

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O SAMBA E A CULTURA DA CLASSE TRABALHADORA CARIOCA**  
**(1900-1930)**

**JULIANA LESSA VIEIRA**

**NITERÓI**  
**2012**

Vieira, Juliana Lessa

O SAMBA E A CULTURA DA CLASSE TRABALHADORA  
CARIOCA (1900-1930) -- Niterói - RJ - 2012

137 f.

Dissertação ( Programa de Pós-Graduação em História)-  
Universidade Federal Fluminense - UFF

1. Samba 2. Cultura 3. Classe trabalhadora  
4. Carioca 5. História 6. 1900-1930  
7. Dissertação 8. UFF

IDEZ

CDD

O SAMBA E A CULTURA DA CLASSE TRABALHADORA CARIOCA  
(1900-1930)

JULIANA LESSA VIEIRA

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
História, da Universidade Federal  
Fluminense, como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre  
em História.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCELO BADARÓ MATTOS

NITERÓI  
2012

O SAMBA E A CULTURA DA CLASSE TRABALHADORA CARIOCA  
(1900-1930)

JULIANA LESSA VIEIRA

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
História, da Universidade Federal  
Fluminense, como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre  
em História.

Aprovado em

de 2012

BANCA EXAMINADORA

---

PROF. DR. MARCELO BADARÓ MATTOS  
UFF

---

PROF. DR. ROMULO COSTA MATTOS  
PUC-RJ

---

PROF. DR. MARCOS ALVITO PEREIRA DE SOUZA  
UFF

## RESUMO

Esse trabalho tem a hipótese central de que o samba das três primeiras décadas do século XX pode ser considerado como uma manifestação cultural da classe trabalhadora carioca, expressando, por isso, um conjunto de valores, uma visão de mundo e um modo de vida próprios dos trabalhadores. A partir dessa ideia, procurou-se perceber de que forma as letras de samba, os depoimentos de alguns sambistas e a documentação policial do período nos oferecem elementos que nos autorizam a pensar o samba dessa maneira. Nessa lógica, estabeleceu-se um debate com outras duas perspectivas: aquela que concebe o samba como uma manifestação da cultura popular carioca; e outra que entende o ritmo como uma forma de resistência étnica dos negros contra a opressão da cultura branca/europeia. Por fim, buscou-se compreender as transformações sofridas pelas formas de composição e de fruição do samba, quando este entrou no circuito do mercado cultural, e o modo pelo qual os próprios sambistas contribuíram para esse processo.

## ABSTRACT

This dissertation's main hypothesis is expressed by the statement that the samba produced in the first three decades of the 20<sup>th</sup> century may be considered as a Rio de Janeiro's working class' cultural manifestation, thus expressing their particular set of values, worldview and lifestyle. Many samba's lyrics, testimonials of samba musicians and police documents of that period were analyzed in order to stress the elements that enable us to sustain such hypothesis. For this purpose, two alternative ways of interpreting this phenomenon were also discussed aiming to pinpoint their limits: on the one hand, some works of authors who conceive samba as a product of a broad *carioca* popular culture; and on the other hand, the ones who engage it merely as a tool of ethnic resistance developed by the black community against European white culture oppression. At last, it was intended to comprehend the ways by which samba's composing and enjoyment experiences were transformed as a result of its immersion in the cultural market circuit, also enlightening the samba composers' contributions to this process.

À Terezinha Lessa.

A Marco Pestana.

Àqueles que viveram, morreram e que  
continuam vivendo na luta por um mundo melhor.

*“Mas sei, que uma dor  
Assim pungente  
Não há de ser inutilmente  
A esperança...  
Dança na corda bamba  
De sombrinha  
E em cada passo  
Dessa linha  
Pode se machucar...”*

João Bosco e Aldir Blanc.



## Agradecimentos

Concluir um trabalho de pós-graduação é uma tarefa que exige tempo e dedicação. Nesse momento, receber o apoio de amigos e familiares é fundamental. Por isso, compartilho minha alegria (e alívio!) com aqueles que, de alguma forma, me ajudaram nessa etapa, me incentivando, me dando força, me cobrando ou aturando minhas crises de ansiedade e minhas eventuais ausências.

Em primeiro lugar, agradeço a minha família: minha mãe (Terezinha), meu irmão (Rodrigo) e meu pai (Lúcio). Eles me deram apoio incondicional durante todo esse período e, apesar das minhas ausências e dos meus maus-humores (que não foram poucos), sempre estiveram de braços abertos para me acolher nos momentos em que precisei. Saber que eu podia contar com eles fez com que eu me sentisse segura para seguir em frente. Espero que essa singela homenagem possa retribuir todo amor e carinho de vocês. No parágrafo da família, incluo minha amiga Marcela Silveira, sem a qual minha vida teria sido muito sem graça. Espero que continuemos vivendo juntas nossas felicidades e nossos apertos.

Agradeço, também, aos amigos de faculdade e de luta, que, além de bons e fiéis, sempre estiveram prontos a debater qualquer (*qualquer*, mesmo) assunto e me proporcionaram muitos momentos de felicidade. São eles: Artur Henriques, Fábio Frizzo, Gabriel Melo, Giovanna Antonaci, Ivan Martins, Lucas Hipólito, Mariana Bedran, Paulo Pachá, Renato Silva, Taiguara Almeida e Wesley Carvalho. Vocês são a família que eu escolhi. Juntos somos fortes e podemos fazer muito.

Agradeço aos companheiros do grupo de estudos Mundos do Trabalho UFF, que também sempre estiveram dispostos a debater, a ajudar e que, com seus exemplos de brilhantismo e inteligência, me incentivaram a fazer sempre o melhor. Dentre eles, destaco Demian Melo, Felipe Demier, Luciana Lombardo, Tiago Bernadon e, principalmente, Rominho – ou professor Rômulo Mattos, como foi citado aqui –, que, além de ser um bom amigo, participou da banca de qualificação desse trabalho e da banca de avaliação final.

Agradeço, ainda, ao professor Marcos Alvito, por também participar da banca de qualificação e de avaliação final, fazendo críticas e intervenções que me ajudaram a ver as coisas por um novo ângulo.

Agradeço aos meus colegas de trabalho da Escola Municipal Eurico Salles e (mais recentemente) do Colégio Pedro II da Unidade Humaitá, que conviveram comigo durante esse momento tão delicado e que sempre – sempre! – me deram muito ânimo para continuar. Espero que a conclusão desse trabalho sirva para retribuir toda força que vocês me deram. Agradeço, ainda, a todos os meus alunos e ex-alunos – especialmente aos que sempre se preocuparam com o andamento da dissertação –, que, com sua alegria juvenil, me motivam e me fazem acreditar que, apesar de tudo, é, sim, possível pensar num futuro melhor. A consciência disso me é o que faz acordar todos os dias.

Agradeço ao meu orientador Marcelo Badaró, que, com seu carinho e sua preocupação, sempre esteve disposto a ler, a debater e – mais importante – a me criticar (quando necessário) e a me elogiar (quando ele achou que deveria). Para além de sua função de orientador, também agradeço a ele pela amizade e pelos bons momentos vividos juntos. Valeu, Chefia!

Por fim, agradeço a Marco Pestana, que acompanhou de perto a redação desse trabalho com paciência e atenção, lendo, criticando, debatendo ou, simplesmente, ficando ao meu lado, naquelas horas em que parecia que ia dar tudo errado. Tudo aquilo que alcancei (ou que alcançamos?) só foi possível porque juntos nos esforçamos e porque juntos construímos um caminho nosso. Sem o seu apoio incondicional, sem a força que você me deu, sem seu carinho e sem o seu amor, nada disso faria sentido.

## Sumário

Introdução – Uma Choppada Histórica .....	p.12
Capítulo 1 - O samba e o cotidiano da classe trabalhadora – Uma análise da cultura dos trabalhadores nos conflitos de classe do Rio de Janeiro.....	p. 19
1.1 – O Mito de Origem .....	p. 19
1.2 – A consolidação de novas relações sociais no Brasil e no Rio de Janeiro.....	p. 21
1.3 - O Samba como cultura da classe trabalhadora .....	p. 31
Capítulo 2 - O batuque que vem da cozinha – Que cor ele tem? .....	p.67
2.1– De que cor é o samba? .....	p.67
2.2 – Higienismo, Civilização e Modernidade – Novas Ideias, Velhas Práticas .....	p.70
2.3 – Luta de Classes ou conflitos étnicos? .....	p.86
Capítulo 3 – Pelo telefone, pela vitrola e pelo rádio – Os efeitos da comercialização do samba .....	p.107
3.1 – O Conceito de Indústria cultural .....	p.109
3.2 – O cenário cultural carioca – 1916-1930 .....	p.119
3.3 – A subsunção formal do samba à lógica de mercado .....	p.124
3.4 - A mercantilização do samba e suas consequências .....	p.135
Conclusão .....	p.137

## **Introdução**

### **Uma “choppada” histórica!**

No segundo semestre letivo do ano de 2006 eu era uma estudante do terceiro período do curso de história na UFF ansiosa para me engajar nas manifestações políticas e culturais do Centro Acadêmico (ou, para nós, o Cahis). Depois de ser recebida – em 2005 – por uma semana de calourada que deixou a desejar e de participar de algumas festas que nem eu, nem muitos de meus colegas de turma gostaram, achei que participar da organização da choppada seguinte seria um bom caminho para dar minha opinião sobre as coisas do curso. Uma das grandes questões debatidas na reunião de organização foi o tipo de música que deveria ser tocado na festa. Até então, nas choppadas de história tocava-se, principalmente, rock – tocado por bandas dos próprios alunos do curso – com algum espaço para o samba e outros gêneros de MPB, considerados de “bom gosto” pelos organizadores. No entanto, eu, assim como outros colegas, achávamos que seria interessante fazer uma festa em que se tocassem estilos variados de música, como, por exemplo, forró e funk. Por isso, eu propus que entre as apresentações das bandas de rock, um DJ tocasse os estilos propostos pelos estudantes – dentre esses estilos, o funk.

Isso foi suficiente para que a reunião de organização se transformasse em polêmica. No dia em que as decisões para a realização da festa foram tomadas, apenas eu, dentre os presentes, defendi que se tocasse funk. Obviamente, fui derrotada na votação. Lembro que colegas mais velhos argumentaram que o funk não estava de acordo com o “perfil do estudante de história”, que “o funk não cabia no ambiente acadêmico” e que o funk era machista. Tentei apelar para que tocassem, ao menos, o funk da década de 1990 – mais próximo do rap e, por isso, mais politizado e menos sexualizado. Insisti, ainda, para que tocássemos o funk e fizéssemos disso um debate interessante, em que poderíamos questionar o machismo presente em suas letras, assim como em outros estilos musicais ou em outras formas de expressão artística. Mas nada disso serviu para convencer a esmagadora maioria das pessoas presentes na reunião.

A polêmica não se encerrou por aí. No dia da festa – realizada no campus do Gragoatá –, enquanto as bandas de rock se apresentavam embaixo do Bloco O (no mítico Tablado Leandro Konder), um aluno do curso estacionou seu carro do outro lado

do Bloco N e soltou o pancadão, atraindo muita gente. O carro estava posicionado de modo que estivesse perto o suficiente da festa para que as pessoas percebessem que havia uma alternativa à música proposta pelos integrantes da organização, mas longe o bastante para não atrapalhar a apresentação das bandas de rock e do DJ. Resultado: a festa se dividiu em dois ambientes – um em torno do carro que, “clandestinamente”, tocava o funk e outro em torno do Tablado – e foi um sucesso. Há quem diga que a apresentação das bandas de rock contou com a participação de grande parte do público da choppada. Se isso aconteceu, de fato, não sei dizer. Particularmente, só posso afirmar que muita gente dançou funk naquela noite. Mas, ainda assim, a polêmica estava longe de se encerrar.

Ainda durante a festa, algumas pessoas que eram contra o funk pediram para que o som do carro fosse desligado, porque estava criando uma divisão desnecessária entre os estudantes do curso. Então, novamente, foi feita a proposta para que o DJ tocasse algumas músicas de funk – o que foi prontamente recusado. Nos dias que se seguiram à festa, a questão começou a assumir proporções cada vez maiores. Nessa época, muitos alunos possuíam perfis na rede social Orkut, em que havia uma comunidade destinada à discussão das questões do curso. Seguiu-se, então, uma longa discussão sobre a presença do funk na choppada<sup>1</sup>. Contudo, dessa vez, seus detratores não eram tão numerosos ou já não faziam tanta questão de expor sua posição. Ainda assim, houve quem repetisse os mesmos argumentos do dia da reunião. Afirmaram, inclusive, que o funk sequer poderia ser considerado um estilo musical, por não ser feito por músicos e por não possuir um conjunto harmônico. Houve quem concordasse e quem discordasse desse e de outros argumentos. Assim, a polêmica ganhou mais fôlego e chegou às páginas da revista dos estudantes do curso (“A Roda”), que dedicou um número inteiro à música, sendo que o principal debate era o funk. No fim das contas, construiu-se um razoável consenso em torno da variação musical nas festas do curso e, nas choppadas seguintes (pelo menos naquelas em que estive presente), o funk foi tocado sem maiores problemas.

Essa experiência fez com que eu sentisse um grande incômodo com a argumentação apresentada pelas pessoas que eram contra o funk. A ideia de que o estudante de história deveria seguir um perfil ou que uma manifestação cultural como o

---

<sup>1</sup> Parte da discussão ainda está preservada no meio virtual, no seguinte endereço: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=155923&tid=2490878489643779621&na=1&npr=1&nid=> (último acesso em 07/05/2012).

funk – que, em minha opinião, sempre foi legítima – não tinha lugar na academia, me parecia bastante preconceituosa e elitista, ainda que essas críticas tivessem algum fundamento, como no caso do machismo presente em muitas letras. O que me espantava era o fato de que as pessoas que eram contra o funk não queriam, sequer, debater essa questão – nem mesmo quando confrontadas com exemplos de manifestação de machismo em músicas consideradas por elas como de “bom gosto”, como, por exemplo, algumas letras de Vinicius de Moraes. Essas pessoas apresentavam uma perspectiva em que o funk, na melhor das hipóteses, era tomado como uma manifestação cultural homogênea, cujo conteúdo caracterizava-se unicamente pela extrema sexualidade, pelo machismo e por uma estética pobre e repetitiva (já que não era feito por “músicos de verdade”). Ao desenvolver meus argumentos, procurei ressaltar o caráter heterogêneo do funk, mostrando que suas músicas poderiam ser analisadas a partir de uma perspectiva que o inserisse na complexidade das relações sociais, para que pudéssemos entender a sexualização e o machismo como questões que estão presentes na sociedade como um todo – e não somente em suas letras. Além disso, não eram todas as músicas que possuíam esse conteúdo; muitas falavam sobre as condições de vida dos moradores de favelas, da repressão policial sofrida pelos funkeiros ou da opressão imposta pelos traficantes de drogas, que poderiam ser debatidas no ambiente acadêmico.

Foi pesquisando sobre o assunto – para escrever um artigo para a revista dos estudantes do curso – e debatendo com amigos que eu comecei a pensar em estudar mais seriamente o funk. Como não poderia deixar de ser, surgiram, nesse momento, inúmeras referências às semelhanças entre a realidade vivida pelos funkeiros e aquela vivida pelos sambistas no início do século XX. A partir daí, a identificação de semelhanças entre as duas realidades me parecia, cada vez mais, inevitável. Se, de um lado, a grande maioria dos sambistas vivia em áreas pobres e vistas com suspeição pelo resto da sociedade (como a Cidade Nova, a região portuária e, mais tarde, as favelas), os funkeiros também eram oriundos de meios que eram vistos de maneira semelhante (das favelas e de bairros pobres da Zona Norte e dos subúrbios do Rio de Janeiro). Se os sambistas eram perseguidos pela polícia por usarem uma indumentária associada à figura do malandro (a calça boquinha, a cabeleira, o chapéu de palha, o chinelo charlotte e o lenço pescoço), os funkeiros eram igualmente perseguidos pelo fato de se vestirem da maneira que é frequentemente associada aos traficantes de drogas (bermuda, tênis, camiseta e boné). Se o samba era visto como uma manifestação cultural bárbara,

indecente e extremamente sexualizada, o funk era apresentado da mesma forma pelos meus colegas de curso.

Essas semelhanças me levaram a questionar o que fazia com que o samba e o funk fossem vistos de maneira depreciativa por alguns segmentos das sociedades de suas épocas e o que fazia com que ambos fossem tratados de maneira parecida, em sociedades distantes quase 100 anos no tempo. Depois de ouvir a música dos Mc's Amilcka e Chocolate, cujo refrão diz que o funk “é som de preto/ de favelado/ mas quando toca, ninguém fica parado”, identifiquei duas possibilidades analíticas (não excludentes) para o tema: a étnica e a de classe. Daí por diante, comecei a pensar na hipótese de que a perseguição e a discriminação a esses ritmos são motivadas pelo fato de que ambos têm suas origens relacionadas à classe trabalhadora e a uma estética cultural afro-brasileira. Percebi, então, que muitas letras de samba e de funk falavam sobre diversos aspectos do cotidiano da classe trabalhadora e tive a ideia de fazer um estudo comparativo entre os dois ritmos. No entanto, quando aprofundei os estudos sobre o samba, me deparei com uma bibliografia que se dividia em duas linhas interpretativas: de um lado, um grupo de autores que, sem rejeitar a ideia de que perseguição ao samba fosse decorrente dos conflitos sociais, privilegiou os pontos de interseção entre a cultura dominante e a cultura da classe trabalhadora, com base nos conceitos de cultura popular e de circularidade cultural; de outro lado, outro grupo de autores que se dedicaram a analisar o samba como uma manifestação cultural que exprimia, majoritariamente, a resistência étnica dos negros.

As duas perspectivas me ajudaram a compreender aspectos importantes sobre as relações sociais em que o samba estava inserido, mas nenhuma das duas combinava a questão étnica à questão de classe. Meu plano inicial de fazer um estudo comparativo entre o samba e o funk, que combinasse os dois fatores, precisou ser alterado, pois, para que isso fosse possível, seria necessário, ao mesmo tempo, propor que o samba fosse abordado de maneira distinta e, a partir dessa proposta, realizar a comparação entre samba e funk. Isso me pareceu um projeto ambicioso demais para uma dissertação de mestrado. Por isso, optei por começar pelo samba. A comparação com o funk fica como um projeto futuro.

A hipótese central deste trabalho, portanto, concebe o samba das três primeiras décadas do século XX como uma manifestação cultural da classe trabalhadora, que manifestava aspectos de seu cotidiano, a partir dos quais podemos perceber elementos

de sua consciência de classe. Além disso, busco entender de que modo a predominância da estética afro-brasileira se relaciona com tal consciência. Por último, debato as transformações nos significados e nas formas de produção e fruição do samba, após o processo de sua mercantilização no Rio de Janeiro – sobretudo com o desenvolvimento do rádio. Os principais conceitos usados aqui são cultura, classe, luta de classes e indústria cultural.

No primeiro capítulo, debatendo com os autores que conceberam o samba como uma criação artística que fazia parte de uma cultura popular – motivo pelo qual exprimia uma identidade nacional – procurei definir a ideia de cultura na qual se baseia esse trabalho. Por cultura, entendo um conjunto de práticas e relações sociais compartilhados pelas sociedades e seus diversos grupos através do tempo, expressando, por isso, sua visão de mundo e seus modos de vida particulares. Tais práticas e relações sociais emergem de “ideias e [de] outros aspectos e condições da práxis humana”, ou seja, da “consciência diretamente ligada a um estado de coisas existentes” (OUTHWAITE in BOTTOMORE, 2001: 94). Nesse sentido, sua determinação ocorre através de sua relação dialética com outros aspectos da realidade social – como o político e o econômico – expressando, em alguma medida, as contradições sociais e os conflitos presentes em sua sociedade.

A partir da análise do contexto social da cidade do Rio de Janeiro das três primeiras décadas do século XX – momento em que as relações sociais capitalistas se tornavam predominantes no Brasil – penso que a principal contradição presente nessa sociedade era decorrente de sua divisão em duas classes sociais: uma que era detentora dos meios de produção (a que me refiro como burguesia ou classe dominante ao longo do texto) e outra que dependia da venda de sua força de trabalho para sobreviver (a que me refiro como classe trabalhadora). Com base nisso, acredito que a cultura seja mais uma esfera da realidade social em que a contradição de classes se manifesta – o que levou (e ainda leva) à perseguição de alguns elementos da cultura dos trabalhadores pela classe dominante. A afirmação da existência de uma cultura da classe trabalhadora – a partir da identificação de interesses e significados compartilhados – significa, portanto, que busco evitar uma concepção mais consensualista de cultura, em que se valorizam mais a trocas culturais entre classe trabalhadora e classe dominante, dando margem à ideia de que tais trocas estavam livres da divergência de interesses de classe. O intuito desse capítulo, portanto, é tentar caracterizar o samba como uma expressão artística que



fazia parte da cultura da classe trabalhadora e que, por essa razão, manifestava sua própria visão de mundo (muitas vezes oposta à visão de mundo da classe dominante).

Tomar a luta de classes como o principal conflito dessa sociedade não quer dizer que esta seja encarada como o único conflito existente. No segundo capítulo, partindo da ideia de que a estética afro-brasileira é predominante no samba, procurei discutir de que forma a opressão étnica se relacionava com a perseguição a este ritmo e a outros elementos da cultura da classe trabalhadora (como o Candomblé e a capoeira, por exemplo). Sem negar que tal perseguição era atravessada pelo preconceito racial contra os negros, tentei entender de que maneira essa opressão era, também, resultado da dominação de classes, dado que o passado escravista dessa sociedade contribuiu para que os negros, além de sua posição subalternizada de vendedores de sua força de trabalho, tivessem suas possibilidades de ascensão social ainda mais limitadas dentro do sistema capitalista. Nessa lógica, procurei fazer uma análise que identificasse as relações entre o discurso de resistência étnica presente em algumas letras de samba com a questão de classe.

O terceiro e último capítulo tem o intuito de abordar as consequências da mercantilização do samba, que se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro entre o final da década de 1910 e o começo da década de 1920, quando surgiram o mercado fonográfico e o rádio. Levando em consideração o debate sobre indústria cultural feito por Theodor Adorno e Walter Benjamin, busquei perceber as alterações provocadas pelo desenvolvimento de alguns aspectos do mercado cultural carioca que colaboraram para que, mais tarde, se consolidasse uma indústria cultural mais ou menos semelhante àquelas estudadas por Adorno e Benjamin. Destaco, então, as transformações que alguns sambistas dessa época identificaram na vivência do samba – que podem ser observadas, por exemplo, na individualização das composições, da venda de músicas, na separação entre cantores e compositores e na profissionalização de ambos.

Como fontes foram analisadas algumas letras de samba, os depoimentos que Almirante, Bide, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e Pixinguinha concederam ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, as crônicas do jornalista Francisco Guimarães – mais conhecido como “Vagalume” –, os relatórios anuais do Chefe da Polícia carioca ao Ministério da Justiça e o periódico “Boletim Policial”, publicado a cada três meses pela polícia carioca. Nas páginas que seguem, procurei apontar nas fontes os elementos que podem ser identificados ao cotidiano, à cultura, à visão de

mundo e aos modos de vida da classe trabalhadora e o tratamento dispensado pela classe dominante as suas manifestações culturais e artísticas, em que se expressam esses aspectos nas relações de conflito predominantes.

## Capítulo 1

### O samba e o cotidiano da classe trabalhadora – Uma análise da cultura dos trabalhadores nos conflitos de classe do Rio de Janeiro

#### 1.1 – O mito de origem:

O grande cronista Francisco Guimarães – mais conhecido pelos leitores do periódico *A Tribuna* como Vagalume – certa vez contou uma história muito interessante sobre a origem do samba. Disse ele que esta palavra é a junção de duas outras palavras africanas, “sam” e “ba”. A primeira significaria “pague” e a segunda “receba”. Assim, o samba seria o samba porque na Bahia, ainda no tempo dos escravos, um cativo que havia roubado o próprio pai, decidiu reparar o erro, pagando o que lhe devia diante de sua comunidade africana, a qual, feliz pelo ato, repetia as palavras “sam” e “ba” enquanto dançava (GUIMARÃES, 1978: pp.23-26) . Depois disso, o samba teria partido para o Sergipe e, só depois, teria migrado para o Rio de Janeiro, onde constituiria verdadeiro reinado (GUIMARÃES, 1978: p. 27).

A narrativa de Vagalume contém muitos aspectos fantasiosos e pode ser que seja um conto criado e transmitido pela tradição oral de algum grupo de africanos (ou de seus descendentes), sobre o qual, infelizmente, não conseguimos encontrar nenhum indício. No dicionário da língua banto de Nei Lopes (LOPES, 2003: p. 197) não encontramos nem a palavra “sam”, nem a palavra “ba”<sup>2</sup>. A palavra “samba” aparece como termo principal de alguns verbetes, mas nenhum deles faz menção ao caso contado pelo cronista. Mesmo assim, destacamos o primeiro verbe, em que o samba é definido como “nome genérico de várias danças populares brasileiras” e “a música que acompanha cada uma dessas danças”, sendo a umbigada o principal movimento executado. Considerando-se que a palavra “umbigada” venha do vocábulo mais remoto “semba”, não nos parece absurdo pensar que a palavra “samba” tenha sido utilizada para denominar o conjunto formado por música e dança, ou seja, para se referir às festas onde predominavam as músicas que eram acompanhadas pela umbigada.

---

<sup>2</sup> O dicionário tem um verbe para a palavra “bá”, mas a definição não tem nenhuma relação com a história contada por Vagalume. Segundo Lopes, esse vocábulo é apenas um diminutivo de babá ou ama-seca (LOPES, 2003: p. 34).

Apesar do caráter romântico, o conto narrado por Vagalume não está totalmente alheio à realidade, a começar pelo destaque concedido à matriz cultural africana que, reinterpretada pelas tradições baianas, seria o principal substrato para a criação do ritmo<sup>3</sup>. No entanto, de tudo o que foi dito, gostaríamos de ressaltar, no momento, a ideia de que o samba teria surgido a partir das *experiências coletivas* de um determinado segmento da sociedade – os trabalhadores escravizados. Sabendo-se da dificuldade de precisar um local e uma data exatos para seu surgimento, entendemos que o samba, surgido na Bahia, em Sergipe ou no Rio de Janeiro, deve ser concebido como uma criação artística/cultural desenvolvida por e para os trabalhadores (escravizados ou livres), que se tornou um dos principais elementos da cultura da classe trabalhadora carioca do final do século XIX e das três primeiras décadas do século XX. Dito de outra forma, afirmamos que o samba, independentemente de seu mito de origem, se desenvolveu e se tornou mais elaborado na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo no período de tempo compreendido entre os anos 1900 e 1930 – quando a sociedade carioca (e brasileira, de maneira geral) passava por profundas mudanças em suas estruturas, a partir da consolidação de relações sociais de cunho capitalista.

Nesse sentido, o principal objetivo deste capítulo é analisar algumas letras de sambas e outras fontes, tais como os depoimentos de sambistas famosos e os registros deixados pela polícia no trato com as manifestações culturais da classe trabalhadora, com o intuito de compreender as relações de classe em que o samba estava inserido. Dessa forma, poderemos, ainda, travar um debate com os autores que entendem que o samba fazia parte de uma suposta “cultura popular”, tomada como uma manifestação cultural da qual participariam não só os trabalhadores, mas também os membros da classe dominante, que estavam interessados em forjar uma identidade brasileira. Desta forma, segundo esses autores, o samba não seria a expressão da visão de mundo e dos anseios dos trabalhadores, como sugerimos, mas sim o resultado de uma relação de negociação entre os trabalhadores e a classe dominante, dado que ambos estariam interessados em criar uma identidade brasileira comum. Em contraposição a esta perspectiva, procuraremos situar o samba na dinâmica de conflitos de classe pela qual passava o Rio de Janeiro, em decorrência das transformações sociais provocadas pela consolidação das relações capitalistas no Brasil.

---

<sup>3</sup> Essa questão será desenvolvida no capítulo seguinte.

O recorte cronológico escolhido (1900-1930) pode parecer incompleto ou pouco preciso. Afinal, por que não abarcar todo o período denominado Primeira República? Em primeiro lugar, vale ressaltar que, embora os grandes eventos políticos e econômicos sejam bastante utilizados como marcos balizadores para os temas de pesquisa – o que não é necessariamente ruim –, o desenvolvimento das relações sociais, as mentalidades e as práticas culturais cotidianas não se guiam exatamente por tais eventos. Desse modo, pouco adiantaria nos debruçar sobre o intervalo de tempo compreendido entre 1889 e 1900, se as músicas e os batuques feitos e vividos pelos trabalhadores nesse momento não podem ser chamados de samba. É certo que os anos anteriores ao nosso recorte são muito importantes para a compreensão da história do samba, pois foi durante esse período que os ritmos similares (como o lundu, o jongo e o maxixe) se desenvolveram até que se chegasse ao samba propriamente dito, mas este trabalho não se dedica à história da evolução do samba e sim a sua importância para a cultura da classe trabalhadora<sup>4</sup>. Além disso, no que se refere a esta classe, o processo de sua formação (e reformação) adquire um novo caráter no século XX, pois, é a partir daí que se desenvolve uma cultura efetivamente de classe, da qual o samba se torna elemento significativo. Na outra ponta do recorte, optamos por encerrar nossa análise em 1930 porque esta data marca o início de uma nova etapa tanto na organização da classe trabalhadora, quanto na evolução do samba. Enquanto os trabalhadores passaram a encarar uma nova dinâmica de luta de classes, com a ascensão do Estado Vargasista, o movimento de incorporação e ressignificação do samba pelas classes dominantes – iniciado com sua inserção no mercado das grandes gravadoras e emissoras de rádio ao longo da década de 1920 – avançou consideravelmente, dando impulso, inclusive, à domesticação e cooptação do ritmo pela propaganda política de Vargas<sup>5</sup>.

## **1.2 – A consolidação de novas relações sociais no Brasil e no Rio de Janeiro:**

Embora o enfoque deste trabalho seja a cultura, acreditamos ser impossível pensá-la como uma esfera distanciada dos outros aspectos da realidade social e, desta forma, buscamos construir um argumento que seja totalizante (como deve ser qualquer

---

<sup>4</sup> Reconhecemos, ainda, que a primeira música classificada como “samba” só foi registrada em 1916, mas muitas músicas que datam dos princípios da década de 1900 são consideradas como tal por estudiosos da matéria.

<sup>5</sup> Esse assunto será abordado no terceiro capítulo.

análise histórica), buscando nos afastar de qualquer tipo de determinismo; tanto o economicista, quanto o cultural<sup>6</sup>. Além disso, para que possamos compreender o contexto social do qual trataremos, é preciso entender a conjuntura internacional na qual o país estava inserido no final do século XIX e como isso afetou diretamente a vida dos trabalhadores cariocas. Para tanto, devemos levar em conta as transformações pelas quais passava o capitalismo, já que tais mudanças também alteraram o papel desempenhado pelo Brasil na divisão internacional do trabalho.

\*\*\*

De acordo com Lênin (1979: p. 21), o capitalismo sofreu profundas alterações a partir da década de 1870. Segundo ele, já nos primeiros anos do século XX a livre concorrência, traço marcante do capitalismo do século XIX, havia sido substituída por um viés monopolista – graças à rápida evolução dos cartéis. Uma das características dessa mudança foi o aumento do poder dos bancos sobre as empresas, uma vez que o armazenamento de capitais possibilitava a realização de empréstimos a juros, o que viabilizou um movimento de fusão entre os bancos e as grandes companhias (LENIN, 1979: pp. 30-45). Consequência disso foi o aumento vertiginoso dos lucros e da massa de capitais disponíveis nos países de capitalismo desenvolvido. Esse excedente passou, então, a ser exportado como mercadoria para os países subdesenvolvidos, onde havia a possibilidade de conseguir lucros ainda mais altos, uma vez que lá a escassez de capitais fazia com que fossem “baixos o preço da terra e de igual modo os salários e as mercadorias (...) (LENIN, 1979: p. 61)”. A posição de credores garantia aos países exportadores de capital uma situação vantajosa, pois era comum que parte do empréstimo fosse usada para comprar mercadorias de suas empresas. (LENIN, 1979, p: 63). Este expediente não visava somente à obtenção de lucros mais elevados; servia também para garantir que o desenvolvimento do capitalismo nos países subdesenvolvidos auxiliasse a expansão do capital nos países desenvolvidos.

---

<sup>6</sup> Este termo é usado para definir as análises que, na tentativa de emancipar a cultura do determinismo economicista, optaram por uma concepção segundo a qual a cultura seria autônoma em relação às outras esferas sociais, que seriam determinadas unidirecionalmente pela cultura – invertendo, portanto, os termos do determinismo economicista. Essas preocupações se baseiam nas reflexões de Raymond Williams e Edward Thompson, a respeito da necessidade de se reafirmar o nexo entre cultura e sociedade (numa relação de determinação dialética) para que seu caráter material, bem como seu potencial conflitivo na luta de classes, não se percam de vista.

A nova configuração do capitalismo monopolista e o fluxo de capitais excedentes para os países subdesenvolvidos geraram impactos sensíveis em sua organização social interna, a partir da contínua difusão de uma característica fundamental do modo de produção capitalista: a expropriação. A historiadora Virgínia Fontes, em seu trabalho sobre o capital-imperialismo (FONTES, 2010), procurou entender a chamada acumulação primitiva de capital como uma forma inicial de expropriação (de terras, no processo de cercamento dos campos), prosseguida por outras formas de expropriações mais intensas. Seguindo esse caminho, Fontes chegou à conclusão de que houve diversos tipos de expropriação dos meios de vida dos trabalhadores que, tornados “livres” constantemente (no sentido de não terem outras opções de garantir sua subsistência, além da sujeição ao assalariamento), serviram para a formação de uma ampla oferta de força de trabalho, contribuindo, inclusive, para a consolidação de um mercado consumidor dos bens produzidos industrialmente. Assim, para a autora, as expropriações, que teriam ocorrido primeiramente nos países desenvolvidos no contexto de consolidação do capitalismo em suas sociedades, também se efetuaram nos países subdesenvolvidos, durante o processo descrito por Lênin de penetração do capitalismo de viés monopolista em suas sociedades.

Essas reflexões nos ajudam a pensar sobre os tipos de relações em que o Brasil (e a cidade do Rio de Janeiro, como sua capital) estava inserido nas três primeiras décadas do século XX. Não é difícil imaginar que o imperialismo tenha colocado novas condições para o desenvolvimento de nossa sociedade – fato que pode ser percebido desde a segunda metade do século XIX, quando intensas mudanças sociais e econômicas ocorreram na sociedade brasileira. No plano econômico, cresciam cada vez mais as pressões (internas e externas) pelo fim da escravidão, que levaram ao fim do tráfico, em 1850, e à abolição, em 1888. No entanto, a emergência do trabalho assalariado como relação predominante envolveu fatores muito mais complexos do que a simples transição das relações de trabalho não-capitalistas para relações capitalistas. Se, de um lado, parece lógico pensar que, do ponto de vista do capital externo, seria mais vantajosa a existência de trabalhadores livres – e não escravizados –, é preciso levar em consideração, por outro lado, o fato de que o trabalho escravo colonial, segundo Dale Tomich, ter sido essencial tanto para a acumulação mercantil europeia, quanto para a existência do trabalho assalariado na Europa. Dessa forma, o trabalho escravo nas regiões coloniais seria importante para o desenvolvimento capitalista e das relações de assalariamento, já que

“a ampla organização da produção de mercadorias através do trabalho não-assalariado em outras partes do globo permitiu a concentração na Europa de atividades econômicas que, por sua vez, foram condição para o desenvolvimento, nesse continente, do trabalho assalariado.” (TOMICH, 1992: p.111)

Tomich chega a essa conclusão porque pensa que o trabalho escravo e o trabalho assalariado fizeram parte de um mesmo processo histórico durante a formação de um mercado mundial, na esteira do desenvolvimento capitalista. Nesse sentido, o trabalho escravo não seria totalmente incompatível com o desenvolvimento capitalista, mas, ao contrário, seria um momento histórico “subordinado” no/pelo capitalismo, já que, ao mesmo tempo em que fora fundamental para a acumulação primitiva e para formação de um mercado mundial, até o século XVIII, também possuía os limites que entravavam a expansão das relações capitalistas, ainda que tenha auxiliado na reprodução ampliada do capital, a partir do século XIX. Assim, compreende-se porque o escravismo, elemento marcante das sociedades coloniais nas Américas, foi substituído por relações de assalariamento.<sup>7</sup> Contudo, devemos ter em mente que essa substituição foi possível porque o trabalho assalariado já existia na Europa e era, em alguma medida, sustentado pelo escravismo das regiões coloniais. É claro que esse foi um processo delicado, pois envolvia o peso da tradição de séculos e colocava em xeque o domínio senhorial em tais sociedades. Desta forma, o fim do tráfico de escravos em 1850 foi uma maneira encontrada pela classe dominante brasileira para ganhar tempo, enquanto atendia parcialmente às pressões pelo fim da escravidão. Por outro lado, esse foi um duro golpe no modo de produção escravista-colonial, pois levantava para as classes dominantes, conforme afirma Sidney Chalhoub, a questão da separação entre a mercadoria força de trabalho e o trabalhador em si<sup>8</sup>, obrigando-as a pensar em estratégias de manutenção da

---

<sup>7</sup> Em relação a isso, não é nosso intuito postular a incompatibilidade total entre o capitalismo e outras formas de trabalho não-capitalistas. Francisco de Oliveira (2003), em seu ensaio “Crítica à Razão Dualista”, fez ótimas observações sobre como o modo de produção capitalista se aproveita dessas formas de trabalho sem que haja, necessariamente, uma contradição entre ambos. Nossa intenção é tão somente a de afirmar que o trabalho escravo, enquanto relação de trabalho *dominante*, entrou em contradição com a expansão das relações capitalistas para outras partes do globo.

