “negros felizes islamizados”. O primeiro desfile do bloco afro Malê Debalê foi no carnaval de 1980, um ano antes do Ara Ketu.

A estrutura do bloco segue a estrutura dos outros blocos afro. Realiza, como as outras entidades afro-carnavalescas, atividades dirigidas à comunidade local. Seus dirigentes enfatizam que sua diferença está em ter percebido a força do movimento de dança que nasceu nas quadras de ensaio dos blocos. Deixam claro que foi o Malê Debalê o primeiro bloco afro a levar para a avenida sua ala de dança organizada. As instruções dos dançarinos que coordenam a ala orientam os seus participantes a que sintam o ritmo, procurando a linguagem natural do corpo e que prestem atenção à postura corporal, pois crêem que essa consciência corporal facilita a improvisação dos movimentos (GUERREIRO: 2000).

O grupo afro Malê Debalê foi reconhecido como uma das mais importantes entidades negras da Bahia por ter uma visão bastante direcionada para a luta anti-racista. Sua expressão estético-musical, que afirmava as raízes africanas, era o seu maior trunfo. No entanto, um ano após sua fundação, disputas de ordem política fizeram com que houvesse

⁸⁵ Essa área abrigou moradores ilustres como Dorival Caymmi e Vinicius de Moraes que compuseram “canções praianas” as quais festejavam a malemolência do povo baiano, o sabor e o cheiro dos tabuleiros das baianas de acarajé, além das paisagens paradisíacas do bairro.

uma briga de ordem interna estabelecendo o nascimento do Nigerokan, entidade negra estritamente política sem atividades culturais específicas. O grupo Malê Debalê perdeu com isso sua capacidade de negociação com os órgãos públicos que facilitavam seu contato direto com a África (GUERREIRO: 2000).

Pode-se afirmar em relação a esse bloco, que a importância de sua referência cultural está na história dos negros islamizados da Bahia que protagonizaram a revolta dos malês em 1835, uma das mais conhecidas insurreições de escravos do país, envolvendo africanos nagôs e haussás convertidos ao Islã. Esse tema, mistura de islamismo com candomblé – uma “África mística” - volta a cada carnaval em que o grupo participa.

Nos anos 90, já com mistura do estilo afro-jazz em seu quadro musical, o Malê Debalê incorporou um naipe de sopros à sua bateria⁸⁶.

c. Ara Ketu

Esse grupo se situa no bairro de Peri-Peri na cidade de Salvador. A presença da africanidade se manifesta a partir do nome ioruba do bloco, o qual significa “povo do reino de Ketu”, região da África Ocidental de onde se originaram os povos iorubas que vieram para o Brasil. Essa região se situa atualmente na fronteira da Nigéria com o Senegal. Os enredos de carnaval do Grupo Ara Ketu, em geral, contam a história do povo negro e homenageiam os deuses africanos.

A história do grupo, segundo Vera Lacerda, idealizadora do bloco, foi construída por uma grande família que saía em blocos separados e que um dia resolveu fundar o seu bloco. Depois de tentar por diversas vezes sair no Grupo Afro Ilê Aiyê e não conseguir, Vera, juntamente com seu cunhado, resolveu fundar um Grupo Afro, já que a idéia de criar um bloco de trio não a animava muito (GUERREIRO: 2000).

Há uma centralidade de tema com relação à religião africana nesse grupo, visando uma maior força de resistência da cultura negra no país. O grupo possui como projeto a emancipação social de uma população urbana periférica, essencialmente negra.

⁸⁶ Chamamos a atenção para o fato de ter sido incluído nesse grupo afro um grupo de instrumentos diferenciado dos instrumentos de percussão. Os grupos afro tinham como característica, inicialmente, apenas o acompanhamento do naipe de percussão, ou seja, o acompanhamento musical era feito por um grupo de executantes com um mesmo tipo de instrumento.

O Ara Ketu, como muitos dos grupos afro, realiza um conjunto de atividades no bairro de Periperi. Essas atividades são relacionadas com o universo cultural negro, como por exemplo a capoeira, que é entendida como uma filosofia de vida.