<sup>8</sup> Aqui é importante fazer algumas considerações sobre a diferença entre força de trabalho, trabalhador livre e trabalhador escravo. A força de trabalho, de acordo com Marx, é o “conjunto das faculdades físicas e mentais existentes no corpo e na personalidade viva de um ser humano, as quais ele põe em ação toda vez que produz valores-de-uso de qualquer espécie (MARX, 2008: p. 197)”. Assim, o trabalhador livre é aquele que dispõe de sua força de trabalho para vendê-la como mercadoria, por períodos definidos, enquanto que o trabalhador escravizado não possui esta opção, dado que sua força de trabalho é vendida por completo, de uma só vez.



sua posição de domínio fora da ordem social baseada nas relações entre senhor e escravo (CHALHOUB, 2001: p. 65).

Sobre a suspensão do tráfico de escravos, uma parte da historiografia dedicada ao Rio de Janeiro considera que, internamente, isso viabilizou o redirecionamento dos investimentos para outros setores da economia<sup>9</sup>. Esses autores seguem a perspectiva de que a industrialização do Rio de Janeiro explica-se a partir das oscilações da produção de café no Vale do Paraíba e do preço dos escravos. Para eles, o café seria crucial para o desenvolvimento da economia da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que toda a produção era escoada por seu porto – o que aumentava, segundo os autores citados, o fluxo de capitais e de serviços naquela praça comercial. Nesse sentido, o declínio da produção fluminense, a ascensão do Oeste Paulista como principal região produtora de café (já na década de 1870) e as pressões externas e internas contra o escravismo teriam provocado a liberação e o redirecionamento dos capitais investidos na produção cafeeira e no comércio interno de escravos para outros setores da economia. Com o aumento do contingente populacional na cidade do Rio de Janeiro (que formava uma ampla oferta de força de trabalho disponibilizada por ex-escravos, brasileiros livres e imigrantes) e com os capitais livres para novos investimentos nos setores industrial e de serviços, a economia carioca teria se tornado mais dinâmica. A historiadora Lia de Aquino resume bem essas ideias:

“A economia urbana se modificava com a realocação de capitais e mão-de-obra desviados do setor agrário decadente e com a ampliação do mercado consumidor a partir da expansão dos meios de transporte, a generalização do assalariamento e a concentração de uma população migrante na capital. A burguesia comercial tradicional, que empregava capital e crédito na exportação de produtos agrícolas e na importação de manufaturados, cedia lugar a uma ‘nova burguesia comercial’, que tinha seus interesses voltados para os setores dos transportes, serviços em geral e a indústria nascente.” (CARVALHO, 1995: p. 119)

Esse ponto de vista, no entanto, foi contestado por autores que seguiram as conclusões de Eulália Lobo sobre a autonomia relativa de que gozava a economia carioca, em relação às flutuações das exportações de café e do mercado escravista. Seguindo as indicações de Lobo, Maria Bárbara Levy, em artigo publicado na revista *Ciência Hoje*, fez uma ótima síntese sobre os efeitos das políticas econômicas do fim do Império e dos primeiros anos da República e sobre o debate a respeito da existência ou não de ligações

---

<sup>9</sup> CHALHOUB, Sidney (2001); ROCHA, Oswaldo Porto (1995); CARVALHO, Lia de Aquino (1995).

entre a industrialização carioca e o declínio da produção de café no Vale do Paraíba. De acordo com Levy, o acúmulo de capitais que viabilizou a industrialização no Rio de Janeiro se deveu às particularidades de sua própria economia mercantil. Na esfera nacional havia a emergência de novas demandas econômicas, surgidas ainda no fim do Império e intensificadas desde os primeiros anos da República, com as mudanças significativas que o ministro da Fazenda Rui Barbosa operou na organização econômica brasileira, com o intuito de expandir a oferta de crédito para os grandes latifundiários (na tentativa de compensar o fim da escravidão, sem o pagamento de indenizações) e para indústria nacional que se desenvolvia.

No entanto, a ideia de que teria havido um deslocamento linear de capitais investidos na cafeicultura para o setor industrial – que tem mais semelhança com o modelo de industrialização de São Paulo – não corresponde à realidade do Rio de Janeiro. Segundo a autora, o acúmulo de capitais nessa cidade pode ter ocorrido mesmo antes da década de 1880, quando a capital já tinha a “função comercial de distribuição (...) não apenas de produtos importados, mas também produtos de sua própria indústria” (LEVY, 1989: p. 41). Isso explica o fato de que a crise na produção cafeeira no Vale do Paraíba tenha gerado poucos impactos na dinâmica econômica da cidade, já que “o Rio de Janeiro, sem traumatismo, foi perdendo, aos poucos, sua importância como exportador de café e ganhando espaço como centro distribuidor de artigos importados e como mercado consumidor” (LEVY, 1989: p. 41). Por conta disso, Levy corrobora o que Eulália Lobo afirmou sobre a relativa autonomia do setor industrial em relação às exportações cafeeiras e afirma que “a indústria fluminense não teve qualquer relação reflexa com a decadência da agricultura escravista, podendo manter um elevado padrão de investimentos graças à acumulação de capital na comunidade mercantil” (LEVY, 1989: p. 41).

Marcelo Badaró Mattos segue essa interpretação, explicando a industrialização e o acúmulo de capitais no Rio de Janeiro, ocorridos entre as últimas décadas do século XIX e o princípio do século XX, a partir de suas relações com as novas demandas econômicas (que se revelaram tanto nas últimas medidas econômicas do Império, quanto no pacote de leis de Rui Barbosa) do que com a crise do setor cafeeiro. Segundo ele, em grande medida resumindo a perspectiva de Levy,

“O *boom* fabril dos primeiros anos da República pode, em grande parte, ser explicado pelas novas medidas econômicas adotadas pelos últimos gabinetes imperiais, em especial a formulação da Lei das Sociedades Anônimas, de

1882, e a reforma monetária de 1888. Mas foi durante o primeiro governo republicano, quando Rui Barbosa esteve à frente do Ministério da Fazenda, que um estímulo governamental à inversão de maiores somas de capital no setor industrial possibilitou não apenas o surgimento de novos negócios (alguns deles de curta duração), como também um salto na expansão das fábricas já estabelecidas.” (MATTOS, 2008: p. 52)

Tomando como base as perspectivas de Lobo e Levy, resumidas por Mattos, entendemos que os primeiros passos da industrialização na cidade do Rio de Janeiro, iniciados ainda no século XIX, como resultado de um processo contínuo de acúmulo de capitais, a partir da dinâmica comercial urbana (de modo relativamente autônomo às oscilações da economia do sul fluminense), contribuíram para que logo nos primeiros anos do século XX se consolidasse um mercado de trabalho assalariado e uma classe trabalhadora na capital federal. Assim, temos, de um lado, trabalhadores juridicamente livres e devidamente expropriados dos meios de produção, e de outro lado, uma “acumulação mercantil/urbana significativa” e o surgimento de “estabelecimentos fabris de porte relativamente grande” (MATTOS, 2008: p. 40).

Para afirmar a existência de uma classe trabalhadora já nos primeiros anos do século XX, é preciso atentar para outros fatores, além do status jurídico e da posição econômica que esses homens, mulheres e crianças ocupavam nessa sociedade. Temos que procurar entender o que os levava a agir de forma própria e a manifestar interesses comuns, que os unificavam na comunidade de um “nós” oposto aos interesses da classe dominante, ou seja, aos interesses “deles”. A partir daí, chegamos à conclusão de que no início do século XX, era possível observar na cidade duas classes sociais antagônicas, opostas por seus interesses. Essa oposição, no entanto, não começou apenas nesse momento; desde antes de 1888 já havia um antagonismo de interesses em torno do trabalho escravo – o que pode ser observado pela generalização das lutas pelo fim da escravidão entre os trabalhadores escravizados e livres. Em relação a isso, é preciso esclarecer que nos guiamos – assim como Mattos – pelo conceito de classe definido pelo historiador inglês Edward Thompson, o qual procurou ressaltar seu caráter dinâmico e histórico, expresso na luta de classes. Thompson define duas possibilidades de uso do conceito de classe. A primeira é mais uma categoria heurística do que propriamente empírica e serve para nos auxiliar a enxergar, no passado, a dinâmica de luta de classes

em diversos momentos da história<sup>10</sup>. O segundo uso se relaciona diretamente com as experiências vividas nas sociedades capitalistas, através das quais os trabalhadores tomam consciência de sua posição na sociedade, ao identificar interesses comuns – mas também interesses opostos aos seus – que os impelem a agir como uma classe consciente. Para Thompson, esse processo de conscientização que levou os trabalhadores a agir como classe deve ser entendido a partir das experiências de luta de classes, que é justamente aquilo que possibilita a tomada de consciência e a identificação de interesses comuns pelos trabalhadores. Dessa forma, a classe e a consciência de classe devem ser vistas como os últimos estágios do processo e não o contrário, como se primeiro fosse preciso que a classe se visse como classe, para, em seguida, lutar por seus interesses. Assim Thompson pondera:

“A meu juízo, foi dada excessiva atenção, frequentemente de maneira anti-histórica, à 'classe', e muito pouca, ao contrário, à 'luta de classes'. Na verdade, na medida em que é mais universal, luta de classes me parece ser o conceito prioritário. Talvez diga isso porque a luta de classes é evidentemente um conceito histórico, pois implica um processo (...). Para dizê-lo com todas as letras: as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se vêem numa sociedade estruturada de um certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmo como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta da sua consciência de classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real.” (THOMPSON, 2007: p. 274)

É por conta disso que Mattos chama nossa atenção para a importância do compartilhamento de experiências entre trabalhadores escravizados e livres, quando desenvolveram entre si laços de solidariedade que, mais tarde, se tornariam característicos da classe trabalhadora (MATTOS, 2008: p. 21). Exemplos disso são as participações conjuntas nas lutas contra a escravidão e contra as péssimas condições de vida impostas pelo Estado e pelos empregadores ou a filiação em organizações mútuas, sindicatos e outros tipos de associações voltadas para os trabalhadores. Evidentemente, não podemos ignorar o caráter heterogêneo da classe trabalhadora carioca – que era composta por diferentes nacionalidades e etnias, sem contar com a presença de mulheres e crianças – e

---

<sup>10</sup> Tal perspectiva foi expressa, por exemplo, na primeira frase do Manifesto do Partido Comunista, de Marx e Engels, quando afirmam que “a história de todas as sociedades que existiram até hoje é a história de luta de classes” (MARX e ENGELS, 2004: p. 45).

as dificuldades que tal heterogeneidade representou para que os trabalhadores atuassem como uma classe consciente. Entretanto, é revelador que já em 1906 tenha acontecido o primeiro congresso da Confederação Operária Brasileira, da qual participaram inúmeros sindicatos e organizações de trabalhadores do Rio de Janeiro. Assim como no caso da origem do samba, acreditamos ser arbitrário tentar estabelecer uma data a partir da qual possamos dizer que a classe estava pronta, mas, sobre isso, Mattos conclui:

“Não se trata de tentar definir uma data precisa a partir da qual se possa dizer que a classe trabalhadora estava formada. Muito menos pensar que o processo de formação possa ter um fim definitivo. Porém, a partir dos elementos reunidos neste trabalho, julgamos ser possível afirmar que tratamos de uma classe trabalhadora quando analisamos organizações, movimentos e manifestações da consciência operária nos primeiros anos do século XX.” (MATTOS, 2008: p. 229)

Por fim, cabe destacar dois pontos essenciais sobre as consequências internas da inserção do Brasil nas relações internacionais pautadas pelo capitalismo monopolista. Em primeiro lugar, devemos recuperar uma questão levantada algumas páginas atrás, sobre o fim do tráfico de escravos. Dissemos que, a partir daí, a classe dominante foi confrontada com a necessidade de repensar suas estratégias de dominação, dado que a cessação do tráfico anunciava o fim da escravidão no médio prazo. Assim, abriu-se um amplo debate sobre as formas de garantir que os ex-escravos permanecessem na condição de trabalhadores, já que a liberdade trazia a possibilidade de que eles optassem por outras formas de vida fora da lógica produtivista que se tentava impor – o que os senhores evitaram a todo custo, seja pela elaboração de leis que aboliam a escravidão paulatinamente (na tentativa de mitigar seus efeitos), como a lei do Ventre-Livre e a lei dos Sexagenários<sup>11</sup>, seja pela criação de outras leis que obrigavam os libertos a trabalhar como assalariados. Em relação a isso, Sidney Chalhoub explica que esses trabalhadores passaram por um momento de transição entre dois tipos de dominação, que veio a se consolidar no começo do século XX. Segundo ele, havia dois tipos de relação de trabalho: o primeiro, predominante até o final do século XIX, poderia ser caracterizado por um viés senhorial-escravista, no qual o trabalhador escravizado tinha sua existência

---

<sup>11</sup> O debate sobre as leis emancipacionistas é bastante complicado. Se, por um lado, elas serviram como um mecanismo de adiamento da abolição – posto que seus efeitos tiveram um alcance limitado, o que foi reconhecido pelos próprios abolicionistas, conforme explica Marcelo Badaró Mattos (MATTOS, 2008: p. 154) –, por outro lado, elas também podem ser consideradas como um efeito das pressões da sociedade pelo fim da escravidão. Entendemos que, mesmo que tenham sido fruto de lutas sociais, essas leis contribuíram para o prolongamento do trabalho escravo por mais algumas décadas.

minimamente garantida pelo seu senhor e dono; o outro, iniciado ainda na segunda metade do século XIX e intensificado após o fim da escravidão, quando foi forjada a figura do homem livre, é decorrente da consolidação do capitalismo monopolista no Brasil e, nesse sentido, se caracteriza por um viés burguês-capitalista, no qual o trabalhador assalariado passou a ser responsável por sua própria existência e, para tanto, teve que se submeter à lógica das relações capitalistas (CHALHOUB, 2001: pp. 46-48).

O outro ponto a ser ressaltado diz respeito ao desenvolvimento do papel repressivo desempenhado pelas instituições policiais, na medida em que os trabalhadores se tornaram cada vez mais organizados e mais conscientes de seus interesses. Esse assunto também se relaciona com a questão debatida no parágrafo anterior, pois o aparato policial passou a ser usado na imposição da obrigatoriedade do trabalho para os libertos e na coação daqueles que, ainda assim, resistiram ao trabalho assalariado. Antes da abolição, o principal papel da polícia era garantir que os trabalhadores escravizados permanecessem em ordem, sem poder contestar sequer suas condições de trabalho, por meio de várias formas (individuais ou coletivas) de protesto e resistência. No limite, algumas dessas formas poderiam ser pensadas como greves, que eram duramente reprimidas (diferentemente do que acontecia com trabalhadores livres que podiam contar, eventualmente, com a mediação da polícia, ao utilizarem o mesmo recurso) (MATTOS, 2008: p. 149). Depois da abolição, a polícia passou a se dedicar ao combate à “ociosidade” e ao “controle sobre o ‘mundo do trabalho’, ou mais especificamente sobre aqueles setores considerados ‘classes perigosas’, tal como vadios e mendigos” (MATTOS, 2008: p. 179).

Nesse sentido, ainda observando as indicações conceituais de Thompson sobre classe e luta de classes, chegamos à conclusão de que o momento histórico do qual tratamos caracteriza-se pela intensificação dos conflitos sociais entre a classe dominante e os trabalhadores, sendo que ambos procuraram organizar estratégias e instituições próprias, no intuito de fazer valer seus interesses. É assim que entendemos tanto as associações da classe trabalhadora (como os sindicatos e a Confederação Operária Brasileira, mas também as mutuais e outras associações que não eram voltadas diretamente para a luta política, como as sociedades literárias e os grêmios recreativos), quanto as instituições da classe dominante (como o aparelho repressivo do Estado e o Clube de Engenharia, do qual falaremos mais adiante).

Todos esses acontecimentos que discutimos até aqui se refletiram de maneira decisiva também na organização do espaço urbano da capital federal, que foi totalmente remodelado para viabilizar o projeto de modernização idealizado pela burguesia urbana – o que, sem dúvida, contribuiu para acirrar ainda mais os conflitos de que falamos. Contudo, esse é um tema do qual trataremos no próximo capítulo. Por ora, apenas gostaríamos de ressaltar o contexto de tensões entre classes pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro. Nosso próximo passo será avaliar de que modo isso influenciou o tratamento dispensado às manifestações culturais da classe trabalhadora e de que modo a historiografia sobre o assunto se posiciona.

### **1.3 - O Samba como cultura da classe trabalhadora:**

Antes de entrar no debate mais aprofundado, voltemos ao cronista Vagalume, citado anteriormente. Nascido em 1875, Francisco Guimarães pode ser considerado como pertencente a uma família da classe trabalhadora, embora sua condição de vida tenha sido razoavelmente confortável, se comparada à vida da maioria dos trabalhadores urbanos. Ele teve a oportunidade de estudar no Instituto Profissional e conseguiu um emprego público na Estrada de Ferro D. Pedro II, como auxiliar de trem. Depois disso, estabeleceu contatos que o levaram à carreira jornalística, começando como uma espécie de *freelancer*, que cobria as notícias da via férrea, para, posteriormente, se tornar empregado em periódicos como o *Jornal do Brasil* e *A Tribuna*, onde se consagrou por conta de suas crônicas carnavalescas. Entre a vida de auxiliar de trem e a carreira de cronista, Vagalume teve uma breve passagem pelo exército, que lhe valeu o título de Capitão – ainda que só tenha chegado ao posto de alferes. Dedicado a cobrir as notícias sobre o carnaval e seus preparativos (que duravam praticamente o ano todo), Vagalume provavelmente teve a oportunidade de conviver de perto com a gente do samba, pois, além de ser filho de trabalhadores (e ele mesmo um ex-operário qualificado), era possível que sua condição de jornalista lhe rendesse convites para as festas de samba organizadas pelas tias baianas<sup>12</sup>.

Sendo respeitado tanto no meio jornalístico, como por parte dos sambistas da época (como é o caso de Sinhô), ele resolveu publicar, em 1933, um volume contendo

---

<sup>12</sup> As informações biográficas foram obtidas no suplemento escrito por Jota Efegê e publicado no mesmo volume em que se encontram as crônicas de Vagalume.

crônicas suas, em que tenta expressar sua visão a respeito da história do samba, desde o mito de seu surgimento – citado no princípio deste capítulo – até o momento em que este foi “morto”, segundo ele, pela reprodutibilidade das vitrolas. Para “dar vida” ao ambiente de que fala, ele fez também uma descrição detalhada do ambiente e das condições de vida de cada morro em que o samba era tocado. Ainda que tenha sido escrita na década de 1930, a publicação contém muitas análises sobre os anos anteriores, que são revisitados pelo autor sob a influência das ideias modernistas<sup>13</sup>. Prova disso são as inúmeras passagens em que ele critica a intromissão de literatos no samba, o que tiraria seu caráter genuinamente “popular”. Apesar disso, já na introdução, Vagalume diz que seu intuito é revelar as “duríssimas verdades” sobre o samba, pois se é verdade que “foi adotado na roda *chic*, que é batido nas vitrolas e figura nos programas dos rádios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados” (GUIMARÃES, 1978: sem página). Assim, ele revela mais explicitamente:

“O samba, depois de civilizado, depois de subir ao trono levado pelo seu pranteado Rei [provavelmente, o sambista Sinhô], passou por uma grande metamorfose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada **roda do samba**, o tratava com carinho e amor! Hoje – ninguém quer saber de fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras!” (GUIMARÃES, 1978: p. 23) (Grifo original)

Percebe-se que o cronista identifica dois momentos distintos em relação à aceitação social do samba. Num primeiro momento ele seria “repudiado”, “debochado” e “ridicularizado” – o que indica uma óbvia rejeição ao ritmo –, mas, posteriormente, seria verdadeiramente aceito, a ponto de despertar o interesse de intelectuais da Academia Brasileira de Letras e de ser tocado em ambientes da alta sociedade. Essa afirmativa de Vagalume parece ter mais fundamento histórico do que seu conto sobre a origem do samba. Basta atentarmos para o que disseram dois sambistas famosos, como João da Baiana e Donga, em depoimentos concedidos ao Museu da Imagem e do Som, sobre a perseguição e a vexação que o samba e os sambistas sofriam. Donga, influenciado pela Ditadura, nos anos 1960, explica em seu depoimento como se sentia em relação às perseguições e ao fato de ter que pedir autorização à polícia para poder realizar uma festa de samba na casa de sua família:

---

<sup>13</sup> Para uma análise sobre a influência do modernismo no samba, ver MATTOS, Rômulo (2010: pp. 36-66).



“(…) nós andávamos amolados com as perseguições da polícia. Era uma coisa horrível! Parecia até que você era comunista! (...) Nós temos que mostrar a essa gente que samba não é isso. Isso era uma coisa natural, era um despeito natural que nós tínhamos, justo. Você ver sua família... Por exemplo, dava um samba e daqui a pouco intimada a ir na delegacia – seu delegado quer saber o que era aquilo lá. (...) A ignorância era dessa forma.”<sup>14</sup>

Enquanto isso, João da Baiana, conta que não só teve seu pandeiro apreendido, como também chegou a ser preso por causa de samba:

“Pandeiro era proibido. O samba era proibido e o pandeiro. Então, a polícia perseguia a gente. E eu tocava pandeiro na [Festa da] Penha, na época da [Festa da] Penha. A polícia me tomava o pandeiro. (...) Pois então não fui preso por pandeiro? Diversas vezes. Me tomavam o pandeiro e me prendiam. Eu tenho fotografia em casa, nas revistas, eu dentro do xadrez com o pandeiro. (...) Prendiam para corrigir.”<sup>15</sup>

Essa perseguição não acontecia por acaso. Ela era resultado de todo o processo histórico que viemos discutindo até aqui e deve ser encarada como mais um esforço da classe dominante de submeter a classe trabalhadora à nova lógica do capitalismo que se infiltrava no Brasil. Acreditamos, nesse sentido, que a condenação do samba fazia parte de um movimento muito mais amplo do que a simples rejeição estética de uma manifestação cultural. No tópico anterior, mencionamos que isso se refletiu também no espaço geográfico da cidade, que passou a ser repensado pela burguesia, cujos ideais de modernização urbana culminaram em inúmeras reformas localizadas majoritariamente na região central da cidade, onde também moravam muitos trabalhadores, já que era onde se concentravam a maioria das oportunidades de emprego. Tais reformas representaram um alto custo social a ser pago pelos trabalhadores, os quais foram paulatinamente expulsos das áreas centrais entre os anos 1900 e 1930, para dar lugar às grandes avenidas e *boulevards* inspirados na *Belle Époque* francesa. Mas os ideais burgueses não paravam por aí. Tinham como objetivo transformar o Rio numa capital “civilizada” como as capitais europeias. E, para isso, era preciso reprimir certas práticas sociais e culturais dos trabalhadores consideradas arcaicas, imorais e mesmo bárbaras pelas autoridades, que, frequentemente classificavam os trabalhadores como “classes

---

<sup>14</sup> Depoimento de Donga concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>15</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

perigosas”. Isso também era necessário para adequá-los às novas relações de trabalho e para transformar o próprio trabalho em um valor moral positivo, destituindo-o da carga negativa que carregava dos tempos da escravidão. A construção de uma nova ideologia do trabalho – não só através da redefinição do conceito, mas também com muita repressão e perseguição aos trabalhadores –, segundo Sidney Chalhoub, foi fundamental para substituir as relações sociais de tipo senhorial-escravista pelas de tipo burguês-capitalista e, dessa maneira, impulsionar a modernização da cidade:

“Era necessário que o conceito de trabalho ganhasse uma valoração positiva, articulando-se então com conceitos vizinhos como os de ‘ordem’ e ‘progresso’ para impulsionar o país no sentido do ‘novo’, da ‘civilização’, isto é, no sentido da constituição de uma ordem social burguesa. O conceito de trabalho se erige então, no princípio regulador da sociedade, conceito este que aos poucos se reveste de uma roupagem dignificadora e civilizadora, valor supremo de uma sociedade que se queria ver assentada na expropriação absoluta do trabalhador direto, agente social este que, assim destituído, deveria prazerosamente mercantilizar sua força de trabalho – o único bem que lhe restava, ou que, no caso do liberto, lhe havia sido ‘concedido’ por obra e graça da lei de 13 de maio de 1888.” (CHALHOUB, 2001: pp. 48-49)

Ora, para uma sociedade que passava a se organizar tendo o trabalho como valor supremo e como sinônimo de ordem e civilidade, não poderia haver nada mais perigoso do que a presença de indivíduos considerados vadios pela classe dominante, pois a ociosidade<sup>16</sup>, de acordo com o pensamento corrente, levaria essas pessoas ao crime e aos vícios que se desejavam eliminar com a nova ideologia, sem contar com o fato de que representava uma alternativa de vida ao trabalho assalariado. Entretanto, essa associação entre pobreza, vadiagem e criminalidade era extremamente cruel, pois culpabilizava o próprio trabalhador por sua situação de miséria. Ignorava-se o fato de haver uma transição entre duas formas de organização da sociedade, o que levou a uma profunda crise social. Sobre isso, Nicolau Sevcenko afirma que, por conta dessa situação, “grande parte da população estava reduzida à situação de “vadios compulsórios”<sup>17</sup>, revezando-se entre as únicas práticas alternativas que lhes restavam: “o subemprego, a mendicância, a criminalidade, os expedientes eventuais e incertos” (SEVCENKO, 1985: p. 59). Foi assim que muitos trabalhadores do porto, vendedores ambulantes e outros biscateiros, que não

---

<sup>16</sup> A ociosidade representava todas as estratégias de sobrevivência que estavam fora da esfera das relações de trabalho que a burguesia buscava impor.

<sup>17</sup> Ao utilizar esse termo, Sevcenko acaba reproduzindo, em parte, o pensamento da época, pois, para ele, os trabalhadores que não possuíam uma ocupação regular, tal qual a burguesia buscava impor, poderiam ser considerados vadios ou ociosos. Como já explicamos, a vadiagem e a ociosidade eram rótulos atribuídos àqueles que não se encaixavam ao novo padrão moral de trabalho.

possuíam um horário de trabalho regular ou sequer um trabalho fixo, a exemplo de alguns trabalhadores fabris ou de empregados públicos, acabaram sendo levados pelos “meganhas” para as prisões, por serem considerados vadios – já que não se encaixavam no padrão comportamental tido como ideal de um trabalhador – ou por tomarem parte em comportamentos considerados desviantes, tratados como contravenção, como a participação em jogos de azar, uma pausa estratégica para beber cachaça ou café nos botequins ou a simples participação numa roda de samba ou de capoeira.<sup>18</sup> Citando mais uma vez o depoimento de João da Baiana, ele conta que a repressão era tão grande que alguns delegados chegavam ao ponto de proibir roupas típicas de sambistas e de improvisar falsas rodas de samba para prender como vadios aqueles que dela quisessem tomar parte:

“Nós não podíamos usar calça bombacha, também. O falecido Mira Lima [Meira Lima, que foi diretor da Casa de Detenção], pai, velho, proibiu em 1902 – ele devia ser delegado na 2ª delegacia – e não queria que a gente andasse de calça bombacha. Cortava nossas calças. (...) Mira Lima não queria samba. Dr. Querubim também não queria samba. Dr. Virgolino de Alencar, em 1904, no Quebra Lampião<sup>19</sup>, tocava violão e cantava modinha para prender a gente. Usava cabeleira, era delegado. (...) Então ele tocava violão e fazia serenata na rua, seresta, para nós [nos] reunirmos, para depois prender a gente. Usava aquelas mulatas, assim, cabeleira, tocava violão... Prendia o pessoal. Não era investigador, nada; era polícia secreta. Ficavam todos [os policiais] por fora e nós vínhamos [nos] reunindo. Uns gostavam, eram apaixonados (...) pedia[m], vinha[m] chegando, queria[m] cantar e tal. ‘Posso dizer uma coisinha aí?’ Ficava aquele, ouvia, outro vinha e reunia. Depois a polícia chegava e prendia a gente.”<sup>20</sup>

Esses casos contados pelo sambista confirmam a ideia de que a repressão não era voltada apenas para as questões políticas ou que se relacionavam somente ao ambiente de trabalho. A cultura também era (e pensamos que continua sendo) um campo de disputa, no qual entravam em conflito diferentes visões de mundo expressas pela burguesia e pelos trabalhadores. A perseguição ao modo de vida dos trabalhadores era justificada, principalmente, pela ideia de que aqueles que não se adequassem às regras do trabalho assalariado (apresentado como o trabalho) eram marginais, que deveriam ser punidos através de sanções criminais.

---

<sup>18</sup> Sobre isso, ver ARANTES, 2005: p.39.

<sup>19</sup> Quebra Lampião foi outra denominação empregada, na época, para a chamada Revolta da Vacina.

<sup>20</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

Howard Becker, que estudou o fenômeno de classificação de alguns comportamentos como desviantes, explica que o desvio é, na verdade, uma decorrência da imposição de regras – não é, portanto, uma qualidade intrínseca ao caráter ou ao comportamento de uma pessoa. Para ele, o desvio é “o produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento” (BECKER, 2008: p. 26). A reação da sociedade a determinados comportamentos se baseia nas regras criadas por ela mesma e são essas regras que definem quais ações são “certas” e quais são “erradas”. No entanto, Becker alerta para o fato de que a transgressão pode significar que a pessoa desviante não está de acordo com as regras quebradas. Se a escolha de quais comportamentos são certos é feita a partir de disputas políticas no interior da própria sociedade, a transgressão pode ser, ela mesma, um ato político, pois revela que o desviante discorda das regras predominantes na sociedade (BECKER, 2008: p. 20).

No caso da sociedade em questão, a perseguição a alguns elementos da cultura da classe trabalhadora pode ser encarada como um esforço da burguesia no sentido de impor à totalidade da sociedade seu próprio comportamento que era difundido como “certo”. Sua posição de domínio – derivada dos conflitos sociais – era o que possibilitava que alguns aspectos do comportamento dos trabalhadores fossem classificados como desviantes. Se a cultura se configura como um campo em que se dá a disputa entre duas visões de mundo – em que a burguesia define determinados comportamentos como corretos para os trabalhadores e as práticas efetivas da classe trabalhadora podem ir de encontro a essas definições, o que faz com que, em muitos casos, tais práticas sejam classificadas como “desviantes” – faz-se necessário buscar apoio em autores que trataram a cultura de maneira semelhante.

Aqui, nos referenciamos tanto no conceito de cultura desenvolvido por Raymond Williams, quanto no de Mikhail Bakhtin. Williams, que tentou restabelecer os vínculos entre os diversos aspectos da sociedade e a cultura, ofereceu como alternativa às visões dicotomizantes a noção de “materialismo cultural”, definido por ele como “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” (WILLIAMS, 1979: p. 12). Assim, a cultura voltou a ser inserida em uma gama de relações complexas, proporcionadas pela totalidade social, nas quais a arte e o artista individual se reintegraram às relações que emergem desta complexidade.

Já Bakhtin, ao observar as manifestações culturais de praça pública dos “populares” da Idade Média, na época do carnaval e de outras festas descritas nas obras

de Rabelais, afirmava a existência de duas organizações rituais distintas que conviviam paralelamente: uma oficial, pertencente à Igreja e ao Estado e outra não-oficial, exterior a estas duas instituições, construída deliberadamente como um “segundo mundo e uma segunda vida”, do qual “os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção” (BAKHTIN, 2008: p. 5). Tal distinção era fruto de diferentes visões de mundo que se opunham entre si, criando “uma espécie de *dualidade do mundo*”, sem a qual seria impossível compreender a “consciência cultural” da Idade Média. Essa segunda vida seria um modo de transpor as barreiras sociais intransponíveis (ainda que temporariamente) em períodos não-festivos, subvertendo as relações cotidianas “alienadas”, ao permitir que as relações “verdadeiramente humanas” se tornassem dominantes. A partir daí, “o homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (BAKHTIN, 2008: p. 17).

Bakhtin afirma ainda, que essa “segunda vida”, em que se expressava a visão de mundo dos populares durante as festas, possuía um caráter jocoso, que ironizava as relações de desigualdade. Mas essa ironia seguia a lógica do realismo grotesco, que seria o “rebaixamento” de tudo que é “elevado, espiritual ideal e abstrato” para o “plano material e corporal” do riso e da cultura cômica, com o intuito de formar uma unidade entre esses dois planos. Bakhtin também nos adverte para o caráter historicamente localizado do “realismo grotesco”, típico da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, embora referências a aspectos desse realismo grotesco possam ser encontradas em manifestações artísticas posteriores. Tendo ciência da especificidade do período aqui abordado, com relação à sociedade carioca do início do século XX, entendemos que havia duas visões de mundo distintas que se disputavam entre si: a burguesa – que tinha pretensões europeizantes e civilizatórias – e a dos trabalhadores, que também possuíam um quê de ironia e jocosidade com relação à visão de mundo burguesa, na tentativa de manter seus hábitos culturais considerados primitivos e, em alguns casos, na rejeição às relações de trabalho assalariado. Por isso, acreditamos que a cultura era mais um aspecto da realidade em que essas distinções vieram à tona – não sendo, portanto, apenas um espaço de convivência e acomodação das contradições que existiam.

A partir de perspectivas distintas desta, Rachel Soihet, Hermano Vianna e Carlos Sandroni creem numa convivência mais ou menos pacífica entre a cultura da classe trabalhadora e os anseios da classe dominante, o que seria viabilizado por um jogo de negociações, dentro do qual valores morais e significados circulariam à disposição de

ambas as classes, para que operassem apropriações, releituras e ressignificações próprias. O resultado disto, segundo este ponto de vista, seria uma abertura razoavelmente ampla de possibilidades para que, por um lado, a cultura da classe trabalhadora pudesse ser aceita pela classe dominante e, por outro lado, para que a classe dominante pudesse imprimir significados próprios a essa cultura, associando-a a uma identidade nacional em formação. Esses autores não deixam de considerar que tenham existido conflitos e até mesmo algum tipo de repressão ao samba, mas essas questões são tratadas por eles como sendo mais pontuais e mais contingenciais do que acreditamos<sup>21</sup>. Isso, em grande medida, se deve ao fato de que eles partem de uma concepção de cultura em que predomina o consensualismo do elemento “popular” ao invés da perspectiva da luta de classes.

Partindo desse viés conceitual, Hermano Vianna buscou solucionar o que ele chamou de “mistério do samba”. O mistério, segundo ele, seria uma característica marcante da maioria dos estudos sobre samba e consistiria na sua repentina transformação “em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade’”, após um período em que era considerado “ritmo maldito” (VIANNA, 2007: p. 29). Para resolver essa “narrativa de descontinuidade”, ele propõe que o foco da análise seja deslocado das relações de conflito para a interação entre a “cultura popular” e os esforços (empreendidos pelas “elites”, por intelectuais e pelo “povo”) de elaboração de uma identidade brasileira. Sua intenção manifesta não é a de ignorar “a existência de repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social (...)” (VIANNA, 2007: p. 34). Contudo, a forma pela qual o conceito de cultura popular é usado parece levar o autor a uma perspectiva social consensualista, posto que em sua concepção daquilo que é popular predomine a noção de um hibridismo cultural sem que as relações de dominação hegemônicas sejam consideradas efetivamente determinantes. Isso é o que podemos entender, quando Vianna afirma não ser arriscado,

“dizer que o samba não é apenas a criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de **outras classes** e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais” (VIANNA, 2007: p. 35) (Grifo nosso).