O fator de diferenciação desse grupo é que ele se espelha numa “África moderna”, diferentemente do Ilê Aiyê que se volta para uma “África tribal”. Esse fator de modernidade que se apresenta em seu projeto, faz com que os diretores do Ara Ketu viagem para os grandes centros urbanos do continente negro como Dakar, no Senegal, ou Lagos, na Nigéria. O objetivo principal dessas viagens realizadas pela diretoria é fazer uma pesquisa acerca da modernidade musical africana, aliando-a a uma tecnologia altamente sofisticada de modo a empreender seus experimentos sonoros (GUERREIRO: 2000).

O primeiro exemplo dessa experimentação sonora foi realizado em 1991, quando o som acústico dos tambores foi mesclado com uma instrumentação elétrica. Quando as críticas se fizeram ouvir, Vera Lacerda, presidente do grupo, deixou claro que a idéia do grupo Ara Ketu era desmistificar esta busca de raízes africanas que alguns grupos baianos já procuravam à época, pois “nem na África essa busca existia mais” e que até na África a música popular estava se “universalizando”, ou seja, usando misturas de elementos da música caribenha, européia e norte-americana.⁸⁷ O grupo Ara Ketu, no decorrer dos anos 90, afastou-se cada vez mais do seu formato de origem, acabando por se descaracterizar como bloco afro.

d. **Muzenza**

O bloco afro Muzenza foi fundado em 1981 no bairro da Liberdade. Seu nome é um termo bantu, ao contrário dos outros blocos. Esse bloco usa as cores da bandeira da Jamaica – verde, amarelo e preto, pois o bloco segue a filosofia dos *rastafaris*, já que é sintonizado com as ondas do *reggae*.

O Muzenza se originou de uma divisão ocorrida no bloco Olodum.

Esse bloco sentiu grande dificuldade em possuir um local próprio de ensaio pelo fato de seus participantes terem fama de “arruaceiros”. Sua estrutura é semelhante à dos outros blocos afro, sendo sua diferença marcada por não possuir território fixo. Essa característica marcante do bloco aponta para uma “África nômade” que possui como pilar

⁸⁷ Consultar Guerreiro (2000: 37) para maiores detalhes.

signos jamaicanos de panafricanismo, movimento que prega que haja um retorno à África Mãe. O Leão de Judá é usado como símbolo do bloco, símbolo que representa o Imperador da Etiópia, endeusado na Jamaica pelos seguidores do rastafarianismo. Os *rastafaris* vêem a Etiópia como uma terra santa e o imperador é visto como um salvador da raça negra (GUERREIRO: 2000).

Bob Marley é considerado um ícone para o grupo, e, a influência da pequena ilha do Caribe sobre o grupo é tão profunda que o bloco chegou a mobilizar a população do bairro da Liberdade para que houvesse uma troca do nome da rua onde funciona o Muzenza. A troca foi feita e a rua, de Alvarenga Peixoto, passou a chamar-se de Avenida Kingston, numa homenagem à capital jamaicana.

e. Ilê Aiyê

O Ilê Aiyê, bloco criado no bairro da Liberdade na cidade de Salvador, em 1974, foi considerado um bloco afro pioneiro em relação à mudança no carnaval de Salvador. O maior bairro negro-mestiço da América Latina, o bairro da Liberdade, ficou conhecido como o local onde as primeiras manifestações de consciência da negritude apareceram. Essas manifestações eram demonstradas nas roupas coloridas, nos cabelos trançados, nas gírias africanizadas e, principalmente, na sua musicalidade percussiva.

Mobilizados pela festa de carnaval, um grupo de moradores da área do Curuzu, no bairro da Liberdade, elaborou um novo tipo de organização carnavalesca, no qual sua música mesclava o samba duro com a batida matriz do ijexá, ritmo originário dos terreiros de candomblé. Nesse momento, nasceu e se cristalizou a idéia de modificar a auto-imagem dos negros de Salvador e, também, de mostrar a grandeza do universo negro.

O Ilê nasceu lançando mão de um exclusivismo étnico baseado na cor da pele, e, por existir no grupo esse “orgulho racial”, foi proibida terminantemente a entrada de brancos em seus quadros. Essa prática discriminatória, considerada um racismo às avessas, foi admitida como estratégia de preservação das expressões culturais negras. Cito uma passagem do livro de Guerreiro (2000: 30) em que Vovô se pronuncia em um depoimento ao jornal *A Tarde*, em dezembro de 1991:

O que acontece com entidades mistas é que os negros começam a perder sua referência como pessoas de outra etnia. E nós do Ilê tentamos passar que o negro é bonito, se assumindo e agrupado entre si.

Nossa postura faz parte de uma pedagogia de reeducar o povo negro para que ele se aceite. Daí, as pessoas por não compreenderem nossa proposta, ou por maldade, espalham que nós somos racistas.

Há duas versões para o significado do nome Ilê Aiyê. Segundo Vovô, o primeiro nome escolhido foi “Poder Negro”, nome deixado de lado por ter gerado problemas com a polícia que imaginava que haveria uma ameaça de levante dos negros. Vovô narra que, consultando os búzios, chegou-se ao nome de Ilê Aiyê que significa, em ioruba, “Casa de Negros”, “Abrigo de Negros” ou “Terreiro de Negros”. Não se sabe se essa afirmação do Vovô do nome do bloco aliado ao jogo de búzios faz parte da construção de uma imagem de reafirmação adotada pelo bloco, pois tanto o grupo que fundou o Ilê Aiyê quanto uma grande parcela dos integrantes do bloco são ligados aos terreiros de candomblé.

A segunda versão é a narrada por Antônio Risério, que diz que esse nome foi dado ao bloco por um rapaz iugoslavo criado na França que por algum tempo trabalhou na cidade de Salvador como geólogo (GUERREIRO: 2000).

Assim como os outros blocos carnavalescos, o Ilê Aiyê se caracteriza pela indumentária e pela música. A confecção de suas roupas é cuidadosamente preparada a partir de pesquisas sobre os povos e regiões da África que o bloco tematiza a cada ano. Os cabelos, presos e trançados de variadas maneiras, ou em forma de gomos, popularizam o estilo rastafari. O vermelho do sangue derramado na escravidão é usado na estampa dos tecidos e nos instrumentos. Usam ainda nos mesmos tecidos e instrumentos, a cor amarela para representar o apogeu e o poder, o preto representando a cor e o branco na representação da paz.

Os uso dos instrumentos de percussão, uma das características mais marcantes dos bloco afro, tem sua base na batida dos timbaus, surdos, repiniques, agogôs, além de outros instrumentos percussivos. Seus sons, sem contarem com a amplificação usada pelos trios elétricos, são prejudicados pelos trios em sua apresentação. No caso do Ilê foram mantidas as características originais, ou seja, apenas o uso da percussão acústica nas apresentações da sua numerosa bateria. Transportam a rainha do bloco e os cantores em uma caminhonete durante os desfiles carnavalescos do bloco.

O Ilê Aiyê, assim como os outros grupos, realiza um importante trabalho social com a sua comunidade de origem. Há escolas e oficinas de profissionalização na sede do bloco mantidas pela entidade. A Escola da Mãe Hilda é a que mais se destaca por ter tido, desde a fundação do Ilê Aiyê, a presença de sua matriarca.

Pinçando seus elementos estéticos em pequenas comunidades africanas representantes de uma “África tribal” anterior às lutas de independência dos anos 50-60, o grupo do Ilê constrói seus símbolos na ancestralidade, voltando-se para uma “África tradicional” em busca de seus sinais de identificação, embora o mesmo tenha sido criado em um contexto urbano midiaticizado. Suas raízes trazem as marcas das organizações religiosas tradicionais de resistência negra na Bahia: os Terreiros de Candomblé, as Irmandades Religiosas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, os Quilombos e a Sociedade Protetora dos Desvalidos, além dos afoxés que também apresentam um conteúdo simbólico-religioso (GUIMARÃES: 1998)⁸⁸.