---

<sup>21</sup> Evidentemente, cada autor tratou do assunto de acordo com suas próprias nuances, conforme veremos.

É claro que não pretendemos negar o fato de que tenha havido muitas trocas entre a cultura da classe trabalhadora e a cultura da classe dominante, pois entendemos que a relação de dominação/resistência também seja pautada, em algum nível, pela acomodação ou negociação. Nesse sentido, não consideramos que a cultura da classe trabalhadora seja completamente pura ou composta apenas por valores próprios; ao contrário, acreditamos que também sejam realizadas operações de incorporação e de aceitação de valores e significados que, na maioria das vezes, eram impostos pela classe dominante – como, por exemplo, determinadas noções de moralidade, de justiça ou de estética. No caso do samba, é claro que não poderíamos afirmar que este seja uma manifestação cultural exclusiva dos negros ou da classe trabalhadora – e nisso estamos de acordo com Vianna. Mas isso não significa acreditar que o samba seja produto principalmente da interação cultural entre classe trabalhadora e classe dominante ou que o samba seja uma manifestação cultural de valores híbridos e compartilhados, em maior ou menor grau, na comunidade da “cultura popular”, como parece crer o autor. (VIANNA, 2007: p.35). Se, por um lado, é correto afirmar que o samba, como manifestação cultural da classe trabalhadora, tenha sofrido a influência de tais relações de acomodação (pois muitos sambistas aceitaram as regras do mercado das grandes gravadoras e emissoras de rádio – enxergando, talvez, uma possibilidade de ascensão social –, assim como os ranchos, cordões e blocos de carnaval aceitaram o padrão estético das grandes sociedades carnavalescas<sup>22</sup>), por outro lado, é significativo que a perseguição ao modo de vida da classe trabalhadora e ao samba, como sua manifestação cultural, tenham ocorrido como relação predominante, na tentativa de imposição dos valores de civilidade burgueses – conforme explica João da Baiana, ao explicar como a polícia mantinha o lazer dos trabalhadores sob vigilância:

“(…) As baianas davam festa aqui no Rio. Agora, era proibido, o samba. Elas tinham que tirar licença com o chefe de polícia. (...) Essa licença tinha que ir a chefatura de polícia explicar aos chefes de polícia, que queria dar um samba, ia dar um baile, uma festa, mas teria um samba no fim. Porque ai daquele samba saía batucada, saía candomblé e tudo mais, porque cada um gostava de brincar de uma maneira.”<sup>23</sup>

Com base nas acepções teóricas de Gilberto Freyre, Gilberto Velho e Michel Vovelle, Vianna acredita que esse intercâmbio entre a “cultura popular” e as “elites” teria

---

<sup>22</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre esse processo, ver CUNHA, 2001.

<sup>23</sup> Depoimento de João da Baiana, concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

sido facilitado pela atuação dos “mediadores culturais”, os quais agiriam “no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos” (VIANNA, 2007: p. 52). Ele chega à conclusão de que a heterogeneidade cultural brasileira seria justamente consequência da “interação e negociação” social entre “grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes” (VELHO, 1980: p. 16 apud VIANNA, 2007: p. 41), graças à atuação dos mediadores culturais. Esses mediadores seriam indivíduos como artistas, intelectuais, jornalistas ou políticos com capacidade de transitar entre o “popular e o “erudito” ou entre o “povo” e as “elites”, favorecendo, portanto, a circulação de valores culturais diversos. Seria algo mais ou menos próximo da relação de apadrinhamento que o jornalista Irineu Marinho mantinha com os integrantes dos Oito Batutas, de que fala Donga:

“O Irineu Marinho foi o Deus dos Oito Batutas. (...) Se não é o Irineu Marinho e o Arnaldo Guinle, não havia Oito Batutas. (...) Eu colaborei na fundação d'O Globo. (...) O Irineu Marinho mandou me chamar em casa, junto com o Roberto, e eu vinha ali embaixo do antigo prédio, não havia rádio nesse tempo, ele me pediu uma música, e eu levei a música e então saiu a capa d'O Globo e o miolo, música, minha: colaborei na fundação d'O Globo.”<sup>24</sup>

Segundo o autor, a atuação dos mediadores, que contribuiu para a transformação do samba em ritmo nacional, não seria apenas um movimento de aproximação entre a “cultura popular” e as “elites” – já que, de acordo com ele, “nunca houve uma ruptura ou um afastamento radical nessa relação” (VIANNA, 2007: p. 96) –; seria uma tentativa de garantir a unidade nacional, através da criação de uma identidade e de uma cultura brasileiras, as quais conjugassem “determinados traços culturais que pudessem ser aceitos, pelo maior número de ‘patriotas’, como expressão daquilo que existe de mais ‘brasileiro’ em seu país” (VIANNA, 2007: p. 152). Tal perspectiva é o que o leva a crer que o samba “começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos” (VIANNA, 2007: p. 120), que, postos em contato através de “negociações transculturais” cotidianas (VIANNA, 2007: p. 153), estavam interessados na criação de uma identidade nacional comum. Vianna, então, acredita que não seja interessante “diferenciar o ‘popular’ do ‘hegemônico’”, se foi precisamente a “‘promiscuidade’ entre ‘elite brasileira’ e ‘povo brasileiro’”, através da “valorização das ‘coisas brasileiras’”, que

---

<sup>24</sup> Depoimento de Donga, concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969 – Seção Depoimentos Para Posteridade.



possibilitaram a elevação do samba ao status de símbolo de nossa cultura. A questão, para ele, é entender como o samba e o elemento popular participam “da construção de ‘nossa’ identidade nacional” (VIANNA, 2007: pp. 170-171).

Embora Vianna tenha afirmado não ser sua intenção ignorar ou minimizar a existência da perseguição ao samba ou de relações conflituosas entre universos culturais heterogêneos, acreditamos que tanto o uso do conceito de “cultura popular” (previamente analisado), quanto o de “mediadores culturais” causaram o efeito contrário. Isso porque, ao recorrer à atuação dos mediadores para explicar o surgimento da “cultura popular”, a partir da interação entre “povo” e “elite” ou entre aquilo que é “popular” e o que é erudito, o autor parece minimizar a existência da divisão de classes e da conformação de visões de mundo, modos de vida, valores e cultura próprios de cada classe. Assim, o “popular” aparece simplesmente como aquilo que é desprovido da aura erudita e não como a manifestação dos interesses da classe trabalhadora e de sua cultura – que, assim como já afirmamos, não é composta apenas pela resistência, mas também pela acomodação. Nesse sentido, os “mediadores culturais” seriam agentes mais ou menos neutros e desprovidos de interesses de classe, atuando em nome de um bem comum. Entendemos, desse modo, que tal mediação não seja necessária para pensar as relações de troca cultural, porque a cultura subalterna, ao mesmo tempo em que pressupõe a dominação exercida pela classe dominante, também abarca os movimentos de incorporação e ressignificação perpetrados pelos dominados. Portanto, pensamos que o esforço de Vianna no sentido de analisar as “relações entre cultura popular (...) e construção da identidade nacional” (VIANNA, 2007: p. 33) paralelas às perseguições sofridas pelo samba, acaba por colocar a busca pelo consenso entre classes como relação predominante, ao dizer que a questão

“se resume, então, na luta entre duas maneiras de se ‘organizar’, se ‘pensar’, se ‘querer’ a cultura, ou – como quer Benedict Anderson – de se ‘imaginar’ a comunidade: o caminho da heterogeneidade (onde as diferenças estão claramente definidas e incentivadas) ou o caminho da homogeneidade (onde a indefinição contamina, mas não extingue o heterogêneo)” (VIANNA, 2007: p. 147).

Ao invés de encarar a admiração que determinados membros da classe dominante nutriam por alguns elementos da cultura da classe trabalhadora (entendida aqui como cultura subalterna, que comporta tanto a resistência, quanto a negociação) como fruto da atuação de “mediadores culturais” ou da “relação de promiscuidade” entre “cultura popular” e “elites”, preferimos trabalhar com a ideia de intelectual proposta pelo italiano

Antonio Gramsci. Seguindo essa lógica, entendemos que a atuação daqueles que Vianna chama de “mediadores culturais”, na verdade, aparenta ser algo mais próxima do papel desempenhado por aqueles que Gramsci classificou como “intelectuais orgânicos” da classe dominante, ou seja, como aqueles que tivessem

“a capacidade de organizar a sociedade em geral, em todo o seu complexo organismo de serviços, até o organismo estatal, tendo em vista a necessidade de criar as condições mais favoráveis à expansão da própria classe” (GRAMSCI, 2006: p. 15).

Conforme Gramsci, uma via para que os intelectuais pudessem estabelecer as condições favoráveis à ampliação do poder da classe dominante é a apresentação de seus próprios interesses como interesses gerais (ou como interesses que representam um bem comum), com o intuito de obter o consenso da classe trabalhadora, para a efetivação de seu projeto de sociedade. Dessa forma, o avanço da dominação sobre a classe trabalhadora figura como a busca por um conceito de progresso social que é razoavelmente aceito – e mesmo desejado – por uma maioria consensual. Gramsci, ao definir a função do intelectual, explica que esse processo passa pela criação de um

“consenso espontâneo, dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce ‘historicamente’ do prestígio (e, portanto, da confiança) obtido pelo grupo dominante por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção” (GRAMSCI, 2006: p. 21).

Acreditamos, nesse sentido, que aquilo que os indivíduos que exerceram o papel de “mediadores culturais” realizaram foi, justamente, representar os interesses da burguesia carioca – como intelectuais –, numa tentativa inicial de se chegar a esse consenso. Nesse caso, o consenso seria alcançado, em parte, com a aceitação de uma ideia de identidade nacional brasileira a ser criada pela classe dominante e apresentada por ela como vontade geral para o resto da sociedade – aqui, mais uma vez concordamos com Vianna, posto que este tenha sido o resultado prático da atuação dos “mediadores culturais”; afinal, o samba foi não só aceito pelos segmentos dominantes da sociedade, mas também ressignificado e mesmo cooptado pelo Estado varguista e usado como meio de propaganda de seu projeto de sociedade. Para que isso fosse possível, foi preciso realizar a incorporação de elementos da cultura e do modo de vida da classe trabalhadora (incluindo-se aí o samba), para dar maior legitimidade a tal identidade, facilitando o

processo de sua aceitação. Buscava-se alcançar um tipo de dominação hegemônica, em que se equilibrassem coerção e consenso. É verdade que tal experiência não obteve o êxito desejado no período aqui abordado, o que contribuiu para que, pouco tempo depois, se instaurasse o regime ditatorial do Estado Novo, quando o Estado, de maneira relativamente autônoma, passou a organizar a dominação que a burguesia não foi capaz de garantir, com seus próprios esforços; contudo, temos a impressão de que a atuação desses intelectuais foi um passo inicial nessa direção.

Seguindo a seara aberta por Vianna, Carlos Sandroni também se preocupou em sublinhar a importância do samba para o surgimento de uma identidade e de uma cultura brasileiras ao longo do período de tempo compreendido entre 1917 e 1933. Seu principal argumento baseia-se na ideia de que houve uma ligação entre a música sincopada e as concepções sobre o “afro-brasileiro” e o “tipicamente brasileiro” – o que contribuiu para o surgimento de um novo “paradigma rítmico” e de “novas idéias sobre o que é ‘ser brasileiro’”, por volta dos anos 1930 (SANDRONI, 2001: p. 32). Nesse sentido, Sandroni pensa não ser possível afirmar que o samba tenha surgido no seio de um grupo social específico (entre os negros ou entre “as camadas economicamente desfavorecidas” da sociedade). Para ele, o samba seria fruto do “diálogo cultural” entre os diversos setores da sociedade que, através da manifestação de seus interesses (razoavelmente harmonizados), possibilitou o surgimento de uma música nacional, cujo ritmo se tornaria a marca da música popular brasileira e expressaria, ao mesmo tempo, uma ideia de brasilidade comum. Assim teria surgido o “samba urbano carioca”. Antes disso, nunca teria existido um samba original, pois este seria, de acordo com o autor,

“uma tradição inventada por ‘negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários ... este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna’. O samba surgiria como fruto do diálogo cultural entre esses grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de música nacional. Antes e fora deste processo nunca teria existido ‘um samba pronto, autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (SANDRONI, 2001: p. 113).

Ao fazer tais colocações, Sandroni procura se afastar tanto da “tese repressiva” (segundo a qual o samba teria sido duramente perseguido até 1930), quanto do que ele chama de “concepção tópica”, ou seja, a ideia de que o samba pertencia, originalmente,

ou à cultura afro-brasileira ou a um grupo específico da sociedade. Sua intenção é mostrar que não houve nenhum tipo de distinção entre o “mundo do samba” e o “mundo externo ao samba”, porque este seria “uma música neutra, despida de marcas culturais potencialmente conflitivas” (SANDRONI, 2001: p. 114). Tal perspectiva aprofunda, em grande medida, o que Vianna disse a respeito das relações de trocas culturais entre “povo” e “elites” viabilizadas pelos “mediadores culturais”. Embora a interpretação de Vianna possa ser questionada pelo fato de não conceder o destaque necessário aos interesses de classe que atravessavam as trocas culturais e que guiavam as atividades dos “mediadores”, é possível perceber que ele se preocupa minimamente em afirmar a existência de relações conflituosas, decorrentes de uma hierarquia social, que opunham, em alguns casos de perseguição e repressão, o mundo dos sambistas (pertencentes ao “povo”) ao mundo das “elites”. O que Sandroni busca é apagar, no limite, qualquer distinção social que possa existir na sociedade em questão, porque para ele o “diálogo cultural”, do qual o samba seria produto, comportava a participação mais ou menos nivelada de todos os diferentes segmentos sociais (para não falar de classes) que possam ter contribuído, de alguma maneira, para a nacionalização do samba. Isso fica bastante evidente quando ele diz que “o samba e, antes dele, a cultura afro-brasileira não foram apenas objeto de perseguição, mas desde o início também **parceiros** de um diálogo cultural” (grifo nosso) (SANDRONI, 2001: p. 111). Isso o leva, até mesmo, a classificar a concepção de Vianna como tópica e a criticá-lo por introduzir uma noção de autenticidade (que também deveria ser criticada) através da atuação de agentes externos (possivelmente, os “mediadores culturais”). O que ele pretende, portanto, é mostrar que o samba é uma manifestação cultural “inventada” por toda a sociedade, surgida não de interesses compartilhados por diferentes segmentos sociais – como parece crer Vianna, com o recurso dos “mediadores” ou com sua visão de cultura popular –, mas de propósitos diversos que se encaixaram – aí, sim! –, misteriosamente, assim como podemos observar abaixo:

“(…) Vianna reintroduz sub-repticiamente a hierarquia que critica no resto do livro, pois admite ao mesmo tempo que o samba possui um mundo próprio do qual, ao menos em princípio, os outros grupos estão excluídos. Apesar de tudo que diz contra a idéia de autenticidade e em prol do caráter artificial e inventado do samba, ele reconhece, pois, a sua pertinência prioritária a um lugar cultural separado e anterior, com o qual outros grupos mantêm relações que, por serem intensas, não seriam menos externas” (SANDRONI, 2001: p. 117).

Para tentar comprovar sua hipótese, o autor recorre a determinados episódios em que a agência de alguns indivíduos poderia ser interpretada como evidência de que não havia uma hierarquia ou alguma distinção suficientemente relevante para isolar o samba em um universo cultural próprio. Entretanto, como veremos, os depoimentos citados por ele mais parecem refutar sua tese do que confirmá-la:

“(…) ‘nós éramos muito perseguidos pela polícia. Chegavam no Estácio, a gente corria para a Mangueira, porque lá havia o Nascimento, delegado que dava cobertura e a gente sambava mais à vontade.’ Portanto, para cada delegado que reprimia, havia outro que dava cobertura. Lê-se também num depoimento da neta de Tia Ciata: ‘Quando ela dava os pagodes em casa, tinha o coronel Costa que mandava seis figuras.’ As ‘figuras’ do coronel Costa eram policiais, que, sem dúvida **graças aos contatos do marido de Tia Ciata no gabinete do Chefe de Polícia**, funcionavam como ‘seguranças’.” (SANDRONI, 2001: pp. 111-112) (Grifo nosso).

Se havia delegados que reprimiam (mesmo que outros dessem cobertura aos sambistas) e se era necessária a presença de seguranças (que só estavam ali “graças aos contatos do marido de Tia Ciata no gabinete do Chefe de Polícia”), pensamos ser arriscado afirmar que a classe trabalhadora (ou o “povo”, para Vianna; ou ainda as “camadas economicamente desfavorecidas”, para Sandroni) – através de suas manifestações culturais – era “parceira” de um “diálogo cultural”.

Vianna e Sandroni parecem compartilhar uma noção de cultura em que prevalece o consenso do “popular”, como se as diferenças entre o que é do “povo” e o é das “elites” fossem abandonadas voluntariamente, em nome de uma suposta vontade geral de se criar uma identidade nacional (VIANNA, 2007: pp. 170-171). Isso se assemelha àquilo que o historiador inglês Edward Thompson disse sobre os perigos da generalização do termo “cultura popular”, pois, segundo ele,

“Esta pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultra-consensual dessa cultura, entendida como ‘sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados’. Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um ‘sistema’. E na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um

consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.” (THOMPSON, 1998: p. 17)

Embora Rachel Soihet também baseie sua análise do samba e do carnaval no conceito de “cultura popular”, sua perspectiva não pode ser simplesmente associada àquilo que Vianna e Sandroni entendem sobre esse conceito. Segundo seu entendimento, as trocas culturais que se deram entre os “populares” e a classe dominante resultaram, sim, na criação de uma identidade nacional, mas foram caracterizadas por um forte movimento de repressão e perseguição aos “populares”, os quais não permaneceram “passivos e impotentes, nem ficaram à mercê de forças históricas externas e dominantes”. De acordo com ela, esses “populares” resistiram às investidas da classe dominante contra sua visão de mundo, através da ironia, da jocosidade – de que fala Bakhtin – e da impressão de seus próprios significados aos valores dominantes. Sua concepção de cultura, portanto, difere bastante daquela expressa pelos outros dois autores, pois, conforme diz:

“Embora fale de ‘cultura popular’, não a vejo isolada e, sim, em constante interação com a cultura dominante. Portanto, a interpenetração, e, mesmo, a circularidade cultural são a minha preocupação, assim como as formas de atuação e resistência dos subalternos, frente aos obstáculos que se lhes apresentam.” (SOIHET, 1998: p. 16)

A partir de sua ideia de cultura, podemos observar que, para Soihet, o samba não é uma tradição inventada, como sugere Sandroni. Ao contrário, notamos que ela não apenas o identifica como uma manifestação cultural pertencente a determinado segmento da sociedade (os “populares”), como também aponta uma clara contradição entre seus interesses e os da classe dominante, inserindo, assim, as trocas culturais em uma realidade em que o binômio dominação/resistência era tão importante quanto a circularidade cultural. Seguindo essa lógica, Soihet aponta o contexto histórico de modernização e higienização do Rio de Janeiro como um dos fatores que contribuíram para que as manifestações culturais “populares” fossem “estigmatizadas como demonstração de atraso e barbarismo, que urgia eliminar” dos espaços públicos em que contrastavam com os novos ideais civilizatórios (SOIHET, 1998: p. 27). Assim, ela mostra como o próprio Estado – representando, em grande medida, os anseios da classe dominante – assumiu uma postura discriminatória, tornando-se o principal agente repressor do samba, enquanto

apoiava, por outro lado, as manifestações da classe dominante, como é possível notar no caso do prefeito “Bento Ribeiro, que, provido de verbas e autorização para subsidiar o carnaval ‘urbano, suburbano e rural’, negou-se a ajudar os grupos suburbanos, alegando que estes seriam os perigosos cordões” (SOIHET, 1998: p. 82).

A despeito da perseguição e da discriminação a que os “populares” estavam sujeitos, a autora cita vários exemplos de sua insistência em participar das Festas da Penha, dos carnavais e dos espaços públicos em geral, “cantando sambas e batuques – apesar das proibições –, (...) assumindo definitivamente seu espaço” (SOIHET, 1998: p. 41). Essa insistência e outras estratégias de resistência contribuíram, em muitos aspectos, para que os diversos códigos culturais (especialmente o português e o afro-brasileiro) presentes na heterogeneidade “popular” exercessem influências mútuas, numa dinâmica que Soihet chama de “circularidade cultural horizontal” (SOIHET, 1998: p. 44) e que viabilizou a edificação de uma identidade cultural própria dos populares ou de um tipo de “cidadania paralela”, assim como ela explica na passagem a seguir:

“Na verdade, predominava um quadro em que os populares, limitados em termos de ocupação espacial, excluídos da participação política, expressavam seus anseios e necessidades utilizando-se de formas alternativas de organização, vinculadas ao campo da cultura – elemento de coesão e de construção da identidade desses segmentos –, através da qual edificavam uma cidadania paralela.” (SOIHET, 1998: p. 49)

É precisamente neste ponto que começam nossas divergências com Soihet. Até o momento em que ela fala a respeito da circularidade horizontal, estamos de acordo. Entretanto, não partilhamos da ideia de que isso tenha gerado uma cidadania paralela. De fato, a noção de cidadania em voga passava ao largo da grande maioria dos trabalhadores, dadas as limitações a eles impostas. Também é verdade que muitas dessas pessoas (alijadas de tal cidadania) buscaram formas alternativas de organização de seu modo de vida e de sua visão de mundo, através da criação de suas próprias instituições de classe, de suas manifestações culturais, de seus esforços e imprimir significados próprios à cultura dominante, de seus movimentos de resistência e de suas estratégias de negociação frente aos percalços cotidianos enfrentados. No entanto, não acreditamos que tudo isso possa ser classificado como uma tentativa de edificar uma cidadania paralela à cidadania dominante, como se os trabalhadores desejassem organizar uma sociedade paralela à que viviam; pensamos ser mais apropriado dizer que sua resistência se dava ou no sentido de alargar a noção de cidadania dominante (de modo que pudessem ser incluídos como

cidadãos) ou no sentido de criar uma nova sociedade, na qual não viveriam os mesmo problemas e não seriam perseguidos, criminalizados e discriminados.

Outro ponto em que divergimos de Soihet é quanto a circularidade cultural. A autora parte do princípio de que havia, ao mesmo tempo, dois tipos de circularidade: a horizontal “entre grupos analogamente situados na estrutura social”, e a vertical, quando ocorre a “influência recíproca entre as manifestações da cultura dominante as dos segmentos subalternos” (SOIHET, 1998: p. 44-45). Já dissemos anteriormente que não pretendemos negar o fato de que houve trocas culturais entre os diversos grupos que compunham a classe trabalhadora e entre a cultura dominante e a cultura da classe trabalhadora. O problema está em achar que não havia interesses contraditórios presentes nessas trocas ou que a classe trabalhadora e a classe dominante podiam realizar suas operações de apropriação em posições equiparadas, como se aos trabalhadores fosse facultado o acesso aos bens culturais da classe dominante. De fato, ocorreram interpenetrações mútuas, mas foram interpenetrações mediadas pelos conflitos de interesses de classe. Soihet, ao longo de todo seu livro, reconhece essa questão por diversas vezes, quando afirma, por exemplo, que a “interpenetração não é sinônimo (...) de total pacificidade” ou que “os populares trouxeram à tona sua tensões e insatisfações contra a opressão e a discriminação que sofriam” (SOIHET, 1998: p. 45). Mas, em dado momento, depois de falar em inúmeros casos de perseguição, de estratégias de resistência e de interesses conflitantes, ela afirma que dessas trocas culturais resultaram um acordo entre os “populares” e a classe dominante para a transformação do samba em música nacional e para a criação de uma identidade brasileira:

“(...) eu procuro enfatizar a iniciativa e o esforço dos populares em garantir não só a sobrevivência mas a difusão de suas manifestações culturais, fundamentais, na minha percepção, para o **acordo que possibilitou seu reconhecimento posterior como símbolo da identidade nacional.**” (SOIHET, 1998: p. 95) (grifo nosso)

Ora, é claro que a transformação do samba em símbolo da cultura brasileira contou com a participação ativa de muitos sambistas oriundos da classe trabalhadora, que se inseriram no mercado cultural formado a partir dos anos 1920, participando de programas de rádio, vendendo suas letras ou participações em suas composições, firmando contratos com as grandes gravadoras, dedicando-se aos variados concursos promovidos pela grande imprensa etc. Muitos deles buscavam uma forma de ascender



socialmente ou de conferir legitimidade às suas manifestações culturais, para que fossem toleradas pela classe dominante. Esse foi um processo complexo e extremamente delicado, pois se, por um lado, a classe dominante exerceu sua opressão e, simultaneamente, incorporou elementos da cultura da classe trabalhadora, por outro lado, esta, ao mesmo tempo, em que criou resistência a essa opressão, aceitou, em alguma medida, tanto a opressão quanto a incorporação de suas manifestações pela classe dominante e, ainda, incorporou elementos da cultura dominante. Daí, sem dúvida, resultou um tipo de interpenetração cultural em que podemos observar transformações (em ambos os sentidos) e algum nível de destruição (de cima para baixo), já que muitas práticas culturais foram efetivamente abandonadas por conta da perseguição de que foram alvo – como, por exemplo, a prática do entrudo. O importante é ressaltar, mais uma vez, que todas essas relações eram mediadas pelos interesses de classes. Assim, dizer que a aceitação do samba foi resultado de um acordo em torno da criação de uma identidade nacional é, no mínimo, simplificar essa complexidade. Ao fazer isso, Rachel Soihet acaba incorrendo no mesmo erro de Hermano Vianna e Carlos Sandroni, uma vez que, a partir de sua interpretação, podemos pensar que, no limite, houve um determinado momento em que os “populares” abriram mão da resistência que perpetravam contra a repressão sofrida e aceitaram inventar um símbolo de nossa nacionalidade ao lado da classe dominante, participando de um diálogo cultural pretensamente neutro. Revela-se, então, um traço da perspectiva ultra-consensual criticada por Thompson.

Conforme já afirmamos, esses três autores possuem entendimentos conceituais distintos do que procuramos apresentar nos argumentos aqui desenvolvidos – embora também seja possível verificar pontos de divergência entre eles. A noção de “cultura popular” em que se baseiam tem como principal característica a valorização do ultra-consensual – seja através dos mediadores culturais<sup>25</sup> de Vianna, da circularidade cultural<sup>26</sup> defendida por Soihet, ou, ainda, através do diálogo cultural neutro<sup>27</sup> descrito por Carlos

---

<sup>25</sup> De acordo com Vianna, os mediadores culturais seriam jornalistas, intelectuais, alguns políticos e outros representantes da elite republicana, que contribuíram para a transformação do samba em um dos maiores ícones da cultura popular brasileira e atuariam facilitando as negociações entre classes, “no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles” (VIANNA, 2007: p. 52).

<sup>26</sup> Inspirada no conceito do historiador italiano Carlo Ginzburg, Rachel Soihet utiliza a ideia de circularidade cultural para afirmar a predominância da negociação nas relações de trocas culturais. Ela usa o conceito em dois sentidos: a circularidade horizontal, que seriam as trocas no interior dos diversos segmentos “populares”, e a circularidade vertical, que seriam as trocas entre grupos sociais distintos.

<sup>27</sup> Com base no trabalho de Hermano Vianna, Sandroni acredita que a “cultura popular brasileira” teria sido forjada por meio de trocas culturais neutras (despidas de interesses particulares) entre a classe

Sandroni. O resultado disso é que a relevância do contexto histórico de luta de classes de que tratamos páginas atrás, acabou sendo diminuída, assim como todo um cenário econômico, social e político de conflitos, contradições e divergência de interesses é tratado como algo lateral ou acessório, que basta ser apenas mencionado. Perde-se de vista, portanto, a dimensão total da sociedade e a interação de suas esferas, pois se é reconhecido que havia uma hierarquia social nos planos político e econômico, como podemos imaginar que isso não tenha se manifestado também na esfera cultural? Nessa lógica, algumas situações que dão indícios de relações conflituosas foram interpretadas como exemplos de trocas culturais pacíficas, como é o caso da proteção policial ao samba da casa de Tia Ciata relatado por Sandroni. O autor acredita que o fato de haver policiais protegendo a festa comprova a tese de que o samba contava com a apreciação dos agentes da lei, mas não percebe que, os policiais estavam lá, “graças aos contatos [pessoais] do marido de Tia Ciata no gabinete do Chefe de Polícia” (SANDRONI, 2001: p. 112) e que, se havia a necessidade desse tipo de “segurança”, era porque a repressão da própria polícia era ainda mais intensa. O mesmo acontece no caso em que os sambistas iam buscar o abrigo concedido pelo delegado do morro da Mangueira, para fugir da repressão certa que havia fora dali; isso não era fruto de uma prática geral e amplamente aceita por todos os delegados e policiais, mas sim de relações pessoais e do gosto musical de um delegado específico. Essa relação deve ser analisada, portanto, sob a ótica do elemento de hegemonia presente nas formas burguesas de dominação, conforme se depreende das ideias gramscianas, em que a classe dominante – cujos interesses particulares passam a ser apresentados como gerais e associados à organização do Estado (em seu sentido “integral” ou “ampliado”), na tentativa de torná-los comuns a toda sociedade – faz determinadas concessões aos grupos subordinados, com o intuito de garantir um equilíbrio entre as forças políticas em disputa. É claro que tais concessões possuem limites, pois a hegemonia, além de ser “ético-política”, “não pode deixar de ser também econômica, não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo da atividade econômica (GRAMSCI, 2007: p. 48).”

Uma situação que parece confirmar tais referências é o episódio em que o sambista João da Baiana foi preso numa Festa da Penha, o que o levou a faltar um

---

dominante e os “populares”, pois ambos tinham como objetivo criar uma identidade nacional, apesar de possuírem interesses próprios (SANDRONI, 2001: p. 113).

compromisso com o senador Pinheiro Machado – grande admirador do samba. Vejamos o que ele conta em seu depoimento:

“Uma ocasião, o Pinheiro Machado quis saber por que... Houve uma festa lá no morro da Graça, lá no palácio dele e eu não fui. Eu tocava com o Julio Malaquias. E perguntaram: ‘cadê o rapaz?’ Pinheiro Machado perguntou: ‘cadê o rapaz do pandeiro?’ (...) Então o Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para mim, para que eu fosse no Senado falar com ele, numa quinta-feira. (...) E eu fui lá falar com Pinheiro Machado. E ele disse: ‘por que você não foi à festa?’. Ah, General, não fui porque tomaram meu pandeiro na Penha e me prenderam. ‘Mas por quê? Você brigou? Onde é que pode mandar fazer um pandeiro?’. Eu disse – só tinha a casa Cavaquinho de Ouro, na rua da Carioca – e eu disse no Seu Oscar, na rua da Carioca, 1908. Ele pegou, tirou um pedaço de papel e deu para escrever na parede e mandou eu fazer um pandeiro. Ele botou a dedicatória para o Seu Oscar colocar no pandeiro: ‘A minha admiração a João da Baiana. Senador Pinheiro Machado’.”<sup>28</sup>

A passagem citada nos permite entender algumas questões que foram levantadas até o momento. Em primeiro lugar, temos, mais uma vez, o relato da perseguição aos sambistas, dessa vez numa ocasião festiva, quando o comportamento da classe trabalhadora se tornava mais evidente e, por isso mesmo, mais sujeito à vigilância. Ao contrário do que se imagina, essas festas também eram bastante vigiadas e, nos dias que as seguiam, o Boletim Policial – revista publicada mensalmente pelo Departamento de Estatística da Polícia do Distrito Federal – sempre trazia alguma nota congratulatória pelo “magnífico serviço de policiamento durante as festividades”, proporcionado pelos delegados e agentes policiais que “transitoriamente se incumbiram de zelar pela perfeita ordem”, ao que correspondeu a “cessação das desordens”<sup>29</sup>. As “desordens” seriam causadas, muito provavelmente, pela participação dos trabalhadores, com sua própria leitura das festas, para as quais levavam suas comidas, sua capoeira e sua música – o samba –, subvertendo seu caráter idealizado pelas classes dominantes ao estabelecer suas próprias relações – essas sim “verdadeiramente humanas”, tal como no realismo grotesco de Bakhtin.

No caso de João da Baiana, foi justamente a perseguição durante uma Festa da Penha que o impediu de ir encontrar o senador Pinheiro Machado porque tinha sido preso e seu pandeiro destruído. Para evitar problemas semelhantes no futuro, o senador

---

<sup>28</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>29</sup> “Boletim Policial” de Novembro de 1907, localizado no setor de periódicos da Biblioteca Nacional sob a referência 1-329,01,01.

resolveu usar o peso de seu nome, assinando uma dedicatória no novo pandeiro que mandou fazer especialmente para o sambista. Ao invés de encarar o caso como mais um exemplo da atuação de um “mediador cultural” ou de um “diálogo cultural” neutro ou da tentativa de estabelecimento de um acordo entre indivíduos de diferentes posições sociais, optamos por enxergá-lo como mais uma experiência em que podemos constatar que a coerção era predominante, apesar do empenho de alguns indivíduos da classe dominante em instituir relações de dominação hegemônica através do consenso. Não duvidamos que o senador Pinheiro Machado tenha sido um apreciador do samba, mas é inegável que sua ação esteja impregnada de seus interesses de classe. Seu intuito não era garantir que a classe trabalhadora pudesse manifestar-se livremente ou que outros sambistas deixassem de ser perseguidos pela polícia – ainda que essa fosse sua intenção em relação ao João da Baiana. Mesmo que seu objetivo particular tenha sido o de proteger um sambista específico, sua atitude não deve ser vista como despida de interesses de classe, pois todos os outros sambistas, que não tinham um pandeiro assinado por ele, que não conheciam um delegado como o Nascimento, ou que não tinham contato pessoal com o Coronel Costa, continuariam sofrendo com as vexações dos meganhas e seus instrumentos continuariam sendo destruídos ou apreendidos. Resumidamente, entendemos que o fato de que uma parcela da classe dominante gostasse do samba não fez com que o ritmo deixasse de ser perseguido pelos agentes policiais, ainda que alguns indivíduos se aproximassem eventualmente da cultura da classe trabalhadora.

A letra da música “Chora no fim”, de 1928, de Sebastião S. Neves e Anísio<sup>30</sup>, mostra uma situação dúbia, em que verificamos, simultaneamente, a existência da discriminação contra elementos da cultura da classe trabalhadora (o Candomblé, no caso) e um movimento de aproximação de membros da classe dominante a essa mesma cultura. Também observamos que os autores lançaram mão da ironia e da jocosidade, para retratar a situação. Vejamos:

(CORO)  
Seu Doutor é que não quer,  
Que se vá ao Candomblé!...

I  
Vai lá muita gente boa,

---

<sup>30</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Deputado e Coronel...  
Candidato e Intendente,  
Senador e Bacharel!...

(CORO)

Seu Doutor é que não quer (etc)

II

Vai gente de alto bordo,  
Que nunca andaram por baixo...  
Vão lá no Candomblé!  
Descarregar no despacho!...

(CORO)

Seu Doutor é que não quer (etc)

III

Seu Doutor tome cuidado,  
Isso não se faz assim...  
Candomblé é um caso serio,  
O Doutor vai chorar no fim!

(CORO)

Seu Doutor é que não quer (etc)

Os autores falam da presença de pessoas “de alto bordo, que nunca andaram por baixo” nas cerimônias religiosas de Candomblé, que lá iam para “carregar no despacho”, mas falam, também, de um certo doutor que não queria que se fosse “ao Candomblé”. Em primeiro lugar, destaca-se a participação de membros da classe dominante no universo cultural da classe trabalhadora. Sobre isso, mais uma vez não pretendemos negar que esses indivíduos realmente quisessem participar dessa e de outras práticas culturais subalternas, mas devemos lembrar que tal aproximação era sempre limitada pela visão de mundo correspondente à classe social de que eram oriundos. Isso significa que, o engajamento e a aceitação dessas pessoas em relação ao Candomblé e ao samba não quer dizer, necessariamente, que essas mesmas pessoas aceitassem outros elementos que compunham o modo de vida dos trabalhadores. Frequentar um terreiro de Candomblé não quer dizer que outros terreiros fossem vistos da mesma forma ou que gozassem da mesma proteção, assim como o “apadrinhamento” de João da Baiana por Pinheiro Machado (que chegou, inclusive, a instruí-lo a usar um cravo vermelho em sua camisa, para que os policiais soubessem que se tratava de um protegido do senador)<sup>31</sup> não significa que ele achasse válido o comportamento de outros sambistas. Além disso, mesmo a presença de gente de “alto bordo” não aliviava a

---

<sup>31</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

vigilância policial. Vagalume conta que até o Candomblé de Cipriano Abedé, um famoso pai se santo, conhecido por ter, supostamente, um diploma de doutor em Ciências Ocultas, precisava de autorização policial para funcionar, conforme podemos ler em sua crônica:

“Os sambas e os candomblés de Abedé, na Rua João Caetano, 69, se recomendavam pela gente escolhida que os freqüentava e nos dias de tais funções, era de ver a grande fileira de automóveis naquela rua, sendo alguns de luxo e particulares na sua maioria.