Os grupos afro também promovem festivais de música à exemplo das escolas de samba. Dentre esses festivais está o Festival de Música Negra do Ilê Aiyê que teve sua 35ª edição em 2009. Os objetivos desse festival são: promover a preservação, expansão e valorização de uma produção musical que traga referência à tradição histórica africana, sendo uma importante atividade artístico-cultural no processo de contar/cantar a história de personalidades, fatos, cultura e religiosidade africana e afro-brasileira, além de propiciar uma disputa democrática a dezenas de compositores, estreatantes e consagrados, inscreverem suas músicas para serem avaliadas por um corpo de jurados que selecionam na etapa final 6 músicas campeãs: 3 na categoria poesia e 3 na categoria tema para serem cantadas durante o carnaval e durante todo o ano subsequente.

Esse Festival promove a oportunidade de os compositores expressarem seus sentimentos de auto-estima e ainda fortalecer os laços entre a população afro-descendente de toda a cidade e o bloco, pois, compositores de vários bairros, além dos que são moradores do bairro da Liberdade, participam do concurso. É um evento que integra o calendário de atividades da entidade, funcionando como ponte entre a pesquisa histórica e a expressão artística popular. Antes do período de inscrições são disponibilizadas apostilas, com informações relacionadas ao tema, fruto de pesquisa e reflexão feitas pela direção da entidade.

⁸⁸ O processo de reafrikanização se tornou visível quando, em 1980, novos afoxés e os blocos afrobrasileiros – gênero estético-carnavalesco liderado por um bloco de jovens negros do Curuzu (bairro da Liberdade): o Ilê Aiyê – apareceu no espaço festivo de Salvador. Consultar notas relativas aos afoxés de Guerreiro (2000) e Rodrigues (2006) já explanadas no capítulo 3, subitem 3 (Os blocos afro e o *samba-reggae*).

Há 33 anos o Ilê Aiyê contribui para a *valorização da oralidade da história cantada como uma forma de dar visibilidade à historiografia de países africanos, personalidades e revoltas de escravizados no Brasil*.⁸⁹

O Bloco Afro Ilê Aiyê será tomado como exemplo nessa tese para uma análise de sua estrutura ritmico-musical, já que se tornou o bloco conhecido como aquele que melhor representa a afirmação da negritude dos anos 70, sendo reconhecido como um marco de resistência na reafirmação da música negra brasileira.

Nesse capítulo foram analisados a história do negro e sua inserção nos espaços sociais e festivos da cidade de Salvador. O percurso dos grupos afro também foi analisado paralelamente ao percurso de outros grupos para uma melhor compreensão dos movimentos ocorridos na Bahia com sua efervescência musical. É interessante analisar como ocorreu a afirmação do bloco afro Ilê Aiyê pela via da cultura/música, embora vários outros grupos existissem ao mesmo tempo e, por vezes, com uma proposta parecida. Será realizada, a seguir, uma análise estrutural musicológica da composição com a qual o bloco afro analisado na tese se lançou no carnaval de Salvador.

- **O Grupo Afro Ilê Aiyê e sua análise estrutural musicológica**

A composição “Que bloco é esse?”, escrita por Paulinho Camafeu, foi apresentada pela primeira vez no carnaval de 1975. O Bloco Afro Ilê Aiyê mostrou, com essa música, uma atitude de “auto- afirmação cultural” da sua negritude.

“Que Bloco é esse?”

(Paulinho Camafeu)

Que bloco é esse

Que eu quero saber

É o mundo negro

⁸⁹ Retirado do site <http://www.ileaiye.org.br>. Importante perceber como essa história da “África Mãe” e dos seus afro-descendentes tem sempre que ser “cantada”, ou seja, há um apego à música e ao lado cultural na visão do Ilê Aiyê.

Que viemos mostrar pr'á você
Somos crioulo doido somos bem legal
Temo cabelo duro
Somo black pau

Branco se você soubesse
O valor que o preto tem
Tu tomava banho de piche
E ficava preto também
Eu não te ensino a minha malandragem
Nem tão pouco minha filosofia
Quem dá luz a cego
É bengala branca de Santa Luzia

A letra da canção já traz na sua mensagem o que pretende. Não existe na canção uma linguagem no sentido de oferecer a afirmação da negritude do Ilê de uma maneira mais sutil e mais delicada. Não é uma troca de informações dos negros para com os negros, nem tampouco dos negros para com os brancos.

O bloco se propõe a mostrar o “mundo negro” que é bem “legal”, e este mundo é constituído de “cabelo duro no estilo black power”. Chama a atenção do branco para o valor do negro, afirmando que se o branco tivesse conhecimento do valor do negro, ele iria querer ser negro também.

É uma proposta que destaca o orgulho racial do negro em ser negro, tentando retirar a idéia de rejeição, colocando o negro, não em pé de igualdade com o branco, porém, talvez até suplantando-o por meio da exaltação das qualidades do negro.

Não há a pretensão de uma troca de informações ou de algum ensino, pois as frases “Eu não te ensino minha malandragem, nem tampouco minha filosofia”, pois, “quem dá luz a cego é bengala branca de Santa Luzia”. O discurso é de enaltecimento da raça e da cor, além de possuir elementos de linguagem que denotam a presença de um clima de enfrentamento.

No que diz respeito ao aspecto rítmico, existe uma maior regularidade na distribuição dos compassos das três seções. Essa divisão rítmica é muito mais “assimilável”, pelo fato

de atender a uma demanda inconsciente por ritmo, balanço e dança de uma forma mais assumida. A divisão de compasso é em 4/4 (compasso quaternário). Essa métrica pode ser considerada uma variação da métrica básica do samba, em 2/4 (compasso binário), porém, com um caráter mais jovem, mais pop, seguindo a métrica de outros estilos jovens como o *rock and roll*, o *funk* e o rap.

O ritmo em “Que bloco é esse?” incorpora a célula característica do samba (compasso binário – 2/4), porém, com formas mais elaboradas:



e também



As frases são sempre repetidas nessa composição, o que revela uma tendência da música pop voltada para a juventude e para a contemporaneidade. É possível que essa tendência apareça pela preocupação em atender, em primeiro lugar, ao desejo de dançar dos participantes da festa, juntamente com a irreverência que é uma característica marcante nesse tipo de festividade.

A letra, embora aludindo a idéias liberais e até revolucionárias, parece servir apenas como um pretexto para o objetivo principal, ou seja, a festa, o sentimento de liberdade e de poder. Chamamos a atenção para a “disputa” e o desentendimento divulgados pela mídia entre o Movimento Negro e o Ilê Aiyê.⁹⁰

Quanto ao aspecto melódico, a extrema simplicidade da composição parece ser uma preocupação dos autores. As linhas melódicas servem muito mais ao ritmo do que o contrário. Elas são dispostas como se fossem elementos da seção de percussão da banda,

⁹⁰ Guimarães (1998: 104-107) trata desse assunto mais especificamente em sua tese com vários depoimentos que mostram as críticas feitas de ambos os lados. Os membros do Movimento Negro Unificado acham que o grupo do Ilê apenas festeja, sem se aprofundar no estudo do negro e das suas raízes (os membros do Ilê não trabalham em conjunto com os membros do MNU); e os membros do Ilê dizem que o grupo do MNU só quer saber de coisas “científicas” e não usam de uma “linguagem popular” para chegar no grupo do Ilê. Diz Vovô do Ilê que eles “só falam, falam e não fazem nada”.

repetindo sempre os padrões. Quanto às três seções, a terceira é a que mais se estende, configurando algo como um “passeio” que se aventura em outras direções sem que se distancie muito do ambiente criado pelas duas primeiras seções.