Era gente de Copacabana, Botafogo, Laranjeiras, Catete, Tijuca, São Cristóvão, enfim, gente da alta roda que ali ia render homenagens a seu *Pai Espiritual*.

As funções na casa de *Sua Majestade* Abedé, eram permitidas pela polícia, em vista de ser ali uma sociedade de Ciências Ocultas, com organização de sociedade civil, sendo que seus Estatutos aprovados pela polícia cogitavam da religião e danças africanas.” (GUIMARÃES, 1978: pp. 86-87)

Se é verdade que havia gente da alta sociedade entre os frequentadores (inclusive o senador Irineu Machado) e que a polícia parecia respeitar razoavelmente aquele estabelecimento, também é forçoso admitir que, caso se tratasse de uma cerimônia católica, por exemplo, não seria necessário que o padre redigisse um estatuto, para comprovar que se tratava de uma religião séria.

Finalmente, a letra trata essa discriminação de maneira extremamente irônica, pois se, por um lado, o doutor não queria o Candomblé, por outro lado, outras pessoas “de alto” bordo iam lá para “carregar no despacho”. Ou seja, a letra é uma forma de gozar da dubiedade presente no tratamento que a classe dominante dispensava a determinados elementos da cultura da classe trabalhadora. Também pode ser que se trate de uma crítica a alguém em especial (um político, um delegado ou um jornalista), que discriminasse o Candomblé. Nesse caso, descrever a presença de gente da alta sociedade poderia ser uma estratégia para tentar legitimar o culto, dada a perseguição sofrida. As últimas duas frases da letra também têm uma forte carga de ironia: “Candomblé é um caso sério/ O doutor vai chorar no fim”. Sobre isso, é sensível que os autores, apesar da jocosidade, quiseram reforçar o caráter sagrado do Candomblé, mas a afirmativa de que “o doutor vai chorar no fim” *porque* “o Candomblé é um caso sério” pode ser entendida como um aviso, para que ele saiba dos “perigos” que corre tentando proibir o Candomblé; também pode ser que os autores estivessem apenas manifestando

a esperança de que um dia o doutor seria obrigado a conviver com a plena aceitação do Candomblé.

Partindo desses indícios podemos supor que a cultura e a visão de mundo da classe trabalhadora se caracterizavam por princípios materiais e corporais similares aos que Bakhtin atribuiu ao realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento. É verdade que o autor afirma que o realismo grotesco sofreu uma formalização de suas imagens nos séculos seguintes – motivo pelo qual se “degenerou”. Apesar disso, ele considera que a forma grotesca manteve sua influência sobre “diversos domínios da vida e da cultura”, ao permitir “olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto (...) compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 30). Entretanto, se havia uma proximidade entre os elementos espirituais do Candomblé e a alegria das festas e das rodas de samba, no sentido de representarem “a possibilidade e uma ordem totalmente diferente” dos padrões burgueses, é preciso atentar para o fato de que o samba e o Candomblé se distinguem no que se refere às influências grotescas. Embora ambos sejam influenciados pelos princípios corporais, o Candomblé não se caracteriza pela jocosidade e ironia presentes no samba. Ainda assim, ambos divergem dos ideais civilizatórios e europeizantes da burguesia, inclusive porque se difundiram pelas instituições da classe trabalhadora (blocos, associações e outros espaços de sociabilidade). Assim, compreendemos tanto a rejeição do doutor, quanto a troça feita pelo compositor, pois evidenciam a existência de conflito entre dois modos de vida distintos.

É importante frisar, no entanto, que, apesar do conflito entre duas visões de mundo distintas, o modo de vida da classe trabalhadora sofreu a influência de alguns valores propagados pela classe dominante, que eventualmente eram acionados pelos trabalhadores em seu cotidiano de opressão – o que pode significar algum nível de aceitação das regras do jogo, mas também uma estratégia para escapar de situações de perseguição ou, inclusive, uma leitura própria do que lhes era imposto (numa operação de releitura); ou um pouco de ambos, se pensarmos nas formas de criação de consenso envolvidas na dominação de classes de que tratamos há pouco. Tomemos como exemplo os efeitos das determinações do Chefe da Polícia sobre o exercício da vigilância em relação a toda e qualquer manifestação (cultural ou política) dos trabalhadores. Em duas ordens suas, uma de agosto de 1907 e outra de março de 1909,

ele fala sobre os desfiles de bandas de música e sobre as associações da classe trabalhadora:

“N. 8730 – Atendendo à solicitação minha, as autoridades do Exército e da Marinha avisar-me-ão previamente da saída de bandas de música ou de batalhões, a fim de que a Polícia possa agir contra os **vagabundos, desordeiros e desocupados** que em geral caminham a frente das **bandas de música**, praticando toda a sorte de tropelias e **fazendo exercícios de capoeiragem**. Dando-vos conhecimento dessa resolução, recomendo-vos que, com o auxílio de praças da Força Policial, providencieis no sentido da **repressão do abuso**, não só quando por conhecimento próprio tiverdes ciência da passagem nesse distrito de qualquer batalhão ou banda marcial, como também quando disso vos dê aviso esta Repartição.” (Grifos nossos)<sup>32</sup>

“A esta seção [Ordem Social] compete: (...) procurar conhecer com exatidão a índole e fins das reuniões, agremiações, conferências, representações teatrais de caráter socialista, assim como **reunião de toda classe de sociedades de beneficência, religiosas ou recreativas**; promover a organização de um serviço especial de informações sobre os antecedentes relativos à ordem social, movimentos populares, greves, acidentes do trabalho etc., de modo a poder em qualquer momento fornecer dados exatos e verdadeiros do estado do animo ou propósito das multidões sob sua vigilância.” (Grifo nosso)<sup>33</sup>

A primeira passagem trata principalmente das bandas marciais, mas não parece absurdo pensar que a ordem poderia ser facilmente estendida aos blocos, aos ranchos, e aos cordões dos trabalhadores. Além disso, a menção aos “desordeiros” que “fazem exercícios de capoeira”, mesmo no desfile de bandas marciais indica, mais uma vez, a divergência entre as visões de mundo da burguesia e da classe trabalhadora, pois, se para o Chefe da polícia, a prática da capoeira era um “abuso”, para os “vagabundos” e “desordeiros” que a praticavam, essa era apenas uma maneira de integrar-se à música e à ocasião festiva, através das práticas que compunham seu modo de vida. Associando essas passagens aos depoimentos já citados de Donga, sobre a necessidade de licença para a realização de festas nas casas de família, e de João da Baiana, sobre sua prisão e sobre a proibição do pandeiro e da calça bombacha, podemos concluir que o samba, os sambistas e suas organizações culturais (seja para viver o samba, seja para produzir e reproduzir os elementos de seu modo de vida) eram alvos certos para os agentes da lei, que zelavam pela predominância de relações de dominação de classe. A prisão de João da Baiana na Festa da Penha poderia muito bem ter sido causada porque os policiais

---

<sup>32</sup> “Boletim Policial” de Novembro de 1907, localizado no setor de periódicos da Biblioteca Nacional sob a referência 1-329,01,01.

<sup>33</sup> “Boletim Policial”, de Março de 1909, localizado no setor de periódicos da Biblioteca Nacional, sob a referência 1-329,01,02.



entenderam que ele era um “vagabundo”, um “desordeiro” ou um “desocupado” e que seu samba no pé fossem abusados “exercícios de capoeira”. A prova seria justamente o pandeiro! Já a reclamação de Donga, sobre a inconveniente intimação do delegado, que queria saber qual era o caráter das festas promovidas por sua família, se encaixa perfeitamente nas funções da seção de Ordem Social da polícia. Com tantas amolações, seria impossível para Donga, João da Baiana e outros sambistas menos conhecidos curtirem o samba sem sofrer com as vexações dos policiais, zelosos pela ordem pública. Donga e João da Baiana tinham a sorte de ter contatos pessoais que os colocavam em uma situação um pouco mais confortável (embora não os livrassem eventualmente até mesmo da prisão), mas nem todos os sambistas gozavam desse privilégio.

A solução foi tentar se adaptar mais ou menos às determinações do Chefe da Polícia, aceitando, em parte, a forma que lhes era imposta – o que levou a algumas alterações de conteúdo, assim como discutimos antes. Foi o que fizeram muitos trabalhadores, que organizaram agremiações e sociedades recreativas formais (muitas possuíam, inclusive, estatutos aprovados pela polícia), inspiradas nas grandes sociedades de classe média, como o Clube dos Democráticos e o Clube dos Fenianos, com o objetivo de pleitear uma licença anual para a promoção de festas e desfiles. Aparentemente, isso seria a aceitação das regras do jogo colocadas pelo Chefe de Polícia – que teria um maior controle sobre o que se passava nessas organizações. Entretanto, se olharmos mais detidamente alguns processos de pedidos de licença, veremos que as coisas não eram tão simples. É possível que muitas dessas associações fossem criadas apenas para formalizar as festas que já ocorriam e que, provavelmente, eram atrapalhadas pela intervenção da polícia. No pedido de licença do Bloco Carnavalesco Chora na Macumba, por exemplo, o inspetor responsável pela análise do pedido constatou que a sede do Bloco era uma casa de cômodos, o que pode significar que seus moradores quisessem apenas se livrar das investidas policiais durante suas festas. Levantamentos sistemáticos já realizados pelo Centro de Pesquisa em História Social da Cultura (CECULT)<sup>34</sup> indicam a existência de incontáveis casos como estes e como o da Sociedade Carnavalesca Guarani Club, que, em 1916, era acusada de explorar jogos proibidos em sua sede, “apesar de alegar sua diretoria que é para funções

---

<sup>34</sup> Para maiores informações sobre esse centro de pesquisas, ver: <http://www.unicamp.br/cecult/> (último acesso em 28/07/2011).

carnavalescas”, conforme informou o comissário responsável pela investigação<sup>35</sup>. As licenças indeferidas ou cassadas por “irregularidades” mostram que, a busca pelo reconhecimento oficial poderia ser uma estratégia para se livrar de encrencas com a polícia ou a tentativa de legitimar suas práticas, frente à discriminação. E isso passava, muitas vezes, pelas declarações de amor ao trabalho, como fizeram os membros da Sociedade Dançante Familiar Anjos da Meia-Noite, jogando com os valores morais apreciados pela classe dominante, quando afirmaram que haviam “excluído dos antigos sócios de conduta duvidosa e maus antecedentes” e que o atual presidente gozava “de boa reputação pelo seu amor ao trabalho e pela sua boa conduta”<sup>36</sup>.

A tentativa de construir uma imagem de indivíduo trabalhador também foi usada como recurso em outras situações. Sidney Chalhoub (2001) e Érika Arantes (2005) citaram inúmeros processos criminais em que os acusados ou suas testemunhas de defesa procuraram ressaltar o apego ao trabalho do processado. A ideia era receber a aprovação moral dos julgadores, uma vez que, para a classe dominante, a dedicação ao trabalho deveria ser a principal qualidade entre os membros da classe trabalhadora. Mas essa questão também possui suas nuances, pois o tipo de trabalho que era positivado pela classe dominante (assalariado com horários e funções razoavelmente fixos e, de preferência, condizente com os novos padrões de civilidade) poderia não ser o mesmo tipo valorizado pelos trabalhadores. Sobre esse ponto, é preciso lembrar que as transformações nas relações de trabalho também significaram alterações no domínio que os trabalhadores tinham de suas atividades. Se antes era possível ao trabalhador exercer um mínimo de controle sobre seu ofício, essa possibilidade passou a ser gradativamente limitada, uma vez que a supervisão do trabalho passou a ser função dos patrões e seus gerentes, com avanço da subsunção do trabalho ao capital. Com a perda do relativo comando sobre sua atividade, o trabalhador perdia também a identificação que mantinha com o resultado de seu trabalho, que deixava de ter algum significado concreto para ele, num processo típico da alienação capitalista<sup>37</sup>. Dessa forma, o orgulho do sambista Bide

---

<sup>35</sup> Arquivo Nacional – GIFÍ – Fundo Polícia (AN IJ6 597).

<sup>36</sup> Arquivo Nacional – GIFÍ – Fundo Polícia (6C – 367).

<sup>37</sup> De acordo com Marx, o desenvolvimento da manufatura capitalista trouxe consigo a parcelização do trabalho, que antes era realizado em sua totalidade, por todos os trabalhadores. Isso foi possível por conta da reunião de uma grande quantidade de trabalhadores numa mesma oficina. Ele descreve esse processo da seguinte maneira:

“Cada um desses artífices, talvez com um ou dois aprendizes, produz a mercadoria por inteiro e leva a cabo, portanto, as diferentes operações exigidas para sua fabricação, de acordo com a sequência delas. (...) Contudo, circunstâncias externas logo levam o capitalista a utilizar de maneira diferente a

ao afirmar, em seu depoimento, que aos quinze anos de idade “já sabia fazer um sapato do princípio ao fim”, porque “montava, botava sola”<sup>38</sup> e porque teve a oportunidade de passar seu saber técnico a seu irmão (que também se tornou sapateiro) perdia seu sentido, pois as novas relações de trabalho exigiam cada vez menos esse tipo de conhecimento, sendo necessário apenas o dispêndio de força física. Ao longo do processo de consolidação desse tipo de trabalho, os empregados numa fábrica de sapatos, por exemplo, não precisavam mais conhecer todas as etapas pelas quais passava a fabricação de calçados; bastava saber martelar, colar ou costurar uma de suas partes. Bide provavelmente era do tempo em que o sapateiro aprendia a projetar mentalmente o sapato antes de fabricá-lo, realizando todas as funções de todo o processo de produção. Por isso, seu ofício fazia sentido para ele. Mas com as novas relações, os trabalhadores das fábricas de sapatos apenas realizavam tarefas, sem conceber o sapato por inteiro, o que fazia de sua atividade um tipo de trabalho abstrato<sup>39</sup>. O mesmo aconteceu com Heitor dos Prazeres – contemporâneo de Bide –, que falou com nostalgia sobre o período em que se dedicava a aprender uma profissão por inteiro:

“Eu trabalhei em todas as profissões, quase. Eu sou do tempo da aprendizagem, que hoje é difícil. Então, fui aprendiz de tudo: fui aprendiz de tipógrafo, fui aprendiz de marceneiro, fui aprendiz de sapateiro, fui aprendiz de alfaiate. Então fiz espécie de um estágio em todas as profissões. Onde me estabilizei mais foi em marcenaria. Trabalhei muitos anos nas maiores casas. Eu era um dos melhores. Naquele tempo era quase como um químico.”<sup>40</sup>

Os dois depoimentos promovem um tipo de valorização do trabalho diverso do que estava sendo proposto pela burguesia. Para os sambistas, seus trabalhos (de sapateiro ou de marceneiro) eram tão importantes para as histórias de suas vidas, que ambos acharam importante mencioná-los em suas memórias. Somado a isso, é

---

concentração dos trabalhadores no mesmo local e a simultaneidade de seus trabalhos. (...) Redistribui-se, então, o trabalho. Em vez de o mesmo artífice executar as diferentes operações dentro de uma sequência, são elas destacadas umas das outras, isoladas, justapostas no espaço, cada uma delas confiada a um artífice diferente e todas executadas ao mesmo tempo pelos trabalhadores cooperantes. (...) A mercadoria deixa de ser produto individual de um artífice independente que faz muitas coisas para se transformar no produto social de um conjunto de artífices, cada um dos quais realiza, ininterruptamente, a mesma e única tarefa parcial.” (MARX, 2008: p. 392)

<sup>38</sup> Depoimento de Bide concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 21/03/1968 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>39</sup> Ainda em conformidade com Marx, os trabalhadores que se inserem nessa relação são trabalhadores “parciais”, “limitados” e “mutilados” (p. 394), cuja especialidade é a “ausência de qualquer formação”. Daí “a desvalorização relativa da força de trabalho, decorrente da eliminação ou da redução dos custos de aprendizagem” (MARX, 2008: p. 405).

<sup>40</sup> Depoimento de Heitor dos Prazeres concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 01/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

impossível deixar de perceber que os dois se identificam como trabalhadores e demonstram orgulho pelo conhecimento de suas profissões, adquirido pela experiência e pela dedicação ao ofício (o que foi se tornando cada vez mais difícil com as novas relações de trabalho às quais os trabalhadores deveriam se subordinar). Esse não é o mesmo sentido positivo que as classes dominantes davam ao amor pelo trabalho e ao trabalhador morigerado, considerados uma espécie de cura moral para a suposta natureza preguiçosa e uma tendência criminosa dos trabalhadores, associado às “classes perigosas”. O que Bide e Heitor disseram se relaciona mais com o que Marcelo Badaró Mattos chamou de “cimento positivo”, no processo de identificação e consolidação dos interesses comuns dos trabalhadores, que passariam a se enxergar como um “nós” oposto a “eles”:

“A valorização do trabalho será, portanto, uma das primeiras funções das organizações de trabalhadores no sentido de criar uma identidade própria, que englobasse toda a classe. Mas uma valorização do trabalho distinta e oposta àquela propugnada pelo discurso patronal clássico.” (MATTOS, 2008, p. 202)

Ainda de acordo com Mattos, esse processo também passa pela transformação do “orgulho de ofício” (restrito a determinadas funções), que passou a significar uma defesa mais geral da dignidade e do respeito aos trabalhadores, como os únicos produtores das riquezas sociais. Desse modo, as denúncias das más condições de trabalho e das situações de exploração a que estavam sujeitos os trabalhadores, eram acompanhadas por críticas à hierarquia da sociedade capitalista. É claro que nem todos os trabalhadores faziam parte das organizações sindicais e políticas onde esses discursos eram mais fortes e mais organizados, mas é lícito pensar que esse era mais um ponto de divergência entre trabalhadores e classe dominante – provocado, evidentemente, pela oposição de interesses de classes. Essa diferença no entendimento entre o que poderia ser considerado trabalho e o que não poderia foi o que levou muitos trabalhadores (que se dedicavam a alguma atividade que não era considerada um trabalho digno pela visão dominante) a serem presos, por serem classificados como vagabundos, conforme já dissemos. Na letra da música “Seu Mané Luiz”, de Donga e João da Baiana, escrita em 1927<sup>41</sup>, vemos justamente a diferença entre um entendimento e outro, por meio da discussão entre marido e mulher:

---

<sup>41</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

## I

(ELA) Seu Mané Luiz  
(ELE) Que é?  
(ELA) Ta raiando o dia...  
(ELE) Já vou minha nega  
(ELA) Homem preguiçoso  
Do sono danado  
Levanta Mané  
O café tá coado  
Deixa de ladeira  
(ELE) Por quê?  
(ELA) Vai cuidar da vida

## II

(ELE) Já vou minha nega  
(ELA) Tenha consciência  
Arranja um trabalho  
Vai cortar cipó  
Pra fazer balaio.  
Seu Mané Luiz  
(ELE) Que é?  
(ELA) Vamos pra varanda  
(ELE) Já vou minha nega  
(ELA) Tá com reumatismo  
Vá beber meizinha  
Com purga do campo  
Pra tirar murrinha.

A discussão central dessa letra gira em torno das reclamações que a mulher dirige ao marido, que ela chama de “preguiçoso”, porque, além de não ter um trabalho, ele continua dormindo, mesmo depois de o café da manhã ter sido preparado por ela. A reprovação é seguida por um pedido ao marido, para que este se conscientize sobre a necessidade de arrumar uma ocupação. Em uma análise mais superficial, a música pode parecer uma ode ao trabalho perfeitamente adequada à ideologia burguesa. Contudo, se nos detivermos mais atentamente ao que a mulher fala depois de condenar a preguiça do marido, veremos que a ocupação que ela propõe – “vai cortar cipó/prá fazer balaio” na varanda de casa – não é exatamente o tipo de atividade considerada produtiva ou mesmo digna pela classe dominante. A fabricação caseira de balaios de cipó não era um emprego como o de um operário ou de um funcionário público, com horários bem definidos, com um patrão para dar as ordens e determinar o que deveria ser feito e – mais importante ainda – não havia a venda da força de trabalho. Assim, a personagem poderia organizar suas tarefas, de modo que sobrasse tempo para dormir até mais tarde algumas vezes por semana, ou de maneira que pudesse controlar, ele mesmo, a duração e a quantidade de pausas no trabalho, conforme sua necessidade ou sua vontade de trabalhar. Embora a

mulher reclame da preguiça do marido, ela não exige que ele arrume um emprego tal qual os moldes burgueses. Nesse sentido, pode ser que a letra esteja lidando ironicamente com o tema, pois, se na aparência, condena moralmente a ociosidade e a preguiça, por outro lado, não trata da preguiça como um ato criminoso, nem aponta a venda da força de trabalho como única forma de expiar a culpa por uma suposta vagabundagem ou por uma preguiça temporária.

Mesmo admitindo que os autores da música quisessem propagandear o trabalho como um valor moral positivo – tal qual a classe dominante –, ainda assim observamos que a letra retrata a existência de diferentes concepções a respeito do que viria a ser um tipo de trabalho moralmente válido, já que “eram tênues os limites entre profissões ‘consideradas produtivas’ e ‘improdutivas’”, por conta da baixa oferta de empregos numa cidade como o Rio de Janeiro, “onde o trânsito de indivíduos por essas fronteiras era bastante comum” (MATTOS, 1991: p. 54). Por fim, acreditamos que essa música – tratando-se ou de uma forma irônica de lidar com o tema ou de uma tentativa de mostrar o trabalho como um valor moral positivo em conformidade com a ideologia dominante – indica que os trabalhadores eram capazes ou de elaborar suas próprias alternativas à ideologia dominante ou de imprimir significados próprios a essa mesma ideologia. Assim, a voz da mulher pode ser vista como a voz que lembra a importância de largar a preguiça para ir trabalhar, mas também pode ser interpretada como a lembrança de que existem outras formas de garantir a sobrevivência fora do emprego formal. Já a voz do marido, pode ser a de alguém que tem um emprego informal porque não consegue encontrar uma ocupação formal pela falta de oferta ou, simplesmente, a de alguém que prefere trabalhar em casa, onde tem mais conforto.

Na música “Morro de Mangueira”, escrita em 1925 por Manoel Dias<sup>42</sup>, temos uma situação diferente. Aqui, há uma discussão entre os personagens que apresentam ideias claramente opostas sobre o significado do trabalho:

Eu fui a um samba  
Lá no morro da mangueira  
Uma cabrocha me falou de tal maneira:

Não vai fazer como fez o Claudionor  
Para sustentar família  
Foi bancar o estivador

---

<sup>42</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Oh, cabrocha faladeira  
Que tu tens com a minha vida  
Vai procurar um trabalho  
E corta essa língua comprida

Nessa letra, a cabrocha zomba do personagem principal, aconselhando-o a não arrumar emprego formal, assim como um tal Claudionor, que era trabalhador da estiva e sustentava a família com seus ordenados. O trabalho de estivador não era considerado tão dignificante quanto o emprego de um operário qualificado – já que não era regular, não tinha horários fixos, os estivadores eram considerados brutos e, por isso, eram tratados, com alguma frequência, como criminosos e vagabundos pelos policiais –, mas, apesar disso, era um trabalho formal – com dois sindicatos, inclusive – e reconhecido razoavelmente pela classe dominante<sup>43</sup>. Nessa lógica, a zombaria da cabrocha poderia ser explicada, por exemplo, por ela considerar que trabalho sério/formal era coisa de “otário”, ou ainda por ela gostar mais dos malandros. Ela mesma aparenta não ser muito afeita ao trabalho formal, já que o personagem principal, para acabar com a troça da moça, manda que ela pare de bisbilhotice e vá arrumar um trabalho. Entretanto, esse conselho não se assemelha ao que Seu Mané Luiz recebeu. Aqui o narrador parece estar muito mais propenso a aceitar as novas relações de trabalho do que a cabrocha ou do que os personagens da música de Donga e João da Baiana.

Heitor dos Prazeres ao abordar o mesmo tema, em 1927, na letra de “Ora, Vejam Só!”<sup>44</sup>, um samba de grande sucesso, é bem mais direto ao emitir sua opinião sobre as novas relações de trabalho:

Ora vejam só  
A mulher que eu arranjei  
Ela me faz carinhos até demais  
Chorando  
Ela me pede meu benzinho  
Deixa a malandragem se és capaz

A malandragem eu não posso deixar  
Juro por Deus e Nossa Senhora  
É mais certo ela me abandonar  
Meu Deus do Céu, que maldita hora

---

<sup>43</sup> João da Baiana, que era estivador, disse, em seu depoimento, que o que recebia não era tão ruim, o que o motivou, inclusive, a deixar de viajar para Paris com sua banda (os Oito Batutas), por medo de largar seu emprego por algo duvidoso.

<sup>44</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Assim como na letra de Manoel Dias, existem duas perspectivas em disputa: aquela expressa pela mulher, a pedir que o amante abandone a malandragem, e aquela adotada pelo homem, que prefere ficar sem a mulher ao ter que se adequar aos padrões comportamentais que a moralidade burguesa impunha. Ao criar um personagem que opta por uma conduta que é completamente oposta àquela que é moralmente aceita pela classe dominante, Heitor dos Prazeres, através de seu samba, fez uma crítica aos novos padrões comportamentais que surgiam e à condenação moral de outros tipos de comportamento considerados válidos por ele e por outros grupos de trabalhadores. Em seu depoimento, ele diz que chegou a ser preso, por perambular pelas ruas na tentativa de arrumar uns bicos, para ajudar nas despesas de casa, quando ainda era menino:

“Eu tinha um espírito de ajudar, porque eu via que os rendimentos deles [dos pais] não era suficiente. (...) Eu tinha já o espírito independente. Então eu queria engraxar sapato, eu queria vender jornal, eu queria fazer tanta coisa, e apanhava por causa disso. Ele [seu pai] achava que era negócio de vagabundo. (...) Eu, com essas coisas de andar na rua, garoto de rua, na primitiva praia de Santa Luzia e por aí afora, então, meus pais, mandavam me perseguir, mandavam a polícia me perseguir, porque eu fugia de casa e só aparecia daqui a uma semana. E chegou ao ponto em que eu fui preso, mesmo. Fui preso como vadio e fiquei uma temporada de um mês e tanto. E foi uma situação que pesou muito na família. Me procuravam daqui e de acolá. Mas foi bom, essas coisas. Faz parte das ensinações da vida.”<sup>45</sup>

As andanças de Heitor e sua música “Ora vejam só” levantam a discussão sobre o que é ser malandro. Se, quando jovem, Heitor havia sido preso por perambular pela cidade – movido, segundo ele, pela vontade de ganhar algum dinheiro para ajudar seus pais –, sua ode à malandragem em sua música soa contraditória. Teria ele abraçado a vida de “vadio” ou a música era apenas um discurso irônico? Em seu livro “Acertei no Milhar”, Cláudia Matos debateu o universo da malandragem, tendo classificado o malandro como uma figura que representa a contradição de classes e a “desarmonia existente no conjunto do sistema social” (MATOS, 1982: p. 68). De acordo com a autora, a atuação do malandro pode ser interpretada, simultaneamente, como a rejeição dos “códigos éticos das classes dominantes” e como o esforço de “preservação dos valores negro-proletários” (MATOS, 1982: p. 71). Nesse sentido, o malandro seria uma personagem de fronteira, que transitaria entre dois universos – o dominante e o dominado

---

<sup>45</sup> Depoimento de Heitor dos Prazeres concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 01/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.



–, sem se encaixar em nenhum dos dois, embora, no fundo, não deixe de ser tão oprimido quanto os trabalhadores chamados de “otários”. Matos afirma que,

“articulando signos de dois mundos e não pertencendo inteiramente a nenhum, o malandro se caracteriza, em todas as instâncias, pela dialogia e pela ambiguidade, o que faz com que ele nunca se estratifique numa posição definitiva.” (MATOS, 1982: p. 59)

Da definição de Matos, depreende-se que o malandro é oriundo da classe trabalhadora – motivo pelo qual compartilha seu código de valores –, mas nela não se encaixa porque rejeita as relações de trabalho capitalistas impostas pela classe dominante. Assim, a não aceitação de tais relações determinaria seu lugar “marginalizado” (para usar um termo da própria autora). Não devemos nos esquecer, porém, que o malandro das músicas é um personagem e que os sambistas que o criavam, embora pudessem adotar algumas das características do seu modo de vida, não correspondiam necessariamente a ele. Mesmo os que se notabilizaram nas páginas de jornais e nas canções da época como malandros, muitas vezes combinavam em seu cotidiano comportamentos tidos como desviantes pelas regras legais, com o exercício do trabalho assalariado “formal” ou “informal”.

Havia, de fato, indivíduos que rejeitavam as relações de trabalho dominantes, mas isso não significa que eles fossem “marginalizados”, porque a rejeição dessas relações, no plano da subjetividade, não significa, necessariamente, que esses indivíduos não trabalhassem. As ocupações informais – mesmo as ilícitas – não eram apenas uma escolha para aqueles que não aceitavam a venda de sua força de trabalho, mas também uma realidade – muitas vezes compulsória – para muitos trabalhadores, que não conseguiam se inserir numa ocupação formal, sendo, por isso, vistos pela classe dominante como “vadios” ou malandros. Assim, entendemos que os indivíduos que conseguiam viver exclusivamente das práticas da malandragem não devem ser concebidos como “marginais”, pois – em sendo despossuídos de outros meios de sobrevivência que não o da venda, ainda que irregular ou temporária, de sua força de trabalho –, mesmo que rejeitassem as relações de trabalho dominantes, não deixavam de estar sujeitos às mesmas pressões que incidiam sobre os membros da classe trabalhadora.

Como vimos, nenhum desses sambistas poderia ser considerado malandro ou “vagabundo” (para usar um dos termos preferidos do discurso policial). Eles eram trabalhadores marceneiros, sapateiros, estivadores, fabricantes de balaios de cipó etc, que,

apesar disso, eram tratados como criminosos nos momentos em que se dedicavam às práticas culturais perseguidas pela classe dominante. Sua eventual elegia à malandragem pode ser vista nos termos da crítica jocosa, aos padrões dominantes de representação do trabalho, mas não como reflexo ou projeto acabado de suas vidas.

Ou seja, nessas três músicas a questão do trabalho é colocada no centro da disputa em torno de seus diferentes significados, a partir da inserção de personagens que contrariam os novos padrões burgueses de relações de trabalho. Isso nos mostra que elementos fundamentais da consciência dos trabalhadores (uma consciência de pertencimento a um grupo social com experiências e interesses comuns e de oposição aos padrões comportamentais impostos por outro grupo) se manifestavam para além dos discursos e práticas emanados de seus sindicatos, partidos e organizações políticas, fazendo-se presentes, também, em suas produções artísticas, como essas letras de samba.

## Capítulo 2

### O batuque que vem da cozinha – Que cor ele tem?

#### 2.1 – De que cor é o samba?

Em um dos momentos marcantes do depoimento de João da Baiana ao Museu da Imagem e do Som, quando relatou a estratégia de Meira Lima para prender os sambistas desavisados que se juntavam à falsa roda de samba improvisada por ele, um dos entrevistadores perguntou-lhe se havia mais negros e mulatos do que brancos nesse grupo, ao que João da Baiana respondeu da seguinte forma: “[De] Tudo. Os brancos daquele tempo gostavam do samba. Capoeira. Tinha branco de capoeira e cantor de samba, compositor e batuqueiro e tudo. Não tinha seleção de raça, não.”<sup>46</sup> No entanto, Pixinguinha, em seu depoimento, ao falar sobre sua participação nas bandas que faziam apresentações nas salas de espera de cinemas e teatros, contou que alguns de seus amigos músicos não o convidavam para fazer outras apresentações em determinados ambientes, porque achavam que ele não seria bem recebido. Muito provavelmente os amigos de Pixinguinha estavam preocupados com o fato de que ele era negro (PEREIRA, 1967: pp. 226-227 *apud* LOPES, 2001: p. 47). Observando esses dois relatos, existe, aparentemente, uma divergência nas memórias desses célebres sambistas. Afinal, havia ou não preconceito racial em relação aos sambistas negros? O samba era exclusividade dos negros ou os brancos também fizeram parte dele? Havia uma contradição entre cultura negra e cultura branca? Em que medida isso poderia ser um problema para o estabelecimento de laços de solidariedade entre os membros diversos da classe trabalhadora? Essas são as questões de que ora nos ocuparemos.

No capítulo anterior, fizemos uma análise do modo pelo qual o samba se tornou um importante elemento da cultura dos trabalhadores durante o processo de sua consolidação como classe. Ao mesmo tempo, nos posicionamos no debate sobre as trocas culturais ocorridas entre esta cultura e a cultura dominante, procurando recuperar o contexto de luta de classes em que tais relações estavam imersas – tudo isso sem negar a existência de vias de negociação e de interpenetrações mútuas, conforme

---

<sup>46</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

definimos anteriormente. Nesse capítulo, temos o intuito de averiguar se o maior peso que o universo cultural negro teve sobre as contribuições do universo cultural branco na constituição estética do samba (e da cultura da classe trabalhadora) foi fruto não da interação entre essas duas matrizes culturais, mas da divergência entre elas causada pelo fator étnico. Reconhecemos que o caráter heterogêneo da classe trabalhadora levou, em muitos casos, ao surgimento de rivalidades entre seus membros, mas pensamos que tal fato não foi um obstáculo intransponível para a identificação de seus interesses de classe – e dos interesses opostos aos seus –, já que o cotidiano de repressão e as condições de vida eram bastante similares para aqueles que precisavam vender sua força de trabalho para sobreviver. O objetivo, portanto, é tentar demonstrar que a cultura subalterna manifestava os interesses de uma classe – em sua totalidade – e não de grupos subalternos culturalmente isolados, como se não houvesse trocas e releituras entre eles. É a partir dessa hipótese que nos voltaremos para as fontes.

Esse caminho, no entanto, é distinto daquele que percorreram outros trabalhos clássicos sobre o tema, como, por exemplo, Muniz Sodré (1998) e Roberto Moura (1995). Para esses autores, havia uma nítida separação entre o universo cultural branco e o universo cultural negro e, dessa forma, o samba seria mais um elemento de resistência da cultura negra – atacada com frequência pela cultura branca/europeia – do que uma manifestação cultural própria da classe trabalhadora em sua totalidade. Esse distanciamento entre dois universos culturais distintos seria viabilizado por aquilo que Muniz Sodré chamou de “biombo cultural”, que seria uma espécie de filtro seletor daqueles elementos da cultura negra que poderiam ou não entrar em contato com a cultura branca. O que esses dois autores pretendem fazer é enfatizar o fator étnico das disputas sociais do começo do século XX, que tiveram como palco as reformas urbanas pelas quais passava a cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, a herança das lutas pelo fim da escravidão – como formas organizativas, estratégias de luta e experiências de sociabilidade urbana (em que se incluem o domínio de determinados ofícios e a construção de uma rede de solidariedade, por exemplo) – e outros elementos tradicionalmente destacados pelas interpretações correntes sobre o “caldeirão racial” brasileiro – como a culinária e a religiosidade – são tomados como formas de resistência étnica empreendida pelos negros – e não pelos trabalhadores, de maneira geral.

Estamos de acordo com Sodré e Moura quando eles dizem que o samba é oriundo do universo cultural negro (assim como muitas outras formas de manifestação

cultural da classe trabalhadora) e que, por conta disso, esse ritmo tenha sofrido com a perseguição da classe dominante, cuja matriz cultural pode ser associada ao universo cultural branco/europeu. Concordamos, ainda, com a ideia de que essa perseguição também tenha sido causada pela existência de conflitos étnicos, já que essa mesma classe dominante esforçava-se (desde o século XIX) para “branquear” a sociedade brasileira, a partir dos estímulos à imigração europeia – o que contribuiu, sem dúvida, para a heterogeneidade da classe trabalhadora carioca. Por último, assim como esses dois autores, também entendemos que o projeto de modernização das regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro (que ocorreram entre as três primeiras do século XX) foi mais um esforço da classe dominante no sentido de impor um tipo de sociabilidade característico da cultura branca/europeia. No entanto, divergimos de Sodré e Moura quando eles fazem da questão étnica o foco principal dos conflitos da sociedade abordada. Entendemos que suas perspectivas, embora contribuam significativamente para a complexificação da compreensão das lutas de classes (ao introduzirem o fator étnico), não consigam dar conta da totalidade das relações de dominação. Ampliando suas concepções até o limite, poderíamos pensar que os trabalhadores europeus que aqui se encontravam não sofriam nenhum tipo de perseguição da classe dominante, porque possuíam a mesma matriz cultural (branca/europeia).

Um autor que conseguiu equilibrar as questões de classe com as questões étnicas foi José Ramos Tinhorão (1998), o qual apontou o samba como uma criação artística própria das “classes baixas”, sem, contudo, esquecer de reforçar a marca da estética negra. Tinhorão tem como objetivo desvendar a autenticidade do samba (e de outros ritmos da música popular) e, por isso, não se preocupa tanto em analisar os conflitos de classe existentes em tal sociedade, limitando-se, apenas, a mencionar a perseguição policial aqui ou a posição subalternizada dos trabalhadores acolá. Apesar disso, seu estudo pode servir para balizar nossas críticas aos estudos de Sodré e Moura.

Como é possível perceber, o debate sobre etnia e sua importância para a luta de classes é muito importante para ser deixado de lado, como muitas vertentes do marxismo fizeram – e fazem – até hoje. Acreditamos que devemos, sim, incluir, de acordo com as especificidades do período analisado, o fator étnico (assim como outros, como a questão de gênero, ou a questão ecológica) se quisermos apreender as lutas de classes de maneira completa, já que a opressão capitalista é, ela mesma,

tendencialmente total, no sentido de não se restringir a um único grupo ou a um único aspecto da realidade.

## **2.2 – Higienismo, Civilização e Modernidade – Novas Ideias, Velhas Práticas:**

Logo nos primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro encontrava-se em meio a uma atmosfera política razoavelmente tensa. No relatório anual do Chefe de Polícia Cardoso Castro ao Ministro de Justiça J. J. Seabra de 1903 (referente aos acontecimentos do ano de 1902) constam alguns episódios de conflitos entre a população e a polícia em torno das eleições de 1902. Sobre essa ocasião, Cardoso Castro, classificou os eleitores insatisfeitos de “desordeiros” que, “abusando das garantias da lei, não se limitaram a perturbar a ordem [ilegível] passando a praticar nas ruas atos criminosos”, tendo sido “a polícia obrigada, logo que disso teve conhecimento, a tomar as necessárias providências a fim de restabelecer a ordem<sup>47</sup>”. Dois anos mais tarde, o relatório de 1905 (referente aos acontecimentos do ano de 1904) voltou a fazer observações nesse mesmo sentido, mas, dessa vez, motivadas pelos protestos contra a vacinação obrigatória. Sufocada a revolta, o Chefe da Polícia deu novamente sua opinião sobre o caráter daqueles que foram presos, por contestar a ordem social vigente:

“Era preciso **limpar** a cidade, e, como se tratasse de contraventores provavelmente reincidentes, a remessa dos mesmos para um território da fronteira, longe de ser uma violência, estava compreendida entre as faculdades que a própria Constituição concede ao Poder Executivo durante o sítio, (...) e constituía uma providência **salutar** não só para a população, como para os próprios vagabundos, aos quais desse modo, se ofereceu um largo campo, onde o trabalho, pela necessidade da subsistência, se torna por assim dizer obrigatório”. (Grifos nossos)<sup>48</sup>

Nos anos seguintes, aconteceram muitos outros movimentos políticos (com grande repercussão ou não) levados a cabo pelos trabalhadores. Somando-se a isso, havia, ainda, a imposição de uma nova ordem produtiva, que entrava em choque com o modo de vida e os hábitos da classe trabalhadora – o que levou os agentes policiais a exercerem uma forte vigilância sobre o mundo desses trabalhadores, com o intuito de

<sup>47</sup> Relatório Ministerial de 1903 – <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1887/> - página 6 (último acesso em 28/07/2011).

<sup>48</sup> Relatório Ministerial de 1905 – <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1888/> - página A-G-6 (último acesso em 28/07/2011).

blindar outras opções de vida fora do assalariamento, a partir da criminalização de seus comportamentos. Evidencia-se, portanto, uma atmosfera política e social tensa, que pode ser dimensionada pelos dois casos citados acima. Sobre isso, em primeiro lugar, destaca-se o uso cada vez mais recorrente e mais intenso da força policial para reprimir os trabalhadores, seus movimentos contestatórios da ordem burguesa e seus modos de vida, quando havia a expectativa de que a República trouxesse maiores possibilidades de participação política para eles (MATTOS, 2008: p. 123); em seguida, nota-se a consolidação de uma política higienista, que tinha como objetivo não apenas a erradicação de doenças infecciosas que assolavam a cidade desde o século XIX (como a febre amarela e a varíola), mas também a realização de uma limpeza social, com o intuito de empurrar para as margens do Centro aqueles que não se ajustavam aos novos padrões comportamentais burgueses, a partir da restrição de sua circulação pelas áreas centrais da cidade – fosse pelas demolições decorrentes das obras de urbanização, fosse pelo encarceramento, ou pela deportação para colônias correcionais – e da tentativa de destruição de suas formas de sociabilidade e de sua cultura. Esse processo também pode ser associado ao empenho da burguesia carioca na modernização da cidade, quando seu modelo de civilidade – inspirado na *Belle Époque* francesa – foi imposto ao resto da sociedade, dando início à onda de perseguição aos hábitos e às práticas culturais da classe trabalhadora (principalmente as manifestações culturais de matriz afro-brasileira, que traziam à tona nosso passado escravista). Tais práticas foram classificadas como bárbaras, atrasadas, primitivas e imorais, o que justificaria sua eliminação, para que não manchassem a imagem de cidade moderna e civilizada que se buscava construir. Por conta disso, muitos aspectos do modo de vida dos trabalhadores passaram a ser vistos como *causa* da situação de atraso em que se encontrava o Rio de Janeiro. Assim, as epidemias de doenças infecciosas, por exemplo, seriam causadas, de acordo com o pensamento dominante, pelas péssimas condições de higiene de suas casas e das habitações coletivas em que viviam; a criminalidade seria fruto do seu ócio e do seu hábito de consumir bebidas alcoólicas; a vagabundagem, a mendicância e a prostituição, seriam resultantes da preguiça e da indolência supostamente inerentes a essas pessoas - principalmente aos negros, vistos sempre como agentes difusores desses males.

Para efetivar seu projeto, a burguesia, ao mesmo tempo apoiada em suas instituições de classe e no aparelho repressivo do Estado, se utilizou em larga escala da coerção para fazer prevalecer seus interesses, conforme vimos nos relatórios

ministeriais. Dessa forma, nos casos de afrontamento à política higienista ou de resistência ao furor da modernização, a polícia e os agentes de fiscalização sanitária – muitas vezes inflamados pela imprensa – serviram para condenar as atitudes desses trabalhadores e, quando preciso, para atuar repressivamente, derrubando casas, cassando licenças de habitações coletivas ou reprimindo fisicamente as manifestações contrárias às novas regras sanitárias e ao novo padrão de civilidade. As reformas urbanas promovidas pela prefeitura de Pereira Passos (entre os anos 1902 e 1906), que se estenderam pelas três primeiras décadas do século XX, se caracterizam justamente pela utilização de tais recursos. Seu alto custo social foi pago pelos trabalhadores (formais, informais, desempregados, indivíduos vistos pela classe dominante como vadios, brancos, negros, imigrantes, ex-escravos etc), já que foram as suas casas e seus espaços de sociabilidade (festas, bares, cultos religiosos, associações etc) que foram perseguidos e, eventualmente, destruídos. A tonalidade sociológica assumida pela repressão aos seus modos de vida, com sua associação às “classes perigosas”, deu ao projeto burguês de sociedade um caráter científico, o que dava maior legitimidade a essas ações, a partir da condenação dos trabalhadores. A expressão “classes perigosas”, em sua origem europeia, servia para referir-se às pessoas que tivessem passagem pela prisão ou que haviam optado pela criminalidade para garantir seu sustento (CHALHOUB, 2001: p. 76). Importada para o Brasil, foi associada às pessoas pobres, vistas como potenciais criminosos e perturbadores da ordem pública, que atrapalhavam a melhoria da cidade, sendo, por isso, necessário retirá-las das vistas da boa sociedade. Sidney Chalhoub explica como essa associação passou a ser recorrente:

“Os parlamentares reconhecem abertamente, portanto, que se deseja reprimir os miseráveis. Passam a utilizar, então, o conceito de ‘classes perigosas’, avidamente apreendido nos compêndios europeus da época. (...) Os nossos deputados, contudo, citam principalmente autores franceses e alargam consideravelmente as proporções do termo. Os legisladores brasileiros utilizam o termo ‘classes perigosas’ como sinônimo de ‘classes pobres’, e isto significa dizer que o fato de ser pobre torna o indivíduo automaticamente perigoso à sociedade. Os pobres apresentam maior tendência à ociosidade, são cheios de vícios, menos moralizados e podem facilmente ‘rolar até o abismo do crime’”. (CHALHOUB, 2001: p. 76)

O deslocamento de parte dessas pessoas para as regiões periféricas contribuiu para a emergência de outros interesses, além do esforço em disciplinar a classe



trabalhadora<sup>49</sup>. Abria-se, para os capitais aplicados nessa cidade, a oportunidade de investir na expansão da linha férrea e das linhas de bonde. A historiadora Maria Laís da Silva caracteriza o período como uma “revolução dos transportes”. Segundo ela, a implantação de um sistema de transporte de massas envolveu concessões públicas ao capital privado – nacional, num primeiro momento, e estrangeiro, posteriormente –, dados o potencial lucrativo do setor e a possibilidade de associação com o capital imobiliário, a partir da definição conjunta dos traçados das linhas de bonde e de trem (que poderia dinamizar o mercado de terrenos em determinados bairros<sup>50</sup>). Já em 1905, temos o estabelecimento de um monopólio sob o comando da companhia Light and Power, que realizava a eletrificação de bondes e que, ao fim da década de 1920, passou a controlar grande parte dos serviços públicos vinculados ao setor de transportes e energia (SILVA, 1992: p. 42).

Observando as tabelas 1 e 2, podemos perceber como esse processo se refletiu na distribuição espacial da cidade:

TABELA 1 – Distribuição Espacial da População Urbana

Freguesias	Censo 1872	Censo 1890	Crescimento %
Centrais: Santana, Sacramentos, Santa Rita, Candelária, São José	131.102	196.075	49,56
Urbanas não centrais: Santo Antônio, Espírito Santo, Glória, Lagoa, Engenho Velho, São Cristóvão, Gávea, Engenho novo	97.641	233.670	139,32
Rurais: Campo grande, Jacarepaguá, Guaratiba, Inhaúma, Irajá, Santa Cruz, Paquetá, Ilha do	46.229	92.906	100,97

<sup>49</sup> Vale lembrar que, nesse processo, mesmo aqueles que optavam por morar nos subúrbios, para escapar do valor elevado dos aluguéis do centro, precisavam ter uma condição financeira melhor do que aqueles que subiam os morros, pois era pouco provável que houvesse uma oferta de empregos razoável nas áreas suburbanas, o que obrigava seus moradores a irem trabalhar na região central – sendo necessário, portanto, pagar a passagem do transporte público.

<sup>50</sup> A autora cita o caso da Companhia de Bondes de Vila Isabel, a qual foi, praticamente, responsável pela organização do bairro de mesmo nome (SILVA, 1992: pp. 33-35).

Governador			
População total da cidade	274.372	522.451	90,24

(MATTOS, 2008: p. 62)

TABELA 2 – Concentração Populacional por Freguesias entre 1901 e 1910

Urbanas Centrais: Santana, Sacramento, Santa Rita, Candelária, São José, Santo Antônio e Espírito Santo.	37,3%
Urbanas Não Centrais: Glória, Lagoa, Gávea, Engenho Velho, Engenho Novo e São Cristóvão.	39,7%
Rurais: Inhaúma, Irajá, Jacarepaguá, Campo Grande, Guaratiba e Santa Cruz.	23%

(CUNHA, 2001, sem página)

De início, notamos que, entre 1890 e 1901, alterou-se a classificação usada pelo censo para definir os limites da região central da cidade, já que as freguesias de Santo Antônio e Espírito Santo passaram a ser consideradas “urbanas centrais” (na tabela 2) – o que indica uma ampliação (proposital ou não) do espaço definido como centro. Em seguida, vemos que, embora o contingente populacional tenha aumentado quantitativamente nas freguesias urbanas centrais – até pelo aumento físico dessa região –, as outras freguesias apresentaram um aumento proporcionalmente maior. Essa redistribuição espacial se caracteriza, portanto, pelo adensamento populacional das áreas urbanas não centrais e pela expansão física do centro da cidade, o que pode ser atribuído à expansão do sistema de transporte de massas (SILVA, 1992: p. 23) e às reformas urbanas feitas durante a prefeitura de Pereira Passos. Esses dois aspectos devem ser entendidos como partes de um mesmo processo em que a expulsão de pessoas pobres do centro da cidade ocorreu *para que* fosse possível realizar as obras de embelezamento e modernização, num movimento de hierarquização do espaço urbano. Se, por um lado, a região central passou a ser destinada às atividades comerciais e ao lazer da burguesia, por outro lado, os subúrbios, a região portuária e os morros passaram

a ser o destino daqueles que não tinham condições de arcar com o alto custo de vida no centro.

Um dos principais alvos da fúria modernizadora foram os cortiços e as habitações improvisadas pelos trabalhadores, em sua tentativa de se manterem próximos às ofertas de trabalho da região central, sem que precisassem pagar aluguéis muito caros ou gastar dinheiro com a passagem no transporte coletivo. Esse tipo de habitação, na maioria das vezes, contava com pouca infra-estrutura e abrigava, ao mesmo tempo, uma grande quantidade de famílias pobres. A partir da década de 1870, houve um endurecimento da postura do Estado em relação aos cortiços e às moradias populares, que tiveram sua imagem negativizada e passaram a ser vistos como antros de vícios e de vagabundos, da mesma forma como seus moradores passaram a ser considerados perigosos (ainda mais quando o assunto era saúde pública, pois as autoridades sanitárias entendiam que esses lugares eram focos de doenças infecciosas).

O embate contra as habitações coletivas foi bastante influenciado pela modificação do sentido do trabalho (de que falamos no capítulo anterior) e pela associação entre pobreza e “classes perigosas”. Difundia-se a ideia de que o trabalhador dedicado seria recompensado com uma vida mais confortável e, dessa forma, não precisaria viver em condições semelhantes às que viviam os moradores de cortiço (CHALHOUB, 2001: p. 75)<sup>51</sup>. Por outro lado, os trabalhadores que vivessem na miséria seriam merecedores de sua condição de vida, porque não estariam se dedicando como deveriam ao trabalho, provavelmente porque prefeririam levar uma vida de “ócio” e de “vícios”. Percebe-se, dessa forma, que a associação entre “classes pobres” e “classes perigosas” culpabilizava os próprios trabalhadores por sua miséria, como se eles escolhessem morar em habitações precárias, ou como se estivessem imersos em desvios morais incorrigíveis (CHALHOUB, 2001: p. 76). Assim, os habitantes dessas moradias eram constantemente vistos como perigosos em dois sentidos: como potenciais criminosos e como potenciais transmissores de doenças. Por isso, a solução para a melhoria na qualidade de vida de toda população carioca – com a redução dos índices de criminalidade e a erradicação das doenças – passava pela perseguição a essas pessoas, aos seus locais de moradia e a seus modos de vida supostamente imorais.

Apesar disso, acreditamos que as habitações dos trabalhadores devem ser vistas como mais um espaço de socialização, para além de seus ambientes de trabalho e de

---

<sup>51</sup> Esta nova ideologia buscava, principalmente, forçar os libertos ao trabalho assalariado.

suas associações políticas. Lá eles compartilhavam experiências de exploração e de lazer e consolidavam laços de solidariedade tão difíceis de construir, num contexto de concorrência entre trabalhadores de diferentes nacionalidades e etnias, que disputavam entre si uma chance no mercado de trabalho (CHALHOUB, 2001: pp. 59-61).

O convívio e o compartilhamento de experiências entre os diferentes grupos que compunham a classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que serviram para a consolidação dos laços de solidariedade e para a elaboração de uma consciência própria, também contribuíram para reforçar, no interior da própria classe, as tensões e os preconceitos que marcavam a sociedade, como as rivalidades étnicas e de nacionalidade ou, até mesmo, as disputas entre maltas de capoeiras ou entre moradores de diferentes cortiços. Apesar disso, acreditamos que esses elementos desagregadores não impediram a formação (e a constante reformulação) de uma consciência e de uma cultura próprias da classe trabalhadora, pois nem a existência de tais obstáculos foi capaz de inviabilizar o surgimento de suas instituições, como os sindicatos, os partidos políticos, as sociedades recreativas, as instituições religiosas, os ranchos e os cordões. Nessa lógica, as disputas entre esses grupos não devem ser vistas como meros reflexos dos conflitos presentes na sociedade, de maneira geral. Elas devem ser observadas como um dos aspectos que conformavam a cultura e a sociabilidade subalterna, já que mesmo as tensões que os colocavam, por vezes, em lados opostos obedeciam códigos morais próprios, surgidos em meio a essa convivência. Um exemplo disso é a história da fundação do rancho Rosa Branca, contada por Donga em seu depoimento. O caso envolve a disputa entre três grandes personalidades desse universo – Hilário Jovino, Tio Miguel Pequeno e Tia Ciata.

“Tia Bebiana, morava ao lado do seu Miguel Pequeno. Todos os baianos que saíam da Bahia (...) procuravam logo o seu Miguel. Seu Miguel parecia Cônsul. As casas, naquele tempo, eram casas com 4 ou 5 quartos. Tinha corredor, de modo que dava para todo mundo. E ainda tinha quintal (...) nos fundos das casas, na rua da Alfândega e na rua do Hospício. Então, os baianos vinham da Bahia. Os que assim vinham apresentados ao seu Miguel, ficavam alojados lá, até se arranjamem ou coisa que o valha. (...) E o seu Miguel era caso com tia Amélia Kitundi (...). Ele era escuro, mas a tia Amélia Kitundi era uma mulata que não era brincadeira, não. Muito bonita. (...) Então, atraía mais. (...) Ele estava pensando (também por causa da Sereia, por causa do Dois de Ouros) [em] fazer o rancho. Ele tinha tirado licença na polícia (nesse tempo, tinha que tirar licença na polícia, na rua do Lavradio). Tirava aquela licença, legalizava os papéis, para, então, ter o seu rancho. Mas ele demorou muito. O Hilário – isso depois de já ter fundado o Dois de Ouros –, teve uma encrenca lá com o Dois de Ouros. (...) Já estava sendo conversado com o seu Miguel, e tal.

Seu Miguel queria elementos bons e o Hilário era um sujeito inteligente, mesmo. O Hilário estava vai e não vai. (...) Mas não chegou nem a ajudar. Atrapalhou, até, porque não sei o que a tia Amélia olhou no Hilário, que acabou fugindo com ele. (...) A Ciata já estava também na casa do seu Miguel, morando aí. Então o seu Miguel, não quis mais saber de Rosa Branca – do rancho que ia organizar, que era Rosa Branca. Deu todos os papéis e entregou à tia Ciata. (...) E então o Hilário passou a ter ódio da Ciata e a Ciata dele.”<sup>52</sup>

Algum tempo depois, a relação entre Hilário e Ciata ainda era marcada pela inimizade e pelas provocações constantes, conforme conta Donga:

“O Hilário tinha organizado o Bem de Conta. A Ciata tinha organizado o Macaco é o Outro (organizado por ela e o filho). O Hilário, que inventou essa história, fez com que também a Ciata organizasse lá o seu rancho de crítica, de sujos. (...) O Hilário, muito espirituoso, descobriu, num dos carnavais – porque tem essa coisa de descobrir o estandarte do outro, para saber qual que era o melhor e tal, quem confeccionava o estandarte (...) –, mas o Hilário, sei lá o que é que ele arranjava que, ele sempre descobria [o estandarte dos outros] (...). Então, logo no primeiro (...) (quando ele fundou a Jardineira e ela veio, depois, com o acervo do seu Miguel), ele foi logo para lá. Ela tinha mudado para os Cajueiros [a rua dos Cajueiros]. Então, ela fez um estandarte (...) e pregou lá. Ele descobriu (...) a Rosa Branca, que era uma rosa enorme, aquela coisa toda, com aquelas pétalas assim... Ele, no estandarte dele, pôs um repolho e do lado botou tomate e cheiro (...) pregado com prego e palito, cebola, aquela coisa toda. [cantando] ‘O tomate e cheiro, são flores do meu canteiro, à custa do nosso dinheiro... da rua dos Cajueiros’. A Ciata deu um ataque. Foi o diabo!”<sup>53</sup>

Esses episódios podem ser analisados como embates entre trabalhadores, que, embora não envolvessem questões étnicas, simbolizavam a disputa entre dois grupos que buscavam se afirmar como liderança de uma região nos dias de carnaval ou como principal grupo organizador da sociabilidade típica da vizinhança. Para aqueles que não faziam parte desse mundo – como jornalistas e policiais, por exemplo –, essas brigas poderiam parecer fúteis ou gratuitas, que serviriam, apenas, para atrapalhar o bom andamento dos desfiles de carnaval. Já aos olhos de muitos historiadores, isso poderia ser interpretado sobre o prisma da desagregação, sendo a briga mais uma expressão das dificuldades que esses trabalhadores tinham em se organizar em torno de seus interesses comuns. Mas se observarmos com mais cuidado, veremos que esses conflitos também são extremamente relevantes para apreender os aspectos coesivos de sua convivência. O que estava em jogo para ambos os lados era a comprovação de que respeitavam seus

---

<sup>52</sup> Depoimento de Donga concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>53</sup> Idem.

próprios códigos morais – Ciata queria provar que não havia roubado o Rosa Branca, enquanto Hilário queria mostrar que, apesar de ele ter fugido com a mulher do Tio Miguel Pequeno (por vontade dela mesma), isso não dava o direito à Ciata de se apoderar do rancho. Isso era importante, inclusive, para garantir o potencial agregador de novos membros, o que fortalecia o grupo e dava legitimidade a suas ideias. Por último, vale destacar que, apesar de suas divergências, Hilário e Ciata compartilhavam não só as regras de sociabilidade, mas também as estratégias de organização de suas instituições, para que pudessem expressar sua visão de mundo durante o carnaval, durante suas festas, suas rodas de samba ou em quaisquer outras situações. Podemos supor, portanto, que havia entre eles algum tipo de identificação que os aproximava e que fazia com que tivessem interesses comuns, apesar de suas desavenças pessoais. Prova disso foi a aliança estabelecida entre eles para mover um processo contra Donga, quando este registrou em seu nome a música Pelo Telefone, em 1916 (MOURA, 1995: p. 105).

Em sua música “Batuque na Cozinha”<sup>54</sup>, João da Baiana abordou as formas de convivência e as rivalidades entre trabalhadores de diferentes origens étnicas, presentes em sua realidade. Escrita em 1917, a letra – que também fala sobre cortiços e sobre a repressão policial – pode ser encarada como uma manifestação de sua visão de mundo, em que se nota a preocupação com disputas étnicas e classistas:

Batuque na cozinha  
Sinhá não quer  
Por causa do batuque  
Eu queimei meu pé  
Não moro em casa de cômodo  
Não é por ter medo não  
Na cozinha muita gente sempre dá em alteração  
Batuque na cozinha (...)  
Então não bula na cumbuca  
Não me espante o rato  
Se o branco tem ciúme  
Que dirá o mulato  
Eu fui na cozinha  
Pra ver uma cebola  
E o branco com ciúme  
De uma tal crioula  
Deixei a cebola, peguei na batata  
E o branco com ciúme de uma tal mulata  
Peguei no balaio pra medir a farinha  
E o branco com ciúme de uma tal branquinha

---

<sup>54</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Então não bula na cumbuca  
Não me espante o rato  
Se o branco tem ciúme  
Que dirá o mulato  
Mas o batuque na cozinha  
Sinhá não quer (...)  
Eu fui na cozinha pra tomar um café  
E o malandro tá de olho na minha mulher  
Mas, comigo eu apelei pra desarmonia  
E fomos direto pra delegacia  
Seu comissário foi dizendo com altivez  
É da casa de cômodos da tal Inês  
Revistem os dois, botem no xadrez  
Malandro comigo não tem vez  
Mas o batuque na cozinha (...)  
Mas seu comissário  
Eu estou com a razão  
Eu não moro na casa de arrumação  
Eu fui apanhar meu violão  
Que estava empenhado com Salomão  
Eu pago a fiança com satisfação  
Mas não me bota no xadrez  
Com esse malandrão  
Que faltou com respeito a um cidadão  
Que é Paraíba do Norte, Maranhão  
Batuque na cozinha (...)

Com base na ideia proposta por Marshall Sahalins, de que os arcabouços culturais sejam atualizados na sua prática, sofrendo, por isso, uma “reavaliação funcional” de suas próprias categorias, Marcos Alvito defendeu a hipótese de que João da Baiana tenha utilizado como refrão de sua música um verso proveniente da época da escravidão. Por isso, entendeu que o objetivo do compositor fosse o de “fazer pesadas críticas à perseguição que o regime republicano empreendeu contra a população afro-brasileira do Rio de Janeiro” (ALVITO, 2009: pp. 1-4). Alvito afirmou, ainda, que essa e outras letras de João da Baiana podem ser encaradas como uma crônica da situação dos negros na sociedade brasileira do pós-Abolição, mostrando que, apesar da mudança de seu status jurídico, continuavam ocupando uma posição subalterna na hierarquia social (a “cozinha”) – o que se percebe a partir da “secular perseguição aos costumes dos negros no Brasil” (ALVITO, 2009: p. 6). Nesse sentido, Alvito asseverou que da argumentação desenvolvida pelo eu-lírico dessa e de outras letras – nas quais podemos observar uma estratégia malemolente, típica do comportamento malandro – pode ser depreendida a preocupação do sambista, em denunciar a opressão étnica a qual os negros estavam sujeitos e da qual ele mesmo já havia sido vítima.

A esses elementos de análise, gostaríamos de acrescentar outra dimensão, referente ao sentido de classe que pode ser percebido na mesma composição. A figura do comissário de polícia e a forma pela qual o compositor figurou sua ação no caso de uma simples disputa amorosa, mandando os brigões para a cadeia sem nem oferecer a possibilidade para que eles se explicassem, mostram que João da Baiana, além de chamar nossa atenção para a situação dos negros, fez uma representação do modo truculento pelo qual os habitantes de uma casa de cômodos (portanto, indivíduos que pertenciam à classe trabalhadora, independentemente de sua ocupação ou de suas relações de trabalho) eram tratados pelas autoridades policiais e vistos pela sociedade, de maneira geral, fossem brancos ou negros. A música também faz uma crítica às condições de vida sob as quais grande parcela da classe trabalhadora era obrigada a viver, que determinava a perseguição ao seu modo de vida por parte das classes dominantes – a partir da condenação prévia do local de moradia, por exemplo.

Entendemos, portanto, que se a letra dessa música retrata a opressão étnica contra os negros, a opressão classista – tratada através da vigilância policial que recaía sobre a totalidade da classe trabalhadora – também deve ser incluída no rol de questões abordadas pelo compositor. Por último, assim como Alvito, acreditamos que essa letra pode ser analisada como mais um exemplo da ironia e da jocosidade que os sambistas, manifestando sua visão de mundo, usavam para retratar suas relações com a classe dominante (ALVITO, 2009: pp. 9-10). Para além da suspeição policial, que evidencia um cotidiano de vexações, temos a argumentação do negro, que joga de maneira brilhante com os valores morais dominantes nessa sociedade. Se, num primeiro momento, ele parece querer distanciar-se da classificação de malandro, dada pelo comissário, fica óbvio que isso não passa de uma estratégia para tentar enganar o policial, pois, em seguida, ele, além de mentir sobre seu local de moradia, afirma que só estava lá para buscar um violão – instrumento que foi proibido durante muito tempo, por ser associado aos sambistas e à malandragem. Daí o caráter dúbio dessa letra, que poderia ser vista pelos membros da classe dominante como um repúdio à malandragem, enquanto era cantada pelos trabalhadores que se identificavam com a esperteza e – por que não? – com a malandragem da personagem<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Agradeço ao professor Marcos Alvito por seus comentários, durante a banca de qualificação deste trabalho, que foram fundamentais para a análise desta letra.



A partir do que foi dito até esse ponto, observamos que os trabalhadores já identificavam interesses próprios e lutavam por eles em suas organizações e em suas instituições de classe. Não podemos ignorar, no entanto, que o mesmo tenha ocorrido com a burguesia, no que diz respeito à organização de instituições. Nesse sentido, o Clube de Engenharia do Rio de Janeiro parece ter servido a tal propósito. Fundado em Dezembro de 1880, a atuação do Clube na cidade se intensificou quando os cortiços passaram a ser vistos como focos de doenças infecciosas e abrigos de vagabundos e criminosos. Associados aos higienistas da época, o Clube deu orientações e emitiu pareceres para que o Estado regulamentasse a construção ou a reforma dessas habitações. No recrudescimento da postura contra os cortiços, também prestou grande auxílio, condenando muitas dessas construções. O Clube de Engenharia pode ser considerado, portanto, como um centro difusor da ideologia burguesa porque contribuiu para a ideia de uma administração pública supostamente imparcial, preocupada apenas com sua eficiência técnica e não com questões políticas. A pretensão de separar a técnica e a ciência do resto da sociedade foi algo que caiu muito bem aos interesses da classe dominante, pois, a premissa de que “haveria uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais urbanas” (ROCHA, 1995: p. 20), reforçava o discurso de que o problema girava em torno da má qualidade da administração pública e não da desigualdade social flagrante. Entendemos, dessa forma, que o tecnicismo foi mais uma estratégia de dominação usada pela burguesia, na tentativa de reforçar seu poder, sobretudo, após a abolição. Esta separação entre sociedade e ciência e o uso da categoria “classes perigosas”, foram determinantes, como demonstra Sevcenko, para a condenação moral das tentativas de intervenção no espaço urbano perpetradas pela classe trabalhadora, como se esta não tivesse o direito de modificar o espaço de que também fazia parte, por não possuir o saber acadêmico/técnico para fazê-lo e por estar sob constante suspeição. Suas intervenções passaram a ser encaradas como primitivas e prejudiciais à beleza da cidade:

“O novo cenário suntuoso e grandiloquente exigia novos figurinos. Daí a campanha da imprensa, vitoriosa em pouco tempo, para a condenação do mestre-de-obras, elemento popular e responsável por praticamente toda edificação urbana até aquele momento, que foi defrontado e vencido por novos arquitetos de formação acadêmica. Ao estilo do mestre de obras, elaborado e transmitido de geração para geração desde os tempos coloniais, constituindo-se ao fim em uma arte autenticamente nacional, sobrepôs-se o *Art-Nouveau* rebuscado dos fins da *Belle-Époque*”. (SEVCENKO, 1985: p. 31)

Vale lembrar que, até a década de 1860, a questão habitacional ainda procurava ser resolvida pelo poder público de maneira menos bruta. Até então, a legislação tinha o objetivo de combater as más condições de higiene das habitações coletivas, para impedir a propagação de doenças infecciosas, obrigando “os proprietários a construir residências que zelassem minimamente pela saúde dos moradores” (CHALHOUB, 1996: p. 33). Com os recorrentes surtos de febre amarela e varíola, que, segundo a classe dominante, prejudicavam a imagem da cidade e seu desenvolvimento econômico, houve um endurecimento na legislação e o argumento higienista passou a ganhar força até atingir seu auge durante as reformas de Pereira Passos. Note-se que a partir daí, o que antes era um problema que só afetava a população mais pobre tornou-se uma questão crescentemente urgente de bem-estar público (SEVCENKO, 1985: pp. 28-29), ao ponto de, em 1921, o prefeito Carlos Sampaio achar necessário realizar uma drástica intervenção urbana, com a destruição do morro do Castelo – conhecido por abrigar cortiços. Seu objetivo era garantir que a exposição comemorativa do Centenário da Independência não fosse prejudicada pela proximidade dos moradores do morro, que circulavam pelo centro. Sobre isso, um sambista da época, sob o pseudônimo de K. D. Elle escreveu a letra de Morro do Castelo (sem data definida), musicada por Edu Fontes<sup>56</sup>:

Ai, Ai, Ai,  
Que o morro cai...  
Ui, Ui, Ui,  
Que o morro rui...  
Vai abaixo, vai abaixo,  
Não acaba de cair,  
Seu prefeito é o diacho,  
Ninguém pode ‘arresistir’  
Samba tudo, samba tudo,  
Samba, samba, de alegria  
Que o Castelo vem abaixo  
Mas não acaba a folia  
Pode o Castelo arrasar  
Pode arrasar a nação;  
Mas não fica nem lugar  
p’ra fazer Exposição  
Moça solteira me diga  
Se comigo quer casar,  
Quando aquela grande espiga  
Do Castelo se acabar...

---

<sup>56</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Apesar de não ter a mesma riqueza de detalhes de *Batuque na Cozinha*, essa música também pode ser avaliada como a expressão do ponto de vista do compositor (socialmente referenciado) sobre as questões que eram debatidas em sua sociedade – nesse caso, o debate gira em torno do ideal modernizador implementado pela prefeitura e defendido pela classe dominante via imprensa e Clube de Engenharia, por exemplo. Ao criticar as ações da prefeitura, o autor procurou chamar a atenção para o problema da habitação, que estava em evidência nesse momento, em decorrência das obras de modernização do centro. As ações do prefeito são claramente interpretadas como truculentas, já que ele foi apelidado de “diacho”, cuja fúria destruidora, à qual ninguém podia resistir, chegara ao ponto de alterar de maneira substancial a geografia da cidade. A decisão de acabar com o morro possivelmente foi tomada como tão absurda que o autor, usando um tom irônico e grandiloquente, a comparou com a destruição de toda a nação. Sabendo-se que muitos moradores de morros e de cortiços resistiram às investidas da prefeitura, no sentido de removê-los das áreas centrais da cidade, é possível imaginar que alguns desses moradores possam ter se identificado com o conteúdo dessa letra, que representa justamente o posicionamento contrário às ações da prefeitura.

Seguindo a tendência de modernizações, o prefeito Prado Junior, no ano de 1927, também quis dar suas contribuições para o embelezamento e, especialmente, para a valorização privada e controle estatal do território da cidade. Para tanto, contratou o urbanista francês Alfred Agache, para dar cabo do que havia se tornado o “novo” antro das “classes perigosas”. O urbanista sugeriu a demolição das casas do morro da Favela, classificado por ele como uma “aglomeração parasitária”, que sequer poderia ser considerada uma espécie de cidade-satélite (MATTOS, 2010: p. 42). Esta ideia corroborou o que já era dito pela imprensa e pelos setores dominantes da sociedade sobre o atraso que o lugar – que, supostamente, abrigava práticas não civilizadas e criminosas – e seus habitantes – vistos como miseráveis e vagabundos – representavam para a cidade. Apesar de receber apoio de parte significativa da sociedade, o projeto gerou grande debate em torno da simbologia do morro, posto que muitos intelectuais modernistas entendessem que ali havia um nicho cultural típico do povo brasileiro, sendo necessário, por isso, preservá-lo. Foi justamente a partir deste contexto que o

sambista Sinhô escreveu um de seus maiores sucessos, o samba A Favela Vai Abaixo!<sup>57</sup>, de 1927:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
Quanta saudade tu terás deste torrão  
Da casinha pequenina de madeira  
Que nos enche de carinho o coração  
Que saudades ao nos lembrarmos das promessas  
Que fizemos constantemente na capela  
Para que Deus nunca deixe de olhar  
Por nós da malandragem, pelo morro da Favela  
Vê agora a ingratidão da humanidade  
O poder da flor sumítica, amarela  
Que sem brilho vive pela cidade  
Impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela  
Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu  
Buraco Quente, adeus para sempre meu Buraco  
Eu só te esqueço no buraco do Caju.  
Isto deve ser despeito dessa gente  
Porque o samba não se passa para ela  
Porque lá o luar é diferente  
Não é como o luar que se vê desta Favela  
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro  
Meu mulato não te espero na janela  
Vou morar na Cidade Nova  
Pra voltar meu coração para o morro da Favela

Rômulo Mattos (MATTOS, 2010: pp. 36-66) fez rica análise sobre esta letra, relacionando seus elementos às influências do modernismo, percebidos pela valorização que Sinhô fez de um modo de vida idílico, marcado pela simplicidade das casinhas de madeira, pela beleza dos luares e pela diversão proporcionada pelo samba, que não se encontravam na cidade. Mattos também percebeu um padrão argumentativo presente na letra em sua crítica às intenções de remoção e às visões depreciativas do morro da Favela, em que se alternariam resignação, ironia e contundência. Por fim, indo ainda mais longe, o autor destrinchou uma complexa rede de possíveis significados de palavras e expressões chaves para o argumento desenvolvido na canção, como, por exemplo, a crítica aos homens da cidade e a seus políticos que não reconheceriam a contribuição cultural dada pelos habitantes do morro, expressa no verso sobre a “ingratidão da humanidade” e “o poder da flor sumítica, amarela”.

Para os objetivos desse texto, o fundamental é destacar que, sendo Sinhô um sambista que gozava de certa fama – principalmente num momento em que o próprio

---

<sup>57</sup> Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

samba se popularizava e passava a ser incorporado pela cultura dominante –, essa música deve ter causado grandes impactos no debate público sobre a remoção dos moradores do morro da Favela. Novamente, pode-se imaginar que muitos desses moradores tenham se identificado com a letra – o que, talvez, explique seu grande sucesso –, já que seu autor fez uma representação eloquente das angústias sofridas por quem estava sujeito ao desabrigo imposto pela modernização. Aliás, se observarmos com mais cuidado, veremos que a representação feita por Sinhô não está muito distante da realidade de quem passou por esse processo e precisou pensar em outras opções de moradia. Na letra, as personagens apontam a ida para o subúrbio ou para outros morros da região como possibilidades, mas acabam por optar pela ida para a Cidade Nova, onde se concentrou parte da população trabalhadora, desde o início do século, apesar das constantes ameaças de remoção e demolição de suas residências. Se a remoção significava a destruição do modo de vida dessas pessoas, a música de Sinhô pode ser lida como mais uma crítica ao custo que as reformas urbanas significaram para os moradores dos morros, que constituíam uma parcela cada vez mais numerosa da classe trabalhadora carioca. Nesse sentido, pode ser que, em parte, a letra represente a visão de mundo de quem viveu esse drama, como foi o caso de Heitor dos Prazeres. Esse sambista – que tinha, inclusive, desavenças pessoais com Sinhô, por causa de disputas em torno de autoria –, ao contar sua história de vida, descreveu processo muito semelhante ao que aparece na letra de Sinhô, de deslocamento para os subúrbios de uma parcela da classe, ainda que a periodização da ocupação dos morros e o perfil dos moradores destes que apresente possa ser questionado:

“Depois começaram as casas a ficarem caras, além das possibilidades dos meus pais e de outros que eram todos funcionários, operários da casa da moeda, do arsenal de guerra, do arsenal de marinha... Então as casas começaram a subirem os preços. Então começaram a mudar para os subúrbios, porque o pessoal era acostumado a morar em casas grandes. Começaram a morar nos subúrbios e outros em casas de cômodo, como no Catete, como em Botafogo. Nada de morro. O negócio do morro foi depois da Guerra, depois do sorteio militar, que veio aquela invasão de gente dos estados para cá. Aliás, o governo, naquele tempo, não fez o sorteio militar com esse espírito; fez com o espírito dos rapazes virem e voltar para os seus estados, mas ninguém voltava. E foram infestando, foram crescendo, crescendo e depois começaram a tomar os terrenos baldios e a criar essas casinhas. Então que criou essa coisa de favela”.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Depoimento de Heitor dos Prazeres, concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 06/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

A questão da modernização também foi muito trabalhada pelos autores que se dedicaram à análise do samba como uma forma de expressão artística pertencente ao universo cultural negro. Para eles, as reformas urbanas e a consequente expulsão de muitos moradores das regiões centrais da cidade também podem ser vistas como um tipo de perseguição à cultura afro-brasileira que se buscava eliminar – por ser associada à barbárie e ao atraso –, a partir da imposição de uma cultura branca/europeia – associada à civilidade. Vamos, agora, dialogar diretamente com esses autores, com o intuito de debater seu posicionamento em relação ao samba.

### **2.3 – Luta de Classes ou conflitos étnicos?**

Conforme afirmamos no começo desse capítulo, as obras de modernização devem ser vistas como mais um esforço da classe dominante – organizada em suas próprias instituições –, no sentido de impor seu padrão de sociabilidade (inspirado na cultura europeia). Esse processo passava pela apresentação de seu projeto de sociedade (dotado de um viés científico) como a única alternativa, que levaria a cidade ao progresso e que beneficiaria a todos. Para a totalidade da classe trabalhadora, isso significou um aumento da opressão sofrida desde antes, sendo os trabalhadores negros aqueles que sentiram mais fortemente o peso desse processo, dada a manutenção dos preconceitos raciais de uma sociedade recém saída do escravismo e cuja classe dominante estava ávida pela modernização de suas estruturas<sup>59</sup>. Os negros encontravam-se, por assim dizer, em uma posição duplamente subalternizada nessa sociedade, pois, ao mesmo tempo em que eram trabalhadores expropriados – compelidos a vender sua força de trabalho, assim como os brasileiros brancos e os imigrantes – sofriam com a discriminação racial e eram vistos com maior suspeição pelas instituições policiais e pelas classes dominantes, o que representava maiores obstáculos para que eles pudessem garantir a sua sobrevivência. Novamente, é Sidney Chalhoub quem pondera a esse respeito:

“Havia uma clara predisposição por parte dos membros das classes dominantes em pensar o negro como um mau trabalhador e em reconhecer no imigrante um agente capaz de acelerar a transição para a ordem capitalista. Em termos práticos, isso significava que os indivíduos que tinham o poder de

---

<sup>59</sup> A desigualdade racial também foi bastante funcional ao capital, já que abria a possibilidade de pagar salários ainda mais baixos aos trabalhadores negros.

gerar empregos tendiam a exercer práticas discriminatórias contra os brasileiros de cor quando da contratação de seus empregados. O forte preconceito contra o negro se combinava na época com a obsessão das elites em promover o ‘progresso’ do país. Uma das formas de promover esse ‘progresso’ era tentar ‘branquear’ a população nacional. A tese do branqueamento tinha como suporte básico a ideia da superioridade da raça branca e postulava que com a miscigenação constante a raça negra acabaria por desaparecer do país, melhorando assim a nossa ‘raça’ e eliminando um dos principais entraves ao progresso nacional – a presença de um grande contingente de população de cor, pessoas pertencentes a uma raça degenerada.” (CHALHOUB, 2001: p. 113)

Resta bastante óbvio que a questão racial era extremamente relevante. Entende-se, dessa forma, porque a maior intensidade da repressão tenha recaído sobre os aspectos que eram mais diretamente associados – por conta de elementos originários de matrizes africanas – ao universo cultural negro, como a capoeira, o samba e o candomblé, por exemplo. Vejamos, então, como esse assunto foi abordado por Sodré e Moura.

Em seu livro “Samba, o dono corpo”, Muniz Sodré adotou uma perspectiva segundo a qual o samba deve ser encarado como um elemento pertencente ao universo cultural negro, que expressava as estratégias de resistência desse grupo étnico – em sua condição de “marginalização social” – contra a opressão da cultura branca e europeia. Ao se propor a “localizar na cultura negra as fontes geradoras de significação para o samba”, tem como objetivo rejeitar a ideia de que o ritmo gozava de “uma sobrevivência consentida”, ou de que era uma “simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo”, numa suposta democracia cultural. Para Sodré, portanto, desvendar o “verdadeiro mistério do samba” é procurar saber como seu ritmo, sua dança e suas letras conseguiram traduzir para a música aquilo que seus compositores viviam cotidianamente na cor de suas peles, ou seja, sua constante desqualificação tecnológica e, sobretudo, cultural. A causa de tal desqualificação relaciona-se, para Sodré, ao “processo socializante do capital industrial” (SODRÉ, 1998: p.14), o qual, além de limitar as possibilidades dos negros de se qualificarem “como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano” (SODRÉ, 1998: p. 14), atribuiu significados negativos aos seus costumes e ao seu padrão comportamental.

Submetidos a todos os tipos de repressão, perseguição, preconceito e limitações, os negros tiveram que construir suas próprias formas de sociabilidade, para que pudessem manter suas tradições culturais, frente aos obstáculos enfrentados na imposição de um modelo de civilização fortemente inspirado na cultura europeia. De acordo com Sodré, as

instituições religiosas, os bailes e as festas que ocorriam nas casas das Tias baianas eram a principal via de reforço de tais práticas, onde era possível perceber um tipo de resistência étnica, na qual os movimentos corporais dançantes também serviam para libertar os negros de sua transformação em máquinas produtivas (seja no trabalho escravo, seja no trabalho livre). Essa espécie de liberdade era proporcionada pela síncope, definida por Sodré como “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”, “incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal” (SODRÉ, 1998: p. 11). De acordo com ele, a síncope é precisamente aquilo que permite o negro reorganizar suas formas de sociabilidade, porque é através de sua introdução no sistema tonal ocidental que se manteve a “concepção temporal-cósmico-rítmica” do universo cultural negro, configurando uma tática de falsa submissão (SODRÉ, 1998: p. 25). Embora a discussão pareça girar em torno de teoria musical, Sodré acredita que a questão rítmica se relaciona diretamente às formas de apreensão da realidade de cada grupo étnico, pois, segundo ele, “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998: p. 19). É, portanto, a síncope a principal característica dos batuques da música afro-brasileira, os quais, surgidos no seio do universo cultural negro, tiveram seu ritmo e suas formas de sociabilidade adaptados – mas não resignados – à vida urbana e à dominação da cultura branca. É daí que surgem, no Rio de Janeiro, as primeiras músicas nacionais mestiças, como o maxixe, o lundu e o samba.

Seguindo essa lógica, Sodré apresentou o samba como um instrumento “de luta para a afirmação da etnia negra” (SODRÉ, 1998: p. 16), que, apesar de estar incluído nas táticas de resistência cultural, não deve ser analisado unicamente a partir de sua relação de oposição à cultura dominante, como se este tivesse surgido somente para contrapor tal dominação cultural. Para o autor, o samba deve ser observado dentro de seu lugar de origem, para que possamos concebê-lo como um discurso de resistência ao modo de produção dominante, mas também como “um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (SODRÉ, 1998: p. 56), reforçados em suas próprias instituições e em seu padrão de sociabilidade, como as casas das Tias baianas. Sodré não nega que tenha havido algum tipo de aproximação entre o universo cultural negro e o universo cultural branco, pois reconhece que as festas promovidas pelas Tias (“onde se cruzavam bailes e temas religiosos”) eram “ritos de contatos interétnicos, já que também brancos



eram admitidos nas casas”. No entanto, para Sodré, esse contato era mediado pelos limites do “biombo cultural”, que restringia o acesso dos brancos ao “núcleo” da cultura negra. Segundo ele, a divisão espacial dos bailes que ocorriam na casa de Tia Ciata – descrita abaixo – pode ser tomada como um exemplo de como funcionavam esses contatos:

“A casa de Tia Ciata, (...), simboliza toda a estratégia de resistência musical à marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores - tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.” (SODRÉ, 1998: p. 15)

A ordem de distribuição dos estilos musicais pelos cômodos – em que é possível perceber uma gradação musical, que coloca as músicas mais aceitas socialmente na parte da frente, enquanto que as mais típicas do universo negro localizam-se no interior do imóvel – obedece à lógica do contato entre brancos e negros, já que a sala de visitas era reservada para os convidados mais distintos (normalmente brancos ou aqueles com melhores condições financeiras) e as áreas mais internas eram destinadas aos “mais chegados” ou aos menos socializados. Nesse caso, o “biombo cultural” seria a sala de visitas, porque nela os indivíduos de fora do universo cultural negro podiam ter uma pequena dimensão daquilo que eram as festas das Tias baianas, enquanto apreciavam as músicas e as danças com as quais já estavam acostumados, como o maxixe, o lundu e, principalmente, o choro. A sala de jantar e o quintal – onde se dançava o samba ou a batucada, que não gozavam da mesma aceitação – ficavam protegidos pela sala de visitas e, desse modo, aqueles indivíduos pertencentes ao universo cultural negro, poderiam dançar mais à vontade, sem se preocuparem em obedecer ao padrão de sociabilidade imposto pela cultura dominante. Em suas próprias palavras:

“Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas.” (SODRÉ, 1998: p. 15)

A mediação realizada pelos “biombos culturais” – por não ser uma barreira totalmente impeditiva à penetração de indivíduos pertencentes a outras matrizes culturais no universo cultural negro – resultou na gradativa criouliização da cultura dominante (branca e europeia), o que deu origem às formas mais brandas de ritmos como o lundu, a polca e o maxixe<sup>60</sup>. Nesse sentido, o autor crê que o samba tenha surgido como um sucessor do maxixe, que se tornou rapidamente mais popularizado por conta da intensificação da criouliização. Diferentemente do que outros autores pensaram sobre isso – como Hermano Vianna, Carlos Sandroni e Rachel Soihet –, esse processo não esteve, segundo Sodré, diretamente relacionado a um esforço de criação de uma unidade nacional empreendida pela cultura dominante, mas sim a uma reelaboração dos elementos da cultura negra mais aceitos, o que permitiu, inclusive, sua comercialização. Uma das vias para que isso acontecesse foi o desfile dos ranchos, que exteriorizavam parte da produção cultural gestada no interior das casas das Tias baianas. Assim ele explica:

“O samba desenvolveu-se no Rio de Janeiro, a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos ranchos – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de *experiências*, de táticas, com recuos e avanços, quando se considerava que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc.” (SODRÉ, 1998: pp. 35-36) (Grifos originais)

Sodré optou por conferir maior relevo às contradições entre duas matrizes culturais distintas, se comparadas às desigualdades sociais decorrentes da hierarquia imposta pelo tipo de socialização própria do capital industrial. Para o autor, a aceitação do samba e de outros ritmos típicos da cultura negra era a aceitação “de um ritmo originário de camadas populacionais socialmente excluídas”, o que resultava na “criação de formas diferentes (segundo a classe social) de apropriação e uso do ritmo”, numa forma mais branda. Assim, ao analisar tal relação de reapropriação, ele a classifica como criouliização, tomando o contato entre as “camadas populacionais socialmente excluídas” e a classe dominante como o contato entre dois universos culturais e étnicos completamente distintos (SODRÉ, 1998: p. 31). A comercialização do samba e a profissionalização do

---

<sup>60</sup> Tinhorão, entretanto, considera que a criouliização era apenas uma alteração nas formas de execução das músicas estrangeiras importadas pelas elites, como seria o caso do choro, enquanto que Sodré entende que a apropriação rítmica feita pelos negros já criava um tipo de música nacional.

músico negro são consideradas por ele como uma forma de expropriação da cultura negra pela classe média, pois operava-se a transformação de um valor-de-uso (“garantia da sociabilidade e da transitividade da peça musical”) em um valor-de-troca (um tipo de espetáculo acabado, em que compositores e ouvintes encontram-se separados em “meio natural” e “meio técnico”, impedindo a intervenção destes na produção artística daqueles). Tal procedimento, além de fazer emergir composições com significações típicas da classe média – já que membros dessa classe também passaram a produzir sambas –, introduziu mudanças profundas na própria comunidade negra (SODRÉ, 1998: p. 53).

Seguindo uma perspectiva um pouco distinta daquela proposta por Sodré, Roberto Moura abordou a sociedade carioca de princípios do século XX com base em preocupações bastante semelhantes àquelas que expressamos ao longo desse trabalho, embora seu embasamento teórico se distancie, em determinados aspectos, de nossas próprias concepções. Mesmo que prefira utilizar categorias como “povo” ou “cultura popular subalternizada”, acreditamos que suas definições sejam mais ou menos similares às que propusemos em nossa análise, quando ressaltamos a dinâmica de conflitos de classes e a existência de uma cultura da classe trabalhadora. Isso se revela, por exemplo, em sua caracterização dos grupos que compunham a hierarquia social estabelecida no Rio de Janeiro. De um lado, havia as “oligarquias” e os “setores mais modernos ligados ao café, à indústria nascente e ao comércio internacional” que, “em nossa versão tropical de democracia”, compunham uma “minoridade que se constituía na classe possuidora nacional” e que “tinha no Estado sua principal área de manobra”; de outro lado, havia “o povo vil, a plebe, a malta, a ralé, o povão de negros libertos”, que conviviam em “bairros populares e favelas com italianos, portugueses, espanhóis, franceses e francesas, poloneses e polacas, tocados de uma Europa superpovoada e em crise” (MOURA, 1995: p. 16). Quanto ao surgimento do que ele chamou de “cultura popular carioca subalternizada” (MOURA, 1995: p. 87), o autor entende que o convívio entre negros, brasileiros, portugueses e outros imigrantes teria viabilizado novas sínteses culturais (a partir do encontro entre o nacional e o estrangeiro) sem, no entanto, deixar de manifestar os interesses próprios daqueles que viviam num “Rio de Janeiro subalterno” (MOURA, 1995: p. 83)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Não pretendemos afirmar que os conceitos de “povo”, “elite” e “cultura popular subalternizada” sejam sinônimos para “classe trabalhadora”, “classe dominante” e “cultura da classe trabalhadora”, respectivamente, já que o autor não fez nenhuma ponderação a respeito da consciência de classe, nos termos debatidos por Thompson. Pretendemos apenas mostrar que Moura reconhece a existência de uma hierarquia social provocadora da contradição entre duas concepções de mundo distintas – o que está de acordo com nossa perspectiva, ainda que esta se construa sobre bases teóricas distintas.

Moura também sublinhou a existência de duas concepções distintas acerca do conceito de trabalho, já que a consolidação da lógica do mercado capitalista não foi absorvida, de imediato, por trabalhadores “vindos de outras tradições civilizatórias, de outras experiências” – como desejava a classe dominante –, resultando na “ausência de uma ética da venda do trabalho e de uma motivação para a acumulação”<sup>62</sup>. Ele apontou, ainda, para a abolição como um fator desestruturante das formas de sociabilidade improvisadas pelos negros durante os tempos de escravidão, quando estes, “através de eufemismos religiosos” ou da impressão de sua própria leitura à cultura dominante, conseguiram “manter aspectos centrais de sua cultura” (MOURA, 1995: p. 17). Resultado disso seria exatamente a condição de dupla subalternidade do negro, causada, segundo ele, pela reformulação do mercado de trabalho que passou a privilegiar uma “concepção moderna do operário ocidental” e que deixou para os negros a opção do subemprego ou de ocupações irregulares e não reconhecidas pela oficialidade (MOURA, 1995: p. 64).

Ainda que Moura reconheça que os negros não tenham sido o único grupo a oscilar “ambiguamente entre a situação de subempregados urbanos” e “as órbitas do lumpesinato carioca” (MOURA, 1995: p. 65) e que as reformas urbanas pelas quais passou o Rio de Janeiro tiveram como objetivo a garantia dos interesses hegemônicos em detrimento dos interesses dos trabalhadores – contribuindo para a “popularização da miséria” – (MOURA, 1995: pp. 47-48), seu intuito é ressaltar o papel de liderança ocupado pelos negros na conformação de uma cultura popular carioca subalterna, da qual emergiram instituições (como os terreiros de Candomblé, as rodas de samba e as festas nas casas das Tias baianas) que garantiram sua coesão, em meio a um contexto de profundas transformações sociais. Moura não ignora que outros grupos subalternos (como os imigrantes) tenham contribuído para o surgimento de tal cultura, já que passavam pelas mesmas situações desestruturantes de seus modos de vida. Nesse sentido, o autor parece acreditar que a chave para entender esse processo está na análise dos caminhos pelos quais os negros (muitos vindos de outras províncias, que se juntaram aos que já estavam nessa cidade) buscaram manter sua identidade, a partir de seus esforços em reconstruir seus próprios laços de solidariedade e suas novas formas de sociabilidade. Tal opção

---

<sup>62</sup> Embora a ausência de uma “ética” do trabalho seja um aspecto dessa realidade, Moura imputa-a unicamente aos trabalhadores, obliterando o fato de que a classe dominante, que possuía um passado senhorial, nunca teve o trabalho como um valor ético positivo para si própria. Assim, se é verdade que se buscava construir um sentido positivo para o trabalho, a imposição de sua obrigatoriedade também se deu pela criminalização do não trabalho, ou seja, através da repressão àqueles que se recusavam a aceitar as novas relações ou que, simplesmente, não o conseguiam fazer formalmente.

justifica-se pelo fato de serem os negros o grupo majoritário das “classes subalternas da população” (MOURA, 1995: p. 87) e por já possuírem uma experiência de manutenção de seus códigos culturais, proporcionada pelos obstáculos impostos pela escravidão. Resumidamente, Moura entende que

“Surtem novas sínteses culturais dessa rale, instituições – formas de organização do grupo, inicialmente heterogêneo e disforme, formado por indivíduos reunidos apenas por uma situação de subalternidade comum – gêneros artísticos – musicais, dramáticos, festeiros, processionais, esportivos – como novas paixões populares, situações particulares a esta cidade, local de encontro e celebração. Em sua plasticidade, essa cultura popular incorporaria elementos de diversos códigos culturais, sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança, e dariam coesão e coerência. Tradições redefinidas por essa situação precisa de encontro na sociedade brasileira da virada do século, por uma gente que realmente funda uma democracia racial propiciada pela marginalização, pela miséria e pela tortuosa experiência com a proletarianização.” (MOURA, 1995: p. 87)

A partir dessa ideia, Roberto Moura segue uma linha argumentativa ambígua. Se, por um lado, o convívio entre os negros e outros trabalhadores proporcionou uma espécie de “democracia racial” entre indivíduos, os quais, compartilhando a mesma experiência de proletarianização, deram vida a uma cultura popular subalterna comum, em que predominavam as tradições africanas (reinterpretadas na Bahia e trazidas para o Rio de Janeiro), por outro lado, ele parece acreditar que esses mesmos grupos manifestavam culturas diferentes (e não uma cultura popular subalterna comum, liderada pelas tradições negro-baianas): uma pertencente aos negros e àqueles que a eles se agregavam e outra pertencente aos indivíduos proletarianizados<sup>63</sup>. Dito de outra forma, a interpretação de Moura a respeito da cultura popular subalterna parece oscilar entre a predominância das tradições negro-baianas na conformação de uma “cultura popular” comum a todos os subalternos e a noção de que essas tradições constituíam, elas mesmas, uma cultura específica dos negros em sua condição de subalternidade, paralelamente a outras culturas subalternizadas. Isso fica claro quando ele faz a seguinte afirmação:

“Enquanto as classes populares, em sua minoria proletarianizadas, sob a liderança inicial dos anarquistas, se organizavam em sindicatos e convenções trabalhistas, grande parte do povão carioca que se desloca do cais pra Cidade Nova, pro subúrbio e pra favela, predominantemente negro e mulato, também

---

<sup>63</sup> Esse é um uso impreciso do conceito de proletários ou de proletarianização, pois se todos os trabalhadores (negros e brancos) se encontravam nessa mesma situação, não faz sentido usar esse termo para se referir apenas aos trabalhadores que se organizavam em torno de sindicatos e partidos políticos.

se organiza politicamente, em seu sentido extenso, a partir dos centros religiosos e das organizações festeiras.” (MOURA, 1995: p. 95)

Dessa forma, as “instituições populares”, forjadas no convívio entre negros e trabalhadores de outras matrizes culturais, expressariam as estratégias de resistência do negro, sendo que tais instituições, formadas por todos aqueles que se encontravam sobre as mesmas condições de proletarianização, serviriam, principalmente, para reforçar a identidade étnica do negro (e não de um grupo mais amplo, como a classe trabalhadora, assim como imaginamos). O contato com a cultura dominante se daria, então, no sentido de facilitar a aceitação do negro, como depreendemos do trecho abaixo:

“As características organizacionais das novas instituições populares, já com a preocupação de se legitimar ante o poder público, aceitando em sua estrutura interna algumas de suas regras, mostra o norteamento dos novos líderes por um princípio de realidade, que também determinaria alianças desses grupos com indivíduos solidários vindos das camadas superiores, capazes de avalizá-los e protegê-los contra as perseguições da polícia, e de mobilizar recurso para seus gastos carnavalescos. A necessidade de legitimar **as organizações negras** faria até com que os ranchos chegassem aos palácios do governo. (...) Nos ranchos, cortejos de músicos e dançarinos mas pândegos democráticos, que já anteriormente apareciam na Bahia, lutariam carnavalescamente **para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão** nas ruas da capital da República.” (MOURA, 1995: p. 89) (Grifos nossos)

Seguindo essa lógica, Moura dá a entender que os negros se colocavam como um grupo razoavelmente autônomo, em relação aos outros grupos que compunham as “classes populares”. Ele chegou a afirmar, inclusive, que os negros possuiriam um exclusivismo sobre as criações artísticas e as “instituições populares” surgidas de seu universo cultural, porque ocupavam uma posição de “elite” no interior da própria “comunidade popular”. Essa posição seria fruto de seus esforços para manter a coesão de seus códigos culturais e de suas tradições civilizatórias, baseados na interdição à participação de indivíduos “de fora” em suas festas e cerimônias, às quais “não era qualquer pé-rapado que tinha acesso”. Tal exclusivismo começaria a perder força a partir de 1930, quando “indivíduos de diversas procedências, a partir da solidariedade despertada tanto nas órbitas de vizinhança e trabalho, quanto a partir da complexidade de encontros e influências que a vida ganha no Rio”, passaram a se incorporar mais intensamente ao seu universo cultural – assim como as classes dominantes –, durante o processo de massificação da cultura (MOURA, 1995: p. 106). Esse movimento de aproximação teria proporcionado não só o fim do “aristocracismo” negro, responsável

pela transformação de seu exclusivismo elitista em “resistência e sentimento revalorizador para enfrentar a grande distância em que é mantido o povo pelas classes superiores” (MOURA, 1995: p. 107), mas também a nacionalização da cultura popular carioca – estruturada “a partir das tradições dos negros” –, o que, de certa forma, contribuiu para a complexificação da presença do negro “na vida nacional”, pois este passava por um período de saída “do âmbito de seus iguais” (MOURA, 1995: p. 127).

Diante dessas afirmativas, não fica muito claro se, para Moura, havia uma “cultura popular subalterna” comum a todos os indivíduos que se encontravam sobre as mesmas condições de proletarização, sendo que as tradições africanas eram predominantes em relação aos outros códigos culturais – motivo pelo qual as instituições surgidas desse convívio expressavam uma identidade negra –, ou se no interior das “classes populares” havia universos culturais autônomos, sendo as tradições africanas, elas mesmas, um desses universos culturais, cujas instituições seriam mais expressivas, dada a maioria numérica de negros entre as “classes populares” – motivo pelo qual a “cultura popular subalterna” não seria exatamente comum a todos os membros da “comunidade popular”, mas sim um somatório de códigos culturais autônomos sobre os quais as tradições afro-baianas teriam maior relevância. De uma forma ou de outra, fica claro que Roberto Moura optou por privilegiar as questões étnicas, embora reconheça a existência de conflitos mais abrangentes nessa sociedade. Para ele, portanto, o samba não seria uma manifestação cultural da classe trabalhadora, em cuja estética predominariam os elementos pertencentes às tradições afro-baianas (como a síncope, as danças e os sentidos de suas letras). O samba seria, então, uma manifestação cultural inicialmente exclusiva dos negros (sendo estes um grupo autônomo ou não, no interior das “classes populares”), que, após 1930, teria sido incorporada por outros grupos de trabalhadores e pelas classes dominantes.

Como podemos perceber, Sodré e Moura possuem entre eles pontos de convergência e pontos de divergência. Enquanto Sodré avaliou o universo cultural negro a partir de sua dinâmica interna, Moura procurou dar a essa questão um viés mais social, ao inserir em sua análise considerações sobre o cenário de consolidação de relações sociais capitalistas. Por um caminho ou por outro, ambos se concentraram na questão étnica, o que os levou a tratar o samba como uma manifestação cultural que expressava o modo de vida e a visão de mundo dos negros. Como já foi dito antes, estamos de acordo quando esses autores procuraram salientar a predominância da estética negra no

samba, percebida por meio dos movimentos corporais de sua dança, de sua interpenetração temática com a religiosidade do Candomblé, do uso de instrumentos musicais similares àqueles usados na África e, principalmente, do seu ritmo sincopado. Quanto a este último aspecto, acreditamos que talvez esteja nele a maior evidência dessa estética negra, pois, de acordo com Sandroni, tanto no sistema rítmico africano, quanto no samba, a contrametricidade (ou a síncope) é praticada como norma, ao contrário do que ocorre no sistema rítmico europeu, em que é permitida como um desvio (SANDRONI, 2001: p. 27).

Nesse sentido, pensamos que os trabalhos desses autores são extremamente valiosos porque nos ajudaram a complementar nossa perspectiva, a partir da incorporação de elementos que qualificaram as disputas étnicas vividas na conjuntura de luta de classes no período abordado. Temos a clareza de que a opressão étnica é uma das formas de expressão da contradição entre classes própria do capitalismo, já que a diferenciação depreciativa de determinados grupos é uma característica marcante desse sistema, ou seja, é próprio do sistema capitalista criar minorias oprimidas, embora essa não seja uma necessidade apriorística desse modo de produção. Entretanto, se nosso desejo é superar essa e outras formas de opressão trazidas ou reforçadas por esse sistema, é importante analisá-las, associando-as a um contexto mais abrangente em que possamos perceber como se relacionam com a luta de classes. Para tanto, devemos procurar saber como a opressão é vivenciada por suas vítimas, cujos códigos culturais e tradições de sociabilidade são transformados em objeto de discriminação pela classe dominante. Dito de outra forma, acreditamos ser essencial nos ocuparmos da opressão étnica, contanto que a luta de classes seja o horizonte mais amplo, dado que esta última relação possui, do nosso ponto de vista, prioridade histórica sobre suas diversas formas de manifestação.

A partir do que foi dito, avaliamos que apesar de algumas especificidades de suas abordagens, ambos os autores colocaram a dinâmica de luta de classes numa posição secundária, ao dissociarem uma produção cultural classificada como “popular”, “subalterna” ou “negra” de qualquer dimensão de classe. Por isso, o samba e outras manifestações culturais que compunham a cultura da classe trabalhadora – consolidados com base na estética afro-brasileira – foram apresentados apenas como elementos de uma identidade negra. Essa perspectiva aparece, por exemplo, na argumentação de Moura, que trata de maneira estanque as organizações políticas comumente mais



associadas ao modo de vida dos negros – como os centros religiosos –, dissociando-as das organizações de classe mais tradicionais, como partidos e sindicatos, ao afirmar que enquanto um grupo minoritário das “classes populares” se organizava politicamente em torno de partidos políticos e de sindicatos, um grupo extenso – composto, em sua maioria de negros – tinha suas próprias formas de organização política, em torno de centros religiosos ou de festas. Érika Arantes, debatendo o cotidiano dos trabalhadores do cais do porto, relatou muitos casos em que sócios de organizações políticas mais tradicionais participaram, ao mesmo, de agremiações carnavalescas ou dançantes – ambientes em que o samba tendia a figurar com destaque. Ela conta, por exemplo, o caso de Cypriano José de Oliveira, que, como “presidente da ‘Sociedade Familiar Dançante Carnavalesca Clube dos Mangueiras’”,

“encaminhou um pedido de licença para que sua sociedade pudesse funcionar. O Chefe de Polícia pede informações ao Inspetor da 2 Delegacia Auxiliar sobre a diretoria do Clube. Este, responde com as seguintes palavras: ‘A Sociedade Dançante e Carnavalesca Club das Mangueiras tem sua sede em um botequim à Av. 1 de Maio, nº6, na Vila de Marechal Hermes. Cypriano José de Oliveira é o presidente desta sociedade; figura nessa seção registrado em prontuário, como grevista, e como tal já foi processado. Caralampio Trille é sócio deste Club, esse mesmo indivíduo é agitador, revolucionário perigoso, e em 1904 esteve envolvido e tomou parte saliente nas greves e acontecimentos ocorridos neste ano. (...) os demais sócios são operários e empregados da estiva’.” (ARANTES, 2005: p. 133)

O caso citado nos dá um indício de que havia pontos de interseção entre as duas formas organizativas, já que havia indivíduos que transitavam entre ambas. Se essa ideia for plausível, então podemos pensar que o samba – produzido coletivamente pelos indivíduos que frequentavam tanto as organizações políticas mais tradicionais como os ambientes de convívio em que a cultura afro-brasileira predominava – pode ser encarado como um elemento constituinte do modo de vida dos trabalhadores – que era composto tanto por suas manifestações culturais, quanto por suas escolhas políticas. Por isso, entendemos que as análises desses conflitos deveriam incluir em seu escopo um viés classista – ou o preconceito racial, as disputas étnicas e a resistência subsequente não possuíam, também, sentidos de classe? Nesse sentido, se do samba podemos denotar algum tipo de resistência, por ser uma manifestação cultural da classe trabalhadora – e acreditamos ser possível – essa resistência é, sem dúvida, étnica, mas é, sobretudo, classista.

Quando afirmamos que o samba fazia parte da cultura da classe trabalhadora carioca, nos guiamos pelo sentido que Hobsbawm deu à cultura operária do proletariado inglês de fins do século XIX. De acordo com ele, a cultura dessa classe identifica-se pelo “ambiente físico no qual vivia, por um estilo de vida e lazer, por uma certa consciência de classe cada vez mais expressa numa tendência secular a afiliar-se a sindicatos”, ou seja, por elementos que faziam de sua vivência o modo de vida de uma classe e não de grupos isolados (HOBSBAWM, 2005: p. 280). E ao exemplificar esse estilo de vida, Hobsbawm recorreu justamente a elementos como a frequência aos *pubs*, a indumentária típica representada pelo personagem “Zé do Boné” (*Andy Cap*) e a frequência aos salões de dança. Não pretendemos fazer nenhum tipo de comparação entre a realidade vivida pela classe trabalhadora inglesa e aquela vivida pelos trabalhadores cariocas do começo do século XX, mas, assim como Hobsbawm, acreditamos que a identificação de elementos comuns a grande maioria dos trabalhadores cariocas pode nos auxiliar na percepção de uma cultura de classe. Portanto, pensamos que se o samba era vivido pela maioria dos trabalhadores cariocas (de diferentes origens étnicas e nacionais), a predominância da estética afro-brasileira não faz com que essa e outras manifestações culturais se restrinjam a um grupo étnico. A marca da etnia não anula o caráter classista dessas manifestações culturais; apenas dá tonalidades às diversas formas de opressão que os trabalhadores viviam. Seguindo essa lógica, se a opressão aos negros era uma expressão da opressão de classes, entendemos que o samba deve ser visto como um elemento da cultura da classe trabalhadora e não puramente da resistência étnica dos negros. João da Baiana, como já afirmamos, era trabalhador da estiva, além de ser sambista e de ter participado dos Oito Batutas. Em seu depoimento, ao listar as características de sua personalidade que faziam dele carioca – e não baiano, como suas irmãs mais velhas – ele dá exemplos de práticas culturais que nos permitem identificar alguns aspectos do estilo de vida da classe trabalhadora carioca. Combinando esses aspectos ao fato de que os associados dos sindicatos e dos partidos organizados pelos trabalhadores poderiam tomar parte nessas mesmas práticas, podemos ter uma dimensão dos tipos de vivência e de lazer que compunham o modo de vida dos trabalhadores:

“Desde garotinho, porque eu já fazia samba (...) de garoto, mas tinha aquela intuição. Minha gostava, porque todos eram baianos. Meus irmãos todos eram baianos. O único carioca fui eu. E eu dei para o samba e minhas irmãs

eram baianas e não sabiam sambas, algumas. E eu fazia caçoada delas. E minha mãe gostava porque eu dei para o candomblé, dei para a batucada, dei para a macumba, dei para compor. E minha mãe tinha orgulho comigo porque eu era carioca e venci os meus irmãos que eram baianos que não sabiam. Então eu discutia com as minhas irmãs e dizia ‘vocês são baianas... eu sou carioca, mas vou te escrever na ponta do pé.’ Aí eu fazia uma letra, um passo...<sup>64</sup>

Cabe salientar que a segmentação entre cultura “popular” e cultura de classe não se faz presente apenas entre os estudiosos do samba, mas se apresenta também em análises que se originam entre pesquisadores da história social do trabalho. Para o historiador Cláudio Batalha, no entanto, a heterogeneidade cultural da classe trabalhadora – causada pela incorporação de “aspectos da imigração europeia recente, outros da herança africana da escravidão e traços da cultura dominante, reapropriados e reelaborados pelas classes subalternas” – impediu a formação de uma cultura propriamente de classe, já que esta não teria atingido o status de “cultura de classe estabilizada e hegemônica”, como ocorreu no caso inglês abordado por Hobsbawm (BATALHA, 2004: p. 97). Por isso, de acordo com ele, seria mais adequado falar de “um projeto de cultura operária no sentido classista”, que, embora não tenha se consolidado, resultou numa “cultura popular” fragmentada, dada a diversidade de etnias e de formas de inserção social. Essa “cultura popular” não seria exclusiva das classes subalternas, mas sim a expressão da tensão contínua da luta de classes. Em suma, para ele, a cultura da classe trabalhadora carioca seria uma “cultura popular” distinta da “cultura operária”, que não conseguiu se tornar hegemônica no interior da classe (BATALHA, 2004: pp. 99).

Entendemos a cultura de classe de forma distinta. Em primeiro lugar, acreditamos ser necessário não confundir cultura de classe com a cultura militante de sindicatos e partidos políticos, associados quase que exclusivamente aos trabalhadores empregados no setor fabril. Também não nos parece possível avaliar que só haja uma cultura de classe, quando essa cultura dos trabalhadores fabris (o operariado) se torna padronizada ou hegemônica para todos os outros grupos que compõem a classe trabalhadora. Primeiramente, não achamos que seja necessária a existência de algum tipo de padrão cultural hegemônico entre os trabalhadores para que possamos conceber suas diversas práticas e valores culturais subalternos como constituintes de uma cultura

---

<sup>64</sup> Depoimento de João da Baiana, concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 - Seção Depoimentos Para Posteridade.

de classe, já que estes expressam a inserção social de trabalhadores negros, imigrantes, mulheres, homossexuais e todas as outras minorias sociais que se possam imaginar. Dito de outra forma, a diversidade de códigos culturais presentes na classe trabalhadora não significa que não exista uma cultura própria dessa classe ou que existam apenas culturas de minorias subalternizadas. É, pelo contrário, em meio a essa diversidade que se pode entender as combinações (que não necessariamente são harmônicas) que geram uma cultura própria da classe trabalhadora, porque denotando e enraizando-se em experiências comuns de sociabilidade, geradoras de dimensões associativas e identitárias próprias.

A concepção de Batalha opõe a cultura operária à cultura popular, como se fosse possível existir um segmento “popular” externo às relações de dominação capitalista dessa sociedade. Desse modo, práticas que se aproximam no compartilhamento de uma mesma visão de mundo são tomadas como opostas entre si. Assim, ao participarem de agremiações carnavalescas, esses indivíduos seriam “populares”, mas ao participarem de sindicatos, os mesmos indivíduos seriam “trabalhadores”. No fundo, a perspectiva de Batalha possui pontos de convergência com o ponto de vista de Moura, para quem as associações religiosas e festivas figuravam como uma forma de organização mais próxima do universo cultural negro e, por isso, não relacionada às formas mais tradicionais de organizações políticas. Como já afirmamos antes, acreditamos que o que define a cultura da classe trabalhadora é o compartilhamento de valores, instituições e de um código de conduta, gestados a partir da convivência em sua situação de potenciais vendedores de força de trabalho – o que é muito mais complexo do que a simples identificação de uma hegemonia cultural.

Um autor que tentou equilibrar a proporção entre luta de classes e questão étnica foi José Ramos Tinhorão. Como já dissemos, do ponto de vista social, ele procurou desenvolver uma perspectiva mais ampla do que a ênfase nos conflitos étnicos, a partir da identificação de uma hierarquia social que opunha trabalhadores e classe dominante. Tal oposição explicaria “o gosto por este ou aquele gênero de música popular” de cada segmento social, sendo que caberia às “classes populares” o potencial de criação artística, enquanto que as classes média e alta possuíam uma “falta de originalidade histórica”, dado seu apreço pela modernidade e pela tendência a “adotar os modelos criados para o equivalente de sua classe nos países mais desenvolvidos” (TINHORÃO, 1998: pp. 208-210). Desse modo, Tinhorão acredita que a necessidade de reorganização

das formas de sobrevivência das camadas mais baixas da sociedade, por conta de sua situação, serviu para que seus membros – “trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral” – também passassem a buscar uma organização cultural própria. À contradição social de classes, Tinhorão adicionou o verniz étnico, quando afirmou o papel de liderança exercido pela comunidade afro-baiana nos caminhos para a organização dessa cultura no Rio de Janeiro. Assim, “o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas e o ritmo do samba” seriam criações culturais próprias das “classes populares” (TINHORÃO, 1998: pp. 263-264). De acordo com ele, tais criações artísticas sofreriam com a perseguição policial por não estarem de acordo com a opção estética das classes média e alta, como foi o caso dos cordões, durante os carnavais:

“Estabelecida, assim, uma nítida linha de classes, com os negros, mestiços e brancos mais pobres distribuídos caoticamente em centenas de desordenados cordões por toda a cidade, e a elite dessa mesma gente (mais bem situada na estrutura social graças à conquista de pequenas posições no quadro do funcionalismo público e das atividades especializadas) em ranchos bem comportados, a desfilar entre os aplausos do grande público, a intervenção do Poder não se fez esperar. Segundo depoimento unânime dos velhos foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a norma policial comum era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso. (...) Por comodidade da ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem.” (TINHORÃO, 1998: pp. 274-275)

Dada a perseguição as suas manifestações culturais, esses trabalhadores encontraram nas casas das Tias baianas um lugar mais seguro, em que podiam realizar seus batuques com mais comodidade. Aqui, mais uma vez, Tinhorão acrescentou o fator étnico a essa realidade social complexa, porque o tratamento dispensado a essas mulheres baianas denotava, segundo ele, uma “sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos” (TINHORÃO, 1998: p. 275). Sobre as casas das Tias baianas, ele acrescenta, ainda, que a divisão espacial de suas festas refletia a “realidade dos participantes em projeção sócio-cultural” no interior das “classes populares”, conforme descreve abaixo:

“a sala de visitas era a casa urbana dos vencedores, que podiam confortavelmente lembrar seus velhos tempos de vida rural: a sala de jantar ao fim do corredor era a rua dos mais moços, à procura da nova identidade cidadina carioca (que, afinal, encontrariam ao transformar o samba corrido em

samba urbano) e, o quintal, o terreiro rural onde os mais primitivos, acostumados apenas à rudeza dos trabalhos pesados, exercitavam mais os músculos do que a arte musical, guiando-se apenas pelo ritmo das palmas nos estribilhos de incentivo à luta.” (TINHORÃO, 1998: pp. 276-277)

Percebe-se que para Tinhorão o samba (e outras manifestações culturais criadas pelos trabalhadores) era atravessado, ao mesmo tempo, por questões classistas e por questões étnicas, de modo que, para ele, a estética afro-baiana parece estar inscrita nas contradições de classes. Observamos, contudo que sua perspectiva pode se aproximar da perspectiva consensualista, sobre a qual Thompson nos alertou, pois a utilização do termo “classes populares” para se referir aos trabalhadores pode ser interpretado dessa forma. Admitindo-se que por “classes populares” ele entenda algo semelhante à classe trabalhadora – o que parece ser coerente com seu texto –, sua ideia de que o samba seja uma criação autêntica dessa classe social deve ser relativizada, já que sua noção de autenticidade pode nos levar a crer que o contato entre as classes sociais limitava-se a trocas culturais externas, como se as criações artísticas e os significados primeiro se consolidassem no interior de cada grupo para só depois de prontos, se intercambiarem. Dessa forma, perde-se de vista a interpenetração de significados provocada pelo contato entre as classes, do qual faziam parte conflitos, aproximações, trocas, releituras e perseguições, que influenciaram diretamente na elaboração das mesmas criações artísticas e dos mesmos significados trocados. Não pretendemos relativizar o fato de que o samba seja uma criação artística própria da classe trabalhadora, surgido no ambiente de convívio de seus membros, mas é inegável que o contato com o resto da sociedade (através do conflito ou da aproximação entre classes) influenciou de maneira significativa a criação do samba. Essa influência poderia ser identificada nas referências à polícia, ao jogo, ao trabalho, à malandragem, à política, ao preconceito, à ideologia do trabalho, à modernidade etc. Nesse sentido, entendemos que o processo de incorporação do samba pelas classes dominantes e pelo Estado (iniciado na década de 1920 e intensificado na década de 1930) que foi decisivo para que ritmo também manifestasse os significados culturais das classes dominantes, não se relaciona apenas à perda da autenticidade. Ao colocar a questão nesses termos, Tinhorão oblitera o fato de que a mudança na postura das classes dominantes em relação ao samba (quando este passou a ser aceito como manifestação cultural legítima, por ser genuinamente brasileira) se pautava, em grande medida, pela tentativa de criar de uma identidade e uma cultura nacionais, que serviriam ao seu projeto mais amplo de estabelecer um consenso social.

Para tornar a discussão mais palpável, voltemos, mais uma vez, ao debate sobre a letra da música Batuque na Cozinha, de João da Baiana. Vimos que esse samba descreve uma situação em que brancos e negros estão sujeitos às mesmas condições de vida e à mesma suspeição imposta pela polícia. Também observamos que, apesar dessas experiências comuns, as personagens viveram uma situação de conflito, na qual apontamos a ideia de que o compositor fez uma forte crítica ao preconceito racial de sua sociedade. Tomando-se como válida a hipótese que debatemos até aqui, sobre o peso da questão de classe na explicação das origens e significado do samba, entendemos que, mesmo quando esta não é tão evidente, seu espectro ainda ginga na roda de samba. Nesse sentido, se o objetivo de João da Baiana foi o de denunciar a opressão étnica de sua sociedade, é importante notar que também são abordados outros aspectos da realidade compartilhada por essas pessoas, como repressão policial ou o delicado convívio nos cortiços.

Se tomarmos como exemplo outras letras de João da Baiana que não fazem menção à questão étnica essa possível identificação se torna mais plausível. São elas Malandro Pasteleiro (sem data definida)<sup>65</sup> e Cabide de Molambo (de 1915). Em ambas as letras as personagens vivem em completo estado de penúria, sendo necessário recorrer à solidariedade dos outros ou à própria esperteza para garantir o rango do dia. Começemos por Malandro Pasteleiro:

Prende o homem, ele não quer me pagar  
Comeu bife com batatas, ovos com petit pois, seu guarda  
Oh, seu guarda, não me prende  
Porque estou com a razão  
Se eu pedisse antes fiado  
Não me davam a refeição  
Eu vivo desempregado  
Sem um níquel pro café  
Por isso comi primeiro  
Pagarei quando puder, se Deus quiser  
Respeitando a Lei Seca  
Eu comi, mas não bebi  
Quando tenho que dar o devo  
Não tomo nem parati  
Não acho grande motivo  
Pra me botar no xadrez  
Porque não tenho dinheiro

---

<sup>65</sup> Apesar de não termos uma confirmação precisa do ano de composição dessa música, acreditamos que ela foi escrita dentro do período abordado, pois sua temática é bastante semelhante de outras músicas de João da Baiana que foram escritas entre 1915 e 1930. Mais uma vez, agradeço ao professor Marcos Alvito pela dica.

Essa letra descreve uma situação de tensão entre a personagem, o dono do estabelecimento e o policial, por causa de uma conta não paga. De início, salta aos olhos a verossimilhança entre essa música e alguns dos casos relatados por Sidney Chalhoub em *Trabalho, Lar e Botequim* e por Érika Arantes, em *O Porto Negro*. Além de seu caráter realístico, também cabe destacar que a narrativa privilegia, mais uma vez, a ótica de quem se encontra numa posição social inferior, em relação a seus interlocutores, assim como em *Batuque na Cozinha*. Depois, observamos novamente a presença da ironia, expressa pela personagem ao dizer cinicamente para o policial que não trabalhava (por “viver desempregado”); que, por isso, não tinha dinheiro para pagar a conta; e que, apesar de tudo, não havia justificativa para sua prisão, porque ele, como bom cristão, reconhecia sua dívida momentânea, dizendo que a pagaria quando Deus ajudasse. Além disso, sua ação fora movida pela necessidade e não pela má fé (tanto que ele nem bebeu cachaça, respeitando, inclusive, as leis terrenas). Note-se que a personagem não afirma que vai procurar um emprego para pagar o que deve. É bem provável que João da Baiana soubesse que essa personagem se encaixaria sem o menor esforço na definição de vadio ou de malandro propagada pelas classes dominantes. Todo o comportamento da personagem pode ser encarado como uma atitude zombeteira do autor para com os policiais e os donos dos pequenos estabelecimentos, retratados como tolos, por cair na esperteza do sujeito ou por aceitar uma argumentação tão cínica como válida. Vejamos como a letra “Cabide de Molambo”, de 1915, aborda situação parecida:

Meu Deus, eu ando com sapato furado.  
Tenho a mania de andar engravatado.  
A minha cama é um pedaço de esteira.  
E é uma lata velha que me serve de cadeira.  
Minha camisa foi encontrada na praia.  
A gravata foi achada na Ilha da Sapucaia.  
Meu terno branco parece de casca de alho.  
Foi a deixa de um cadáver de um acidente de trabalho.  
O meu chapéu foi de um pobre surdo e mudo.  
As botinas foi de um velho da revolta de Canudos.  
Quando eu saio a passeio, as almas ficam falando,  
Trabalhei tanto na vida, pra você ficar gozando.  
A refeição é que é interessante:  
Na tendinha do Tinoco, eu pedi ao seu Constante.

---

<sup>66</sup> Versão que consta em RODRIGUES, 2003.



E o português, meu amigo sem orgulho,  
Me sacode um caldo grosso, carregado no entulho.<sup>67</sup>

Nesse caso, a personagem também é um membro da classe trabalhadora, que passa por uma situação de pobreza acentuada, dado que necessite de caridade para obter roupas e a alimentação diária. Embora não exista uma circunstância conflituosa evidenciada nessa letra – como é o caso de Malandro Pasteleiro e Batuque na Cozinha – , podemos notar que João da Baiana, em mais uma oportunidade, fez uso da ironia para retratar as cenas de uma experiência cotidiana que ele conhecia muito bem. Isso fica explícito quando atentamos para características comportamentais da personagem, que apesar de precisar pedir comida e roupas, gosta de andar engravatado e não faz menção ao trabalho como um caminho para superar sua condição – o que é reforçado pela reclamação das almas dos antigos donos das roupas, que, em vida trabalharam para comprar seus bens, enquanto ele recebeu tudo sem fazer o mesmo. Percebe-se que a personagem é um indivíduo que, nesse momento, não está inserido na lógica das relações de trabalho pautadas pelo capital, sendo, portanto, facilmente encaixado no perfil de vadio, segundo os valores morais da classe dominante. Indo um pouco mais além, a referência ao terno branco (mesmo velho e surrado) dá fortes indícios de que se trata de um malandro, já que esta indumentária era frequentemente associada a essa figura. A ironia estaria justamente no fato de um indivíduo considerado vadio ou malandro viver às custas da caridade alheia e ainda assim se sentir tão confiante, a ponto de dizer que o mesmo português que lhe deu comida é uma pessoa “sem orgulho” (ou seja, sem dignidade). Novamente, o dono da venda é tratado como tolo ou ingênuo. A partir daí, cabe nos questionarmos se Malandro Pasteleiro e Cabide de Molambo podem ser consideradas letras que expressam a resistência étnica do negro, mesmo sem uma menção direta a essa questão, como ele fez em Batuque na Cozinha.

Conhecendo um pouco da história de vida de João da Baiana, parece perfeitamente aceitável que ele quisesse falar sobre a opressão aos negros e sobre suas estratégias de resistência. Mesmo que as letras não digam efetivamente que as personagens são negras, é quase impossível imaginá-las de outra cor – principalmente quando escutamos essas composições, executadas num ritmo sincopado típico da organização tempo-espacial africana, conforme vimos com Sandroni. No entanto, as

---

<sup>67</sup> Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

narrativas dessas letras também poderiam retratar as experiências vividas por qualquer outro trabalhador que não fosse negro, já que precisar comer fiado, usar roupas dadas por caridade, morar numa casa com mobílias improvisadas e ser acossado pela polícia por não pagar uma dívida não eram situações exclusivas dos negros. Trabalhadores de outras origens poderiam fazer uma leitura própria dessas letras, quando cantadas nas rodas de samba de cortiços, nas casas das tias baianas, nos botequins, nas festas da Penha, nos bailes das sociedades recreativas ou nos blocos, ranchos e cordões carnavalescos.

O que percebemos ao longo dessa discussão é que as relações sociais dominantes do período estudado nos permitem pensar que as duas possibilidades explicativas não são excludentes, já que o racismo e a luta de classes são duas realidades concretas. Obviamente, os negros viveram (e ainda vivem) uma conjuntura de opressão étnica, o que motivou, inclusive, disputas e rivalidades entre os próprios trabalhadores. Desse modo, não é equivocado pensar que o samba manifestava, em algum nível, um tipo de resistência étnica e de valorização da cultura afro-brasileira – o que pode ser reforçado, inclusive, pela predominância de sua estética. Contudo, o equívoco consiste na ideia que o samba manifeste **apenas** ou **majoritariamente** a resistência étnica, uma vez que a subordinação do negro não era somente uma questão racial; era, principalmente, uma questão de classe, que se manifestava, também, através da opressão étnica. Logo, para que não seja parcial, a perspectiva de que o samba manifestava os anseios de um grupo étnico deve estar, necessariamente, inserida na discussão sobre luta de classes. Resumidamente, pensamos que o samba expressava a resistência étnica dos negros porque expressava, de maneira mais ampla, a visão de mundo e o modo de vida da classe trabalhadora.

### Capítulo 3

#### **Pelo telefone, pela vitrola e pelo rádio – Os efeitos da comercialização do samba**

No ano de 1916 foi registrada por Donga, na Biblioteca Nacional, a primeira música classificada como samba, intitulada “Pelo Telefone”. Em 1917, a música, que foi lançada pela gravadora Odeon na voz do cantor Baiano, foi o maior sucesso do carnaval daquele ano, garantindo para a gravadora uma boa margem de lucro com a venda do disco. A música ficou tão famosa que, ainda hoje, é apontada como o primeiro samba da história, embora, em 1914, o mesmo Baiano, que havia emprestado sua voz para esse grande sucesso, tenha gravado duas músicas classificadas como samba: “A viola está quebrada” e “Descascando o pessoal”. Ainda em 1915, Eduardo das Neves também havia gravado uma música sob a designação de samba, o “Samba roxo” (LOPES, 2001: p. 46). Ainda que a essas três composições tenham sido classificadas como samba pelas gravadoras antes que “Pelo Telefone” fosse registrado como o primeiro samba, o que nos interessa nesse capítulo é a atitude de Donga, ao reivindicar, individualmente, a autoria de uma letra de samba, pois foi a partir do êxito comercial de sua composição que se abriu um verdadeiro circuito cultural em que o samba, ao lado de outras criações voltadas para o divertimento da classe trabalhadora, tornou-se um dos artigos comerciais mais lucrativos.

Para o cronista Vagalume, o samba, em sua época, era “uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores” (GUIMARÃES, 1978: p. 28). Segundo o cronista, o precursor dessa indústria seria justamente o sambista Donga, seguido por Sinhô, que tinha como estratégia a divulgação de suas músicas em clubes carnavalescos e em pensões, sem contar com a adaptação de suas composições para as bandas que tocavam nas grandes sociedades carnavalescas, como Fenianos, Tenentes e Democráticos (GUIMARÃES, 1978: p. 32). No entanto, para Vagalume, o processo de mercantilização pelo qual passava o samba, ao tornar-se “artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros”, era o início de sua morte e de sua decadência, marcadas pelo surgimento da vitrola e do disco. Ao invés de encarar a comercialização do samba como o início de uma nova era, em que este deixava de ser repudiado e passava a ser aceito pelos mais variados setores da sociedade, Vagalume entendia que o surgimento dessa indústria servia apenas à

mediocridade artística e à ganância de poucos, posto que as músicas tornaram-se “muito semelhantes umas com as outras, diferindo, apenas na mudança de compasso” (GUIMARÃES, 1978: p. 90). Iniciava-se o “império do plágio”, em que as músicas que eram cantadas muitos anos antes passavam a ser apresentadas como de autorias individualizadas. Vagalume acreditava, portanto, que “o samba industrializado despertou a cobiça e fez surgir uma nova geração de autores... de produções dos outros” (GUIMARÃES, 1978: p. 90).

Independentemente da avaliação das consequências trazidas pelo surgimento de um mercado do samba, ainda no final da década de 1910 – que só se consolidou, no entanto, ao longo das décadas de 1920 e 1930 –, é necessário reconhecer que esse processo contribuiu para que, já nos anos 1920, o samba gozasse de grande popularidade e aceitação social, inclusive entre os membros da classe dominante – que, outrora, era responsável pela perseguição ao ritmo e aos seus criadores. O circuito mercadológico em que o samba começava a se inserir era composto pelas editoras de partituras, pelas gravadoras, pelas emissoras de rádio, pelos teatros de revista, pelas casas de chope, pelas salas de cinema, pelos intérpretes, pelos autores etc. Eram amplas as possibilidades de fazer negócio com o samba, o que certamente contribuiu para que houvesse mudanças sensíveis no seu fazer e viver. Em primeiro lugar, alterou-se a produção, que passou a ser individualizada, na figura do artista; mudou, também, a apreciação, já que foi posta em prática o distanciamento entre compositor/executor e ouvinte; por fim, o que antes era uma criação artística que manifestava a visão de mundo da classe trabalhadora, tornou-se uma criação massificada e, por isso, adaptada ao consumo de diferentes setores da sociedade – o que implicou na manifestação de visões de mundo de outros grupos. A partir daí, o samba passou a despertar, cada vez mais, o interesse de intelectuais, dando início ao movimento – capitaneado pelos intelectuais modernistas e, posteriormente, pelo próprio Estado – de sua incorporação à identidade nacional (a despeito dos conflitos entre classes e das desigualdades sociais flagrantes).

O intuito desse capítulo é entender os impactos desse circuito mercadológico para o samba, analisando como isso contribuiu para a perda de algumas características que faziam dele uma criação artística que manifestava, majoritariamente, a visão de mundo e os modos de vida da classe trabalhadora. Paralelamente a isso, buscaremos compreender de que modo os próprios sambistas – com diferentes objetivos, como a

garantia de seu sustento, a conquista de respeitabilidade ou de ascensão social – contribuíram para isso, agindo, em muitos casos, de acordo com as regras do mercado de sambas<sup>68</sup>. Para tanto, faremos uma discussão sobre indústria cultural com base nas ideias de Theodor Adorno (que escreveu junto com Max Horkheimer), de Walter Benjamim e de Eric Hobsbawm, tendo como objetivo analisar as especificidades do mercado cultural carioca entre os anos 1920 e 1930. Em seguida, faremos uma análise dos impactos sofridos pelo samba com a emergência desse mercado.

\*\*\*

### **3.1 – O Conceito de Indústria cultural:**

A indústria cultural, para Adorno, se caracteriza pela combinação da capacidade técnica de reprodução massificada das produções culturais (que se tornam padronizadas, ou seja, passam a obedecer a um padrão pré-definido) e da concentração de poder econômico e administrativo nas mãos de algumas poucas empresas, que atuam no sentido de integrar os consumidores a partir do alto (ADORNO, 1986: p. 92). Assim, a “arte superior” e a “arte inferior” são forçadas a se unirem, tornando-se, ambas, produções mercantilizadas e adaptadas “ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 1986: p. 92). O resultado disso é o prejuízo para ambas, já que “a arte superior se vê frustrada de sua seriedade” e “a arte inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude” (ADORNO, 1986: p. 93). Paralelamente, o consumidor torna-se um “elemento de cálculo” ou um “acessório da maquinaria”, que é depositário de uma mentalidade imutável e previsível, sendo, portanto, o objeto passivo da produção cultural industrializada – que age atendendo aos anseios dessa mentalidade, ao mesmo tempo em que os mantém cristalizados. Como resultado, a obra de arte e as manifestações culturais deixam de se orientar por seus próprios motivos e princípios

---

<sup>68</sup> Francisco Foot Hardman, em seu livro “Nem Pátria, nem Patrão”, a partir das ideias de Hobsbawm, afirmou que a cultura hegemônica é tomada, pela classe trabalhadora, como o modelo prático para “adquirir ‘*respectability*’ ante o conjunto da classe e os olhos da classe dominante”. Para ele, a “utilização dessa ‘*respectability*’ poderá se dar em sentidos antagônicos, seja buscando a conciliação de classes, seja demonstrando as capacidades e o potencial de uma direção revolucionária”. (HARDMAN, 2002: pp. 58-59).

razoavelmente autônomos, para se submeterem à lógica industrial da comercialização e do lucro.

Nesse sentido, a possibilidade de que seus autores se mantenham com os ganhos comerciais da venda de suas produções, faz com que se intensifique a transformação da arte e da cultura em mercadorias, posto que, a partir daí, o objetivo da criação artística seja comercial. Nesse ponto, a cultura deixa de ser uma via de libertação dos seres humanos para se tornar mais um aspecto em que a dominação da sociedade burguesa se torna evidente. O processo de transformação das criações artísticas em mercadorias é assim definido por Adorno:

“A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente.” (ADORNO, 1986: pp. 93-94)

Impulsionados pelos ganhos materiais e pressionados pela tendência da indústria de bens culturais em apresentar, constantemente, novidades, com o fito de atender as demandas das massas, os criadores contribuem para que suas produções assumam um caráter cada vez mais semelhante entre si, de modo que as diferenças são muito pouco significativas porque preservam “o esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro” (ADORNO, 1986: p. 94). É então que começam a surgir os padrões estandardizados que vão nortear as criações futuras. A base técnica de tais criações, embora permaneça artística, passa a ser influenciada pela técnica industrial de reprodução mecânica, a qual, segundo Adorno, atua como um parasita da técnica artística, agindo “sem se preocupar com a determinação que a objetividade (...) implica para a forma intra-artística” (ADORNO, 1986: p. 95) e que resulta na perda de sua autonomia estética.

Tomando emprestado de Walter Benjamin a ideia de que a obra de arte tenha uma aura própria, que a torna única, Adorno entende que esta aura seja decomposta pela indústria cultural, porque serve de matriz para suas produções, que, no final das contas, nada mais são do que meras cópias reproduzidas e difundidas por seus mecanismos midiáticos. Isso abre a possibilidade para que a diversão, que já existia antes do desenvolvimento da indústria cultural, seja incorporada por esta última e passe a ser

vinculada à produção artística. O resultado é que a arte, imersa na esfera do consumo massificado, é liberada para tornar-se “leve”, no sentido de servir à diversão e à distração para aqueles que vivem uma realidade em que a seriedade é uma “farsa” e em que a diversão nas horas de folga proporciona momentos de felicidade (ADORNO; HORKHEIMER 2006: p. 28).

A arte “leve”, destinada ao divertimento e à distração das massas, não é considerada por Adorno uma forma de popularização democrática da arte séria. Ao contrário, ela é a negação do acesso das massas à arte séria operada pela indústria cultural, cujas produções não são nada além de sombras da arte autônoma. Adorno reconhece que as classes subalternas vêm sendo excluídas da arte séria desde antes do surgimento da indústria cultural; por isso, esforça-se em demonstrar que a indústria cultural, ao contrário do que seus apologistas defendem, não rompe esta barreira. Seu intuito é mostrar que o oferecimento da arte “leve” como diversão é, na verdade, a reificação desta barreira (ADORNO; HORKHEIMER 2006: p. 28). Isso ocorre porque a distração oferecida pela indústria do divertimento, como forma de escapar da realidade, é apenas uma sensação efêmera, que não sacia verdadeiramente os anseios espirituais daqueles que aceitam suas criações artísticas como válidas. A “satisfação na própria negação” é, para Adorno, uma característica marcante da arte “leve”, proposta como forma de distração pela indústria cultural. Assim, a exposição contínua do “objeto do desejo (...) apenas excita o prazer preliminar não sublimado que, pelo hábito da privação”, prende seus consumidores na eterna busca de satisfação de suas necessidades espirituais – as mesmas que são organizadas e difundidas pela indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER 2006: pp. 35-37). Desse modo, a grande maioria das pessoas que não consegue acompanhar o padrão de consumo e comportamento propagandeado por esta indústria do divertimento acaba por viver, em seus momentos de distensão, as mesmas relações que vivem na vida real, contribuindo de maneira significativa para a aceitação de tais relações como válidas. Conforme Adorno e Horkheimer explicam,

“A indústria cultural fornece como paraíso a mesma vida cotidiana. Tanto o *escape* quanto o *elopement* são determinados, *a priori*, como os meios de recondução ao ponto de partida. O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer. A *diversão* totalmente desenfreada, não seria apenas a antítese da arte, mas também o extremo que a toca.” (ADORNO; HORKHEIMER 2006: p. 38)

Ora, se a arte “leve” proporciona grandes vantagens econômicas àqueles que concentram em suas mãos o poder de difundi-la e de torná-la meio de divertimento, ao mesmo tempo em que facilita a submissão das massas – tornadas objetos passivos da propaganda da indústria cultural, que os impele a satisfazer as necessidades de um padrão comportamental que jamais será alcançado –, seu funcionamento deve se basear, então, na repetição de formas artísticas comprovadamente exitosas. Essa lógica – que é a mesma associada à ideia de que as massas possuem uma mentalidade pré-determinada e imutável, como já dissemos antes – é o que justifica a desconfiança em relação ao que é novo ou ao que foge ao padrão. Dessa forma, aquilo que é apresentado como a última novidade não é nada além de uma reprodução ligeiramente alterada das criações artísticas que fizeram sucesso anteriormente. Isso não significa, no entanto, que as produções artísticas menos industrializadas ou que se estabelecem como opositoras ao padrão dominante não possam ser utilizadas para alimentar a mesma indústria cultural a qual se opõem. Nesse caso, tais criações seriam refuncionalizadas até que se tornassem estandardizadas e, dessa forma, partes constitutivas do padrão.

As ideias de Adorno a respeito das consequências provocadas pelo surgimento da indústria cultural nos ajudam a perceber o fato de que a função social das criações artísticas foi completamente transformada, a partir de sua inserção no universo da reprodutibilidade técnica de massas. Se a função social da arte deveria ser a de libertar os seres humanos de suas relações alienadas (e alienantes), Adorno nos mostra de que forma esta, na indústria cultural, passou a servir ao exato oposto de seu objetivo primordial (a alienação), quando passou a ser vista e produzida como meio de distração e divertimento, reforçando as relações de dominação do sistema capitalista, com a imposição de um comportamento padronizado, cujas necessidades e desejos necessários a sua efetivação jamais podem ser realizados – o que, na verdade, faz com que as massas de consumidores (objetificados) permaneçam presas a tal estrutura social. Com base na concepção de Adorno, pode-se afirmar que a emergência da indústria cultural significa, em algum sentido, a vitória do capitalismo sobre aqueles que buscavam consolidar relações sociais alternativas, já que ele não concebe nenhum caminho que leve à superação do domínio cultural capitalista. Ao contrário, Adorno entende que todas as formas de resistência acabam, em algum momento, sendo englobadas pela indústria cultural tornando-se, por isso, mais um de seus elementos que servem à alienação decorrente da imposição de um padrão cultural estandardizado.



A análise de Adorno continua extremamente relevante para que possamos fazer um exame crítico das produções artísticas e do padrão de consumo das massas de consumidores, observando de que modo a influência da indústria cultural sobre ambos contribui para a manutenção das relações de dominação cultural próprias do capitalismo. Porém, se é importante termos esse cenário em mente, não podemos deixar que sua constatação se transforme em resignação e conformismo, como parece acontecer com Adorno. Nesse sentido, pensamos que a análise de Walter Benjamin pode nos ajudar a relativizar o caráter intransponível da indústria cultural (e do capitalismo, como parece decorrer disso) que se depreende de Adorno.

Benjamin, assim como Adorno, não deixa de reconhecer que a indústria cultural serve à manutenção da dominação capitalista, assim como ele observou na indústria cinematográfica, onde a solidariedade entre capitais de diversos setores e o capital aplicado nas produções artísticas contribui para que as massas possuam uma consciência corrupta. O próprio processo de massificação – necessário ao êxito da indústria cultural – é descrito por Benjamin como um processo correlato à proletarianização. Associando esses dois fenômenos – o da solidariedade entre capitais diversos e o da proletarianização/massificação –, o autor percebeu que o controle social exercido pelas massas sob as obras de arte – que poderia determinar seu uso político em prol de sua consciência de classe – passa a ser influenciado pelo capital, o qual, explorando o aspecto mercadológico da arte, “dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle” (BENJAMIM, 1996: p. 180).

Se estas últimas reflexões aproximam Benjamin das ideias de Adorno, o mesmo não se verifica quando a discussão a respeito dos efeitos que a reprodutibilidade técnica – apontada por ambos como uma das características da indústria cultural – trouxe para as obras de arte. Enquanto Adorno enxerga esse fenômeno como a vitória do caráter mercadológico e utilitário sobre a autenticidade e a posição superior e autônoma das produções artísticas, Benjamin entende que a perda de tais características não é necessariamente ruim, pois, a obra de arte replicada, através dos mecanismos técnicos de cópia introduzidos pela indústria cultural, se torna mais próxima do indivíduo. Para ele, portanto, a aura não é uma característica que deva ser obrigatoriamente preservada, como parece ser para Adorno, para quem a manutenção da autenticidade parece ser uma via para evitar que a obra de arte seja transformada em mercadoria, a partir de sua reprodutibilidade técnica. Para Benjamin, a autenticidade de uma obra de arte é “sua

existência única”, seu “aqui e agora” ou sua “autoridade”, do que se depreendem seu “testemunho histórico” e seu “peso tradicional”. A aura é o que mantém a distância entre a obra de arte e o indivíduo. Sua autoridade decorre justamente de tal distanciamento. Dessa maneira, Benjamin acredita que a destruição da autenticidade durante a reprodução técnica permite não só a aproximação entre obra e indivíduo (já que a cópia é colocada em situações inimagináveis para o original), mas também a atualização do próprio objeto que é reproduzido, já que sua tradição – decorrente de sua existência única – é abalada por sua existência serial (BENJAMIM, 1996: pp. 167-168).

A reprodutibilidade técnica possui, para Benjamin, um papel revolucionário para a arte, uma vez que o atrofiamiento de sua autenticidade é o que a permite emancipar-se de seu fundamento teológico – que emana tanto de seu uso secularizado quanto das “formas mais profanas de culto ao Belo”. A reprodução técnica faz com que a arte seja, cada vez mais, “criada para ser reproduzida”. Assim, sua função social transforma-se totalmente, deixando de “fundar-se no ritual” para “fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIM, 1996: pp. 171-172). A politização da arte na era de sua reprodutibilidade técnica é um dos caminhos identificados por Benjamin para que as massas passem a exercer o controle social sobre as produções artísticas, libertando-se, então, da dominação cultural exercida por aqueles que atualmente possuem o controle dos meios de produção (artística, inclusive) e que difundem um tipo de consciência corrupta<sup>69</sup>. Nesse sentido, retirar a obra de arte de sua existência única e tradicional e aproximá-la do indivíduo, dando-lhe um uso político – a partir do controle social exercido pelas massas – pode ser uma via para que a arte venha a ser um estímulo à consciência de classe e, dessa forma, à superação das relações de produção de propriedade.

Benjamin não considera, como Adorno, que a reprodutibilidade técnica (em que se baseia a indústria cultural) sirva somente à reificação das relações sociais de dominação, através da constante mistificação da realidade em que vivem as massas. Ao contrário, Benjamin crê que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu

---

<sup>69</sup> Sobre a politização da arte, Benjamin deve ter sido influenciado pela produção cinematográfica de sua época, pois um ano antes de escrever esse artigo – em 1935, portanto – era lançado o filme “Triunfo da Vontade”, de Leni Riefenstahl, sobre o 6º Congresso do Partido Nacional Socialista, realizado na cidade de Nuremberg – o que marcou a politização do cinema pelos nazistas. Além disso, grandes filmes de Eisenstein, como “A Greve” (1924) e “O Encouraçado Potemkin” (1925), já haviam sido lançados, mostrando que o cinema também poderia servir à difusão dos ideais revolucionários.

centro a obra original.” (BENJAMIM, 1996: p. 180) Ele assinala que a incorporação das manifestações culturais desviantes ocorre porque seus criadores não se preocuparam em modificar o sistema de produção e reprodução da indústria do divertimento, como fez Brecht, que decidiu “não abastecer o aparelho de reprodução, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIM, 1996: p. 127). As criações daqueles que não têm a mesma preocupação são, portanto, materiais que alimentam a mesma indústria da qual buscam, teoricamente, escapar. Benjamim esclarece que:

“abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos (...) que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar em risco seriamente sua própria existência e a existência das classes que o controlam.” (BENJAMIM, 1996: p. 128)

O historiador inglês Eric Hobsbawm, em seu estudo sobre o surgimento e o desenvolvimento do jazz, conseguiu, de certa forma, combinar as ideias de Adorno e Benjamim, identificando, os efeitos positivos e negativos da massificação desse ritmo pela indústria do entretenimento americana – processo que está diretamente relacionado ao aprimoramento das técnicas de reprodução mecânica e de divulgação das produções artísticas<sup>70</sup>. Hobsbawm aproxima-se de Adorno quando destaca o caráter padronizado das criações artísticas produzidas sob a égide da indústria do entretenimento, que usa como sua “matéria prima original (...) uma forma adaptada de entretenimento anterior” (uma matriz) menos industrializado (HOBBSAWM, 2004: p. 35). Esse processo seria justamente a incorporação, quando conveniente, das produções desviantes – e, por isso, anti-comerciais – ao padrão de comportamento e de consumo difundido por tal indústria – portanto, quando passam a ter seu caráter mercadológico acentuado e, logicamente, deixam de ser desviantes (BENJAMIM, 2004: p. 37). Foi exatamente o que aconteceu com o jazz, quando este ultrapassou os limites impostos pelas barreiras classista e racial, atingindo a classe média branca.

Hobsbawm afirma que, quando o jazz chegou a este patamar, “jovens intelectuais brancos e boêmios”, algumas instituições de ensino menos rígidas e até o

---

<sup>70</sup> Apesar de Hobsbawm não citar diretamente esses dois autores – talvez, por se tratar de um livro com objetivos menos acadêmicos, o que fica evidente pelo fato de ter sido assinado por um pseudônimo do autor – entendemos que seu tratamento da indústria cultural se assemelhe, em muitos aspectos, às definições de Adorno e de Benjamim.

governo americano – “ciente do valor propagandístico do jazz como produto de exportação” – contribuíram para que os “profissionais do comercialismo” realizassem uma operação de incorporação do jazz, fazendo-o “a música da *beat generation*”. O autor mostra que a transformação do jazz numa mercadoria cultural foi decisiva para que fosse reconhecido como “uma contribuição importante à cultura nativa americana, mesmo que vinda de uma fonte inesperada e ‘não respeitável’.” (HOBSBAWM, 2004: p. 99).

Contudo, para Hobsbawm, essa incorporação – do jazz ou de qualquer outra produção artística – ao mercado cultural dominante é responsável pela produção de um efeito negativo sobre as obras de arte, que passaram a ter seu conteúdo determinado pelos agentes da indústria do entretenimento. Estes, interessados em alcançar altos índices de vendagem, atuam “pré-selecionando e modificando” o conteúdo das obras de arte, até que se tornem adequadas “à venda mais ampla possível do produto” (HOBSBAWM, 2004: p. 180). O trecho citado a seguir é longo, mas nos ajuda a visualizar como isso ocorre na produção musical:

“A produção em linha de montagem na música, uma das poucas realizações realmente originais e terríveis do nosso século nas artes, tem seu melhor exemplo na música *pop* padrão. A variedade de música não processada é reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até, na imensa maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos (...). Isso reduz o elemento humano de invenção a dezesseis compassos, desde que esses também não sejam plagiados. O resto é mecânico. O inventor da criação, que só precisa ser capaz de assobiá-lo, a entrega ao harmonizador, e este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador, que faz o ‘arranjo’, ou seja, realmente decide como a música irá soar. (...) A canção precisa ser ‘cantável’ para o maior público possível, e ser fácil. Isso quer dizer (...), precisa ser feita de tal forma que seja quase possível adivinhar o que virá depois.” (HOBSBAWM, 2004: pp. 180-182)

Em outros aspectos, Hobsbawm se distancia de Adorno e se torna mais próximo de Benjamin, principalmente no que diz respeito ao papel desempenhado pelas massas, após a emergência da indústria cultural. Se, para Adorno, as massas podem ser consideradas objetos passivos, cuja função é a de consumir os produtos culturais estandardizados, para Hobsbawm, os espectadores possuem um papel ativo na elaboração de suas próprias formas de entretenimento; se tais formas vão deixar de ser anti-comerciais (por serem desviantes, ou, simplesmente, desconhecidas) ou não, vai

depende de seu potencial de autonomização frente aos limites de sua produção artesanal local (HOBSBAWM, 2004: p. 37).

Assim como Benjamim aponta o processo de proletarização como correlato ao surgimento da cultura de massas, Hobsbawm associa o movimento de comercialização das formas de entretenimento desenvolvidas pelos próprios espectadores à urbanização que ocorre a partir da segunda metade do século XIX. É nesse momento em que a tendência de separação entre o artista e o cidadão se impõe (HOBSBAWM, 2004: p. 176). Abre-se a possibilidade para que os “profissionais do comercialismo” exerçam suas funções, ou seja, a pré-seleção das formas culturais adaptáveis ao padrão de consumo e a difusão massificada do novo produto reelaborado e estandardizado. Para Hobsbawm, isso ocorre porque a concentração urbana de trabalhadores, do ponto de vista cultural, fez com que surgisse a necessidade de atender à necessidade de entretenimento de uma massa de trabalhadores pobres, e, do ponto de vista comercial, fez com que valesse “a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento” (HOBSBAWM, 2004: pp. 59-60). Hobsbawm aponta, ainda, que a indústria do divertimento que se consolidou com a urbanização permitiu que os próprios trabalhadores fizessem da produção artística uma via de ascensão social ou uma alternativa de sobrevivência, para além do subemprego precarizado. Comparando as condições sociais de figuras públicas responsáveis por grande parte da produção intelectual e artística às condições de vida de pessoas pobres e analfabetas, ele conclui que a arte é “o único campo em que essas pessoas podem concorrer em termos iguais, se não superiores”. Segundo Hobsbawm, a produção artística, para essas pessoas pobres, não é apenas uma forma de entretenimento, mas representa, também, “a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade” (HOBSBAWM, 2004: p. 218).

Enquanto Adorno crê que as criações culturais produzidas dentro dos parâmetros da indústria cultural são, em sua maioria, contrarrevolucionárias, porque transformam as massas em objetos de manipulação e porque expressam a alienação humana provocada pela dominação capitalista, Benjamim entende que essa indústria, embora atada às amarras capitalistas, possui, contraditoriamente, um potencial revolucionário, por oferecer às massas condições para que os meios de produção artísticos sejam usados na divulgação de sua consciência de classe – sendo a reprodutibilidade técnica um caminho para tanto. As concepções de Hobsbawm são próximas da caracterização mais geral

proposta por Adorno – o que pode ser observado no entendimento de Hobsbawm a respeito do movimento de retorno aos centros originais de produção de jazz, já que, para ele, a indústria cultural seria capaz de reproduzir, difundir, mimetizar, estereotipar, vender, mas não de criar. Entretanto, sua avaliação a respeito do caráter das produções culturais criadas nos termos dessa indústria o colocam numa posição mais semelhante a de Benjamin, porque também percebe a reprodutibilidade técnica como um aspecto positivo da indústria cultural, pois esta, apesar de significar a exploração de diferentes categorias de trabalhadores, “na medida em que transformou a música local em nacional – como fez com o jazz – levou grandes artistas a um vasto público” (HOBSBAWM, 2004: p. 179). Oferece-se a esse público, portanto, um caminho para uma “relativa liberdade”, seja através da profissionalização artística, seja através do contato com criações, cuja universalidade serve à reelaboração da consciência das massas.

Observamos, nessa lógica, que enquanto Adorno concebe a indústria cultural como a vitória das relações culturais alienadas – por conta de sua reificação, proporcionada pelos mecanismos de reprodutibilidade técnica –, Benjamin e Hobsbawm, sem negar seu viés deletério, acreditam que o uso de suas próprias estruturas pode ajudar na ressignificação de seu caráter. Nesse sentido, ainda que concordemos com as concepções de Adorno acerca das consequências que os principais pilares da indústria cultural – reprodução técnica, sociedade de massas, standardização das produções etc – trouxeram para as obras de arte, não podemos deixar de perceber que sua crítica à indústria cultural pode ser interpretada por um viés elitista, já que ele valoriza a autenticidade e a autonomia das obras de arte, enquanto que suas reproduções – assim como outras obras criadas dentro dos parâmetros da indústria cultural – são consideradas um tipo inferior de arte, porque se associam ao entretenimento.

O conceito de indústria cultural com o qual trabalharemos nesse capítulo tem como base os elementos identificados por Adorno em sua definição de indústria cultural. Contudo, no que se refere à análise das consequências trazidas para as obras de arte e do papel desempenhado pelas massas, buscaremos nos embasar nas propostas de Benjamin e Hobsbawm. Feita esta síntese, podemos passar ao exame do circuito cultural carioca, à época em que o samba começava a se consolidar como uma produção artística comercial. No início desse capítulo, apontamos o ano de 1916 – ano em que Donga registrou como de sua autoria o samba “Pelo Telefone” – como o marco inicial

desse processo. Cabe, agora, verificar se podemos afirmar a existência, já na década de 1920, de uma indústria cultural consolidada.

### **3.2 – O cenário cultural carioca – 1916-1930:**

Para descrever o processo de comercialização do samba, o cronista Vagalume fez uma comparação entre o samba feito “antigamente”, pela “gente do outro tempo”, ao que era feito na sua época (década de 1930), ou, pela “gente de hoje”. Em tal comparação, ele ressalta que “antigamente” a criação do samba contava com o improviso dos participantes da roda, os quais, “no calor da festa” e “no meio do entusiasmo”, inventavam as letras, que se juntavam a um estribilho conhecido, sendo que, quando faltava inspiração ou “quando não entrava o improviso ou o desafio, batiam uma quadra conhecida” (GUIMARÃES, 1978: p. 79). Já entre os sambistas de sua época, o que os inspirava era a “ambição do ouro”, posto que a criação e a divulgação do samba tenham assumido uma forma de indústria (GUIMARÃES, 1978: p. 90), em que os sambistas se transformaram em “sambestros”, ou seja, em compositores que não se preocupam com a originalidade do samba; que se afastaram do ritmo e tornaram-se adeptos do plágio, apresentando como de sua autoria músicas compradas de outros compositores ou músicas antigas.

A época descrita por Vagalume como a sua época, contrastava com a de “antigamente”, quando o samba era feito pelo mesmo grupo que o vivenciava e quando a roda era responsável pela divulgação do samba. O cronista classifica sua época como a era da indústria do samba, em que os sambistas, motivados pela cobiça, procuram lucrar o máximo possível com seus sambas (chegando ao ponto de existirem sambistas que vivam “única e exclusivamente do samba”), mandando “fazer folhetos”, buscando a parceria com jornalistas, para publicarem seus sambas, organizando choros e participando de concursos (GUIMARÃES, 1978: pp. 90-91). Vagalume identificou Donga como precursor dessa indústria, mostrando como sua trajetória artística se encaixa perfeitamente no processo de “industrialização do samba”. Para ele, Donga serviu-se de sua vivência com a gente de “antigamente” para tornar-se o pioneiro do mercado do samba, conforme percebemos a seguir:

“Este é filho de peixe... Nasceu na roda de samba. Bem poucos como ele, sabem os segredos de um samba do *partido alto*. Filho de Amélia do Aragão, de saudosa memória, a quem a gente do outro tempo idolatrava, não só porque, na roda, era – *Sua Excelência* – como pelos raros dotes de seu bondoso coração. Desde pequenino, ‘Donga’ foi vendo, ouvindo e aprendendo. É um esforçado e um resultado de si próprio. O *Donga* é o precursor da indústria do samba. Foi quem abriu caminho a toda essa gente que hoje forma um exército de “*Sambestros*”... Trocou o violão pelo banjo, foi à Argentina, já se exibiu em Paris, mas, ao que parece, resolveu dormir sobre os louros, depois que esticou o cabelo...” (GUIMARÃES, 1978: p. 92)

Esse trecho fala exatamente sobre a forma pela qual o mercado do entretenimento foi se apropriando das criações artísticas não comerciais e foi transformando-as em um novo produto cultural, cujas características perderam seu significado original. O sentido irônico da última frase – quando Vagalume faz um trocadilho, mencionando o novo penteado adotado por Donga – pode ser entendido como uma metáfora para a mutação que o samba sofreu, a partir de sua comercialização e de sua inserção na “indústria do samba”, pois se “antigamente” era criado por sambistas talentosos, que prezavam por sua cadência, o ritmo passou a obedecer à lógica do mercado, dando início ao império do plágio.

Ainda que Vagalume afirme a existência de um “samba industrializado”, não acreditamos que o que ele chama de indústria possa se encaixar na definição de indústria cultural em que Adorno ou Benjamin se baseiam. Indo mais além, é difícil aceitar a ideia de que houvesse uma indústria do entretenimento consolidada no Brasil antes dos anos 1960, pelo menos. Por outro lado, não podemos ignorar que as impressões de Vagalume poderiam ser tomadas como uma comprovação empírica das teorias de Adorno. Ora, apesar da inexistência de uma indústria cultural consolidada no Rio de Janeiro da década de 1920, havia em curso um processo de formação de um mercado cultural, que, desde o início, se relacionou com o processo de transformação do samba em música nacional e em símbolo da cultura brasileira, a partir de sua transformação numa produção artística mercantilizada. É claro que, se fizermos uma análise mais dilatada no tempo, veremos que esse período de mercantilização da cultura marca o início longínquo do desenvolvimento da indústria cultural. Isso certamente provocou profundas mudanças nas formas de produção, vivência e consumo do samba – que serão abordadas adiante –, mas pensamos ser difícil afirmar que essas novas condições de produção artística sejam comparáveis às condições atuais, por exemplo,



quando a forma e o conteúdo das obras de arte passaram a ser determinados pelo padrão cultural difundido por tal indústria.

Com base nisso, acreditamos que seja mais produtivo pensar, numa associação bastante livre em relação aos conceitos elaborados por Marx, esse momento pré-indústria cultural (quando há a mercantilização da cultura, sem que as características da indústria cultural estejam totalmente consolidadas) como uma fase em que existe uma subsunção formal das criações artísticas à lógica do mercado. Após a consolidação dessa indústria, podemos dizer que as criações artísticas entraram numa subsunção real. A diferença entre essas fases pode ser observada no grau de interferência dos interesses comerciais no processo criativo, no conteúdo e na divulgação das produções. Assim, enquanto na subsunção formal tal interferência é mais evidente na forma assumida pela obra de arte, dada a introdução de novas técnicas de circulação (reprodução e difusão), que contribuem para o surgimento de um padrão estandardizado, na subsunção real, o próprio conteúdo da obra de arte passa a ser determinado pelas grandes empresas que atuam no mercado do entretenimento, cujo objetivo é garantir uma boa margem de vendas, atendendo as demandas das massas de consumidores – demandas que, em certo sentido, são criadas por meio da propaganda de um padrão comportamental pelo mesmo conjunto de empresas e por outras, que tentam se aproveitar dessa estrutura mercadológica.

Em estudo que segue mais ou menos essa linha de raciocínio, Gustavo Lopes também se dedicou à análise da mercantilização do samba. Embora ele não trabalhe com a perspectiva que propusemos sobre o nível de subsunção do samba à lógica de mercado, nem diga, explicitamente, que não concorda com a ideia de que exista uma indústria cultural antes de 1930, Lopes, tomando Adorno como referência, entende que trata-se de um momento de “formação de uma *incipiente indústria cultural*”, cujo efeito é a “transformação de objetos culturais em mercadoria”. Para Lopes, portanto, a década de 1920 deve ser encarada como um período em que a mercantilização da cultura passava a ser influenciada pela consolidação das relações de produção capitalista no Brasil (LOPES, 2001: p. 33). Seu objetivo, então, é o de:

“analisar a inclusão de objetos culturais no campo das mercadorias, quando a fruição generalizada daqueles que estão fundamentalmente articuladas a um processo industrial e capitalista de produção e organização da sociedade (LOPES, 2001: p. 33).”

Trilhando esse caminho, Lopes voltou ao século XIX para rastrear o percurso da comercialização da cultura e do samba cariocas. Ainda na primeira metade do século XIX, ele encontrou duas casas editoriais de música, que vendiam partituras de “valsas, modinhas, lundus e árias de óperas”, destinadas “ao consumo dos salões familiares (...), pelo menos até as duas primeiras décadas do século XX” (LOPES, 2001: p. 52). O consumo de música era, nesse sentido, realizado no âmbito familiar. Esse quadro se modificou quando, no final desse século, as apresentações de circo e o teatro de revista se tornaram mais populares, por conta do barateamento dos ingressos – o que possibilitou um significativo aumento do público espectador. A inserção da música nesse mercado permitiu a intensificação da sua comercialização, para atender as demandas de um público “desejoso de diversão”, que passou a dividir “espaço com uma pequena elite assinante das temporadas estrangeiras” (LOPES, 2001: p. 53). Assim, criava-se um mercado cultural composto por apresentações teatrais e circenses e pela comercialização de partituras musicais – que faziam sucesso em tais apresentações. Isso significou o início do processo de “estabilização formal” das composições, que se destinava, cada vez mais, ao registro em partituras a serem comercializadas e que fez com que o consumo de música assumisse, gradativamente, “o formato de apresentação em *show*” (LOPES, 2001: p. 53).

No ano de 1900, começavam a ser oferecidos os primeiros produtos fonográficos vendidos por Frederico Figner – um dos pioneiros das gravações musicais no Rio de Janeiro. Em anúncio de 1902, foram oferecidos 578 cilindros musicais, dos quais 25% correspondiam à música popular brasileira. A música instrumental correspondia a 73% dos cilindros, mas, contando apenas as gravações realizadas no Brasil (no Rio de Janeiro), “as canções representavam mais do que o dobro das gravações instrumentais” (LOPES, 2001: pp. 54-55). Logo em seguida, a Casa Edison deu início à produção de discos – dentre os quais predominava o de 78 rpm –, que, apesar do grande sucesso, conviveram paralelamente com os cilindros durante as duas primeiras décadas do século XX. Independentemente do tipo de mídia, as novas técnicas de reprodução fonográfica viabilizaram a ampliação do consumo de música, o que contribuiu para a expansão da Casa Edison até que esta chegasse à cidade de São Paulo. Suas atividades cresceram tanto, que, já no início da década de 1910, a gravadora estabeleceu um acordo com as casas editoriais, “comprando os direitos de gravação de todo o catálogo” (LOPES,

2001: p. 57). Mais ou menos à mesma época, o selo Odeon ganhava destaque nesse meio, o que mostra certo dinamismo desse mercado cultural.

Lopes crê que seja exagerado falar na ampliação do mercado, já que a Casa Edison praticamente não sofria concorrência de nenhuma outra gravadora, mas ele aponta para a ampliação das oportunidades de trabalho para profissionais da área, principalmente para os músicos. Contratos de exclusividades começaram a ser assinados entre gravadoras e artistas, assim como entre gravadoras e editoras. Criava-se um circuito no qual os grandes sucessos eram rapidamente engolidos por todos os ramos desse mercado, no qual estavam incluídos cantores, editores, gravadoras, músicos, casas de show etc. O interesse comercial contribuiu, ainda, para que gravadoras, editores e donos de revistas organizassem concursos musicais, cujos vencedores eram escolhidos através do voto dos espectadores e ganhavam como prêmio a gravação de um disco ou a assinatura de um contrato de exclusividade (LOPES, 2001: pp. 57-58).

No entanto, nos anos 1920, com o surgimento do rádio, abriu-se um novo campo para essa profissionalização, principalmente depois da inauguração de rádios comerciais, no final daquela década (LOPES, 2001: p. 64). Nos anos 1930, com os programas de auditório de grande audiência, grandes artistas passaram a assinar contratos com as emissoras, que garantiam sua participação, como no Programa do Casé. Lopes conta que este programa, inspirado no formato das rádios americanas, representa “o maior símbolo desta ampliação de possibilidades”. Já em 1932 surgiram os anunciantes e os *jingles*, manifestando o sentido mercadológico desse circuito. A imprensa escrita também fazia parte desse lucrativo mercado e, por isso, passou a dedicar espaço para debater o samba e a música popular em geral. Os jornais também organizavam concursos, sobretudo no período próximo ao carnaval, quando “eram montadas revistas ‘carnavalescas’ que lançavam músicas que poderiam alcançar ampla divulgação” (LOPES, 2001: p. 58).

Os novos mecanismos de produção e divulgação possibilitaram, portanto, a imensa ampliação do consumo de música, fazendo com que cada vez mais pessoas se incorporassem à massa de espectadores/consumidores. É evidente, portanto, que o processo de profissionalização dos artistas foi acompanhado pela ampliação do público consumidor. Nesse sentido, se é verdade que os artistas passaram a ser movidos por interesses comerciais, também é verdade que isso foi decisivo para a criação de uma demanda do público. Iniciou-se uma nova relação entre os artistas e seus públicos, na

qual os primeiros passaram a produzir para atender às demandas dos últimos, assim como os últimos passaram a determinar a produção dos primeiros. Nessa lógica, o samba, assim como outras produções culturais da época, passou a acompanhar a tendência à normatização de seu formato. Sobre isso Lopes entende que,

“a partir da experiência mercadológica do disco e, um pouco mais tarde, do rádio, haverá uma tendência à *normalização* e à *generalização* da possibilidade de produção e consumo do samba. Esta tendência definirá as formas pelas quais se definem a ‘música popular brasileira’ e o samba como seu representante privilegiado.” (LOPES, 2001: p. 60)

Associando o cenário cultural carioca ao contexto mais amplo em que o país estava inserido, Lopes procurou articular a consolidação desse mercado cultural à “lógica da modernização capitalista” em curso, conforme debatemos no primeiro capítulo. Delineou-se um padrão cultural para a música brasileira, cujos parâmetros influenciaram a produção do samba – tornado mercadoria. Apesar disso, Lopes pensa que a conformação desse mercado não significou a total dissolução das formas predecessoras de composição, execução e vivência do samba (LOPES, 2001: p. 62). Apesar da evidente alienação das produções musicais (tanto no sentido comercial, quanto no sentido de se afastarem de seus centros produtores), Lopes pensa que a manutenção de formas antigas de fruição do samba tenha viabilizado a preservação, em muitos casos, do sentido de seu conteúdo original. Verifica-se que o tipo de subsunção das criações culturais à lógica comercial descrita por Lopes diz respeito, majoritariamente, à forma, já que seus conteúdos, até esse momento, foram pouco afetados. Isso não quer dizer, contudo, que a subsunção formal não tenha trazido nenhuma consequência mais visível para a produção do samba. O próximo tópico é dedicado à análise de tais mutações.

### **3.3 – A subsunção formal do samba à lógica de mercado:**

Antes do samba se tornar uma criação cultural mercantilizada, responsável pela mobilização de grandes somas de dinheiro aplicadas nos setores editorial, fonográfico e radiofônico; antes do samba ser tema de concursos culturais; antes de ser apreciado por uma massa de espectadores/consumidores antenados nos programas de rádio e nos lançamentos dos discos em que se encontravam os últimos sucessos; antes mesmo que

os compositores pudessem ser chamados de “sambistas”, o samba era criado e vivenciado coletivamente no interior do grupo de trabalhadores que frequentavam as casas das tias baianas, nas associações carnavalescas, nos ranchos, cordões e sujos ou nos bares da região portuária e da cidade nova e nas cerimônias de Candomblé, que eram realizadas nesses mesmos lugares. Isso se manifestava no caráter coletivo das composições “e na interdependência entre a música e a dança”, que era, de acordo com Lopes, influenciado por seu entrecruzamento com as cerimônias do Candomblé, de onde provinha sua “natureza lúdico-religiosa” (LOPES, 2001: pp. 38-39). O próprio sambista Donga, ao descrever o ambiente em que havia crescido e aprendido a fazer samba, fala sobre seu caráter ritualístico e coletivo:

“minha mãe realizou grandes reuniões de samba porque ela trouxe isso no sangue. Ela era baiana. E lá em casa se reuniam grandes violeiros, sambistas... Sambistas eu não devo dizer, porque nunca houve certamente sambistas. Pessoas que festejam o rito que era nosso. Não era como sambista, nem profissional, nem coisa nenhuma; era festa. De modo que, assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneas dela, comadres.”<sup>71</sup>

Nesse trecho, Donga conta que não havia profissionais, mas sim um grupo de pessoas que se reuniam com o objetivo de divertir-se ou de festejar coletivamente um rito que lhes pertencia. E ao falar de rito, é inevitável perceber que se refere também a um tipo de cerimônia religiosa, que envolvia a música e a dança. Isso, no entanto, não impedia que houvesse a circulação das músicas pela cidade – mesmo quando o samba ainda era considerado uma manifestação cultural “bárbara” e, por conta disso, perseguido pela polícia.

Além das festas, essas mesmas pessoas organizavam ranchos, cordões, blocos e conjuntos musicais, os quais, ainda que tivessem o intuito de incrementar o divertimento do próprio grupo, possibilitaram a divulgação de suas criações para outras regiões da cidade, especialmente nas festas da Penha e no carnaval. O samba começava a alienar-se de seu sentido comunitário. Inicialmente, esse processo era limitado pela circulação dos próprios compositores, pois, como o samba ainda não havia sido englobado pelo mercado editorial e fonográfico, a divulgação das músicas dependia diretamente dos sambistas. Entretanto, para além de sua própria disposição, a circulação

---

<sup>71</sup> Depoimento de Donga concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 02/04/1969 – Seção Depoimento Para Posteridade.

dos sambistas era determinada por outros fatores, como suas relações de amizade ou a perseguição da polícia, por exemplo. Na trajetória musical de Heitor dos Prazeres – que foi preso por perambular pela cidade, conforme vimos no capítulo 1 – podemos perceber essa alienação do sentido comunitário. Ele conta que frequentava as festas das tias baianas na sua infância, mas diz que, na sua juventude, preferia ir tocar seus sambas em outros lugares, onde não precisaria dividir espaço com outros sambistas:

“Lá na casa de tia Ciata era um ambiente recreativo, como um quartel general dos foliões. (...) Eu estava sempre em contato com essa gente. (...) E eu, como já tinha o espírito dessa coisa... Eu, Donga, Cainha, nós éramos os rapazinhos, os garotos, que tinham atração. Crianças, naquele tempo, não compartilhavam em festas dos mais velhos, mas quando tinha uma qualidadezinha qualquer, então eles já consentiam. (...) Eu tinha uns 10, 12 anos. (...) E daí comecei a ter contato. Comecei a inventar as minhas letrinhas. Então, cantava as coisas e o pessoal batia palma. Naquela época era o tempo do samba primitivo, de prato de comida. Era justamente o cavaquinho e o violão e prato. Cada um tinha uma habilidade de tocar o prato com um garfo e uma faca. (...) Nesse tempo do partido alto não fazia-se letra. Era só tocado no cavaquinho, no violão... (...) Aí despertaram os poetas. (...) Então começou o samba primitivo com letra. (...) Eu fui um dos primeiros a fazer sambas com letras grandes, que começou a ingressar na sociedade. Que o samba era indesejado. (...) Nessa época, já tinha mais outros que já vinham ingressando no samba, como o Rubens Barcelos, que era irmão do Bide, que era um dos bons sambistas. (...) Tinha o Milton Bastos, que era um grande inspirador, também. Então, nessa época, eu me desliguei, já era independente. (...) Eu era conforme aquela frase que o Sinhô se apropriou, bendita! Do passarinho. Eu era como o passarinho. Então, eu já não era mais do Estácio, nem da Praça Onze, porque aqui já tinha muito [sambista]. Já tinha o João da Baiana, já tinha o Caninha. Então eu comecei a me manifestar pelo subúrbio, porque lá eu era independente. Então fiquei muito conhecido... Mano Heitor para lá, Mano Heitor para cá...”<sup>72</sup>

No depoimento de Heitor, é possível observar muitas mudanças sofridas pelo samba. Em primeiro lugar, destacamos o uso de objetos como instrumentos (como o prato e a faca citados por ele, mas também a caixa de fósforos, citada por outros sambistas) – o que caiu em desuso – e a falta da letra – que seria inserida pelos mais jovens. Depois, percebemos que mais ou menos em meados da década de 1910 (época de sua juventude, dado que ele tenha nascido no ano de 1898) já havia um grupo estabelecido de sambistas na região central da cidade – motivo pelo qual ele foi em busca de outros espectadores.

Esses outros sambistas eram as mesmas crianças que conviveram com Heitor nas festas das casas das tias baianas – o que nos permite imaginar que eles também tenham

---

<sup>72</sup> Depoimento de Heitor dos Prazeres concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 01/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

tido uma experiência coletiva de vivência do samba. É notório, portanto, que esses sambistas, quando jovens, tenham experienciado um tipo de convívio distinto daquele em que foram iniciados no mundo do samba. O que se vê no depoimento de Heitor não se encaixa no tipo de vivência que podemos depreender das festas das tias baianas. Sua circulação pela cidade revela dois processos complementares; ao mesmo tempo em que o samba deixou de ser produzido no mesmo ambiente em que era apreciado, iniciou-se a separação entre compositores e público espectador. Evidentemente, houve uma ampliação do consumo do samba, levando ao aprofundamento da separação entre executores e ouvintes (LOPES, 2001: p. 42).

Essa divisão entre compositores e público espectador fez com que a própria forma de composição se alterasse, tornando-se individualizada, ou seja, o samba deixou de ser criado em grupo e para o próprio grupo, para ser criado individualmente por um *sambista* para seus ouvintes. Isso certamente facilitou a incorporação do samba ao mercado cultural que surgia, posto que já houvesse um público consumidor – formado nas festas da Penha, no carnaval e nos teatros de revista – razoável para garantir o êxito do negócio. A atitude de Donga, ao registrar a música “Pelo Telefone” como de sua autoria, pode ser encarada como um reflexo dessas novas condições de criação, pois, com o início da comercialização do samba, possuir os direitos sobre uma obra significava possíveis ganhos financeiros, para além do prestígio pessoal, decorrente do reconhecimento público. Tomando Vagalume como referência, quando este afirmou a existência de um “império do plágio”, poderíamos apontar o registro de “Pelo Telefone” como seu marco inicial, dadas as alegações de que parte dessa letra tenha sido apropriada por Donga nas festas da casa de tia Ciata, onde era cantada coletivamente. A partir daí, surgiram as polêmicas em torno da autoria.

O sambista Sinhô, apontado por Vagalume como o maior sambista de seu tempo, foi acusado, por diversas vezes, de registrar composições alheias ou temas musicais coletivos como seus. A ele é atribuída a famosa frase: “samba é como passarinho; é de quem pegar primeiro” (LOPES, 2001: p.45). O próprio Heitor dos Prazeres contou, em seu depoimento, que teve uma música sua roubada por Sinhô. Em sua narrativa, Heitor dá a entender que seu samba “Gosto que me enroscó” – interpretado por Mário Reis – havia sido atribuído acidentalmente a Sinhô, mas este se aproveitou da situação e não pagou o que devia ao verdadeiro dono:

“Eu comecei a procurar ele [Sinhô] e tal, a reclamar, mas, então, ele disse que não tinha mais jeito, porque a música já estava no disco [de Mário Reis] e tal. Então, ele ficou de me remunerar. Marcava encontro, naquele tempo, na antiga Galeria Cruzeiro, no Bar Nacional. Ele vinha com 10 tostões, 800 réis, 2 mil réis. [Dizia:] ‘Amanhã vou vender um piano para te dar um dinheiro’. Ele sempre chorava que a situação estava ruim. Então eu fiz:  
‘Olha ele, cuidado!  
Que aquela conversa é danada.  
Olha ele, cuidado!  
Que este homem é danado.  
Eu fui perto dele,  
Pedi o que era meu.  
Ele com aquela conversa danada,  
chorava mais do que eu’ ”<sup>73</sup>

A polêmica entre os dois rendeu muitas histórias. Segundo Heitor, foi a partir daí que Sinhô ganhou fama, porque a briga foi parar nos jornais e foi, inclusive, tema das crônicas de Vagalume. Depois dessa música, Heitor contou que, em resposta, Sinhô compôs “Segura o Boi”<sup>74</sup> – que também foi respondida por Heitor com “Rei dos Meus Sambas”<sup>75</sup>. A disputa entre eles mostra que havia um nítido desenvolvimento do aspecto mercadológico do samba e que os sambistas passavam a agir, cada vez mais, movidos pela busca do retorno financeiro. Essa forma de criação, de vivência e de consumo do samba pouco se assemelhava às práticas coletivas das festas das tias baianas. Nesse momento, as novas relações comerciais não respeitavam, necessariamente, os antigos laços de solidariedade e de amizade. Temos o já citado exemplo de Donga, que, rompendo com a lógica da criação em grupo, se apropriou de uma composição coletiva – tendo sido processado pelo mesmo grupo do qual havia feito parte – e, ainda, a briga entre Sinhô e Heitor, que rendeu a este último algumas adversidades impostas pelo primeiro, assim como podemos ler em seu depoimento:

“Eu fiz uma música ‘Rei dos Meus Sambas’. (...) Então, o Sinhô quis me processar. Ele tinha muita influência na Casa Edison, naquele tempo. Então eu fui na Casa Edison para gravar e ele, com o diretor da Casa Edison, (...) não deixou eu gravar. Só gravou a música, mas a letra não gravou. Então, ele se queixou de mim. Queria mandar me prender, mas não tinha possibilidade, né? Ainda saiu a reportagem ‘rei dos meus sambas’ e foi aquela polêmica. Aí veio o fracasso dele orgânico, a enfermidade. Nessa época eu já tinha sido chamado pela Companhia Burnsnwick. Eu, Pixinguinha... Depois a gente já não cobrava mais ele, porque não havia possibilidade. (...) Ele, de fato, não

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> “Vamos confessar sem temer / E mesmo posso jurar/ Eu tenho fê em Deus/ Que não ouse me matar/ Boi!/ Segura o boi/ Que o boi vadeia”.

<sup>75</sup> “Eu lhe direi com franqueza/ Tu demonstras fraqueza/ Tenho razão de viver descontente/ És conhecido por bamba/ Sendo rei dos meus sambas”. A ironia da letra reside no fato de Sinhô ser conhecido como “O rei do samba”.



sabia que a música era minha, não. Nós nos conhecíamos muito, mas estávamos afastados. Deixei eles para a cidade. Então, a música fez sucesso e ele não teve o cuidado de perguntar quem eram os autores e tal e foi pegando. Então naquela polêmica, aquela briga, ele disse, ‘Heitor, eu não sabia que a música era sua; peguei como passarinho, no alto, nos ares...’ Então ficou essa frase muito famosa, que ele pegou a música como passarinho.”<sup>76</sup>

Esse caso é um bom exemplo da dissolução das relações de camaradagem em que se baseava a experiência coletiva de criação do samba. Embora se conhecessem há muito tempo, Sinhô optou por se indispor com um velho conhecido, ao invés de reconhecer que a música era de Heitor. É claro que essa escolha não pode ser encarada de maneira simplista, já que Sinhô ainda tentou manter as boas relações com Heitor, oferecendo-lhe algum dinheiro, mas, no final das contas, mesmo sabendo que a música não era de sua autoria, Sinhô não abriu mão nem dos ganhos materiais auferidos com a venda do disco, nem do reconhecimento pessoal como autor, perante o público.

Outra consequência trazida pela comercialização do samba é a profusão de incontáveis sub-ritmos congêneres: samba-duro, samba-raiado, samba de partido alto, samba-canção, samba-marcha, samba-corrído, samba-choro, samba-estilizado etc. Esse último foi, inclusive, citado por Pixinguinha, quando falou, em seu depoimento, sobre a composição de seu maior sucesso, o choro “Carinhoso”. Ele contou que, inicialmente, classificou a música como polca lenta, porque, “naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento”. Mais tarde, resolveu classificá-la como chorinho. Depois, outros classificaram sua composição como samba, até que, por fim, ele mesmo resolveu classificá-la como “samba estilizado”, segundo ele, “para fins comerciais”<sup>77</sup>. Verificamos, portanto, que nem mesmo os próprios artistas sabiam, exatamente, como classificar suas próprias músicas, em meio a tantos sub-ritmos. Além disso, essa indefinição permitia que as músicas fossem classificadas de acordo com a demanda do mercado, ou seja, abria-se a possibilidade para que o artista classificasse sua música de acordo com o sub-ritmo que estivesse fazendo mais sucesso no momento, como fez Pixinguinha, que ficou na dúvida se “Carinhoso” era polca ou chorinho, mas que optou pela classificação de samba estilizado pensando nos ganhos materiais.

A grande variedade de sub-ritmos pode ser entendida como um reflexo do crescimento do mercado cultural e do avanço do processo de transformação do samba

---

<sup>76</sup> Depoimento de Heitor dos Prazeres concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 01/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>77</sup> Depoimento de Pixinguinha concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 06/10/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

em mercadoria. Contudo, não podemos ignorar que, com mais pessoas produzindo – individualmente – e consumindo o samba, abriu-se a possibilidade para que fossem introduzidas inovações rítmicas, que, em alguma medida, justificaram as novas opções de classificação. Por outro lado, essas novidades musicais suscitaram o debate em torno da autenticidade do samba, acendendo a polêmica sobre a busca do “verdadeiro samba”.

O cronista