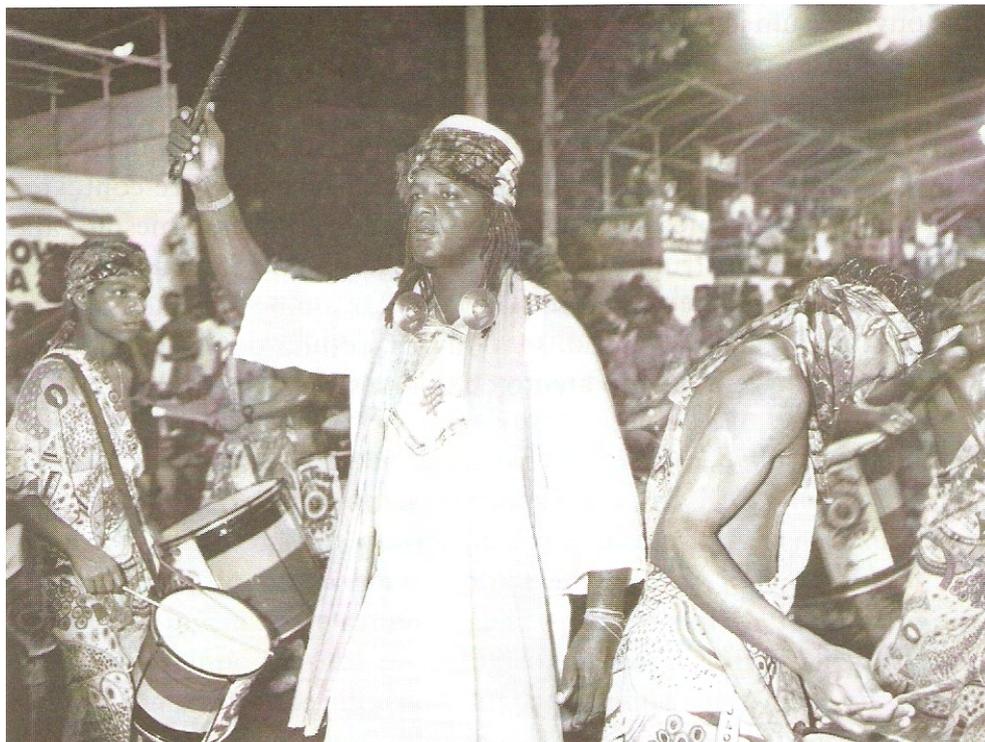
No aspecto harmônico, pode-se afirmar que a canção foi composta em tonalidade maior, o que se coloca em sintonia com a alegria, o espírito rebelde e revolucionário. Nas duas primeiras seções não há modulações, sendo a harmonia extremamente simples – tem-se apenas dois acordes que são trabalhados.

Na última seção, assim como aconteceu na melodia, a harmonia se aventura em caminhos mais ousados, contrastando com as duas primeiras seções da música.

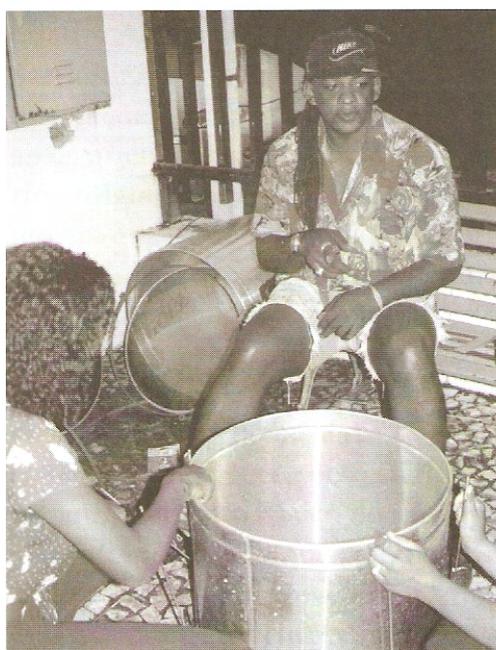


Vários tipos de tambores e fusão de sonoridades põem em cena o samba-reggae.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores. São Paulo: Ed. 34, 2000: 56.



Neguinho do Samba, mestre maior do samba-reggae, regendo a bateria do Olodum, bloco onde permaneceu por mais de dez anos.



O mestre orienta suas discípulas da Didá na confecção de instrumentos, o que contribui para a renovação da tradição percussiva na Bahia.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores. São Paulo: Ed. 34, 2000: 63.



Circulando no meio musical de Salvador, o carioca
Luiz Melodia troca figurinhas com Vovô do Ilê.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores. São Paulo: Ed. 34, 2000: 157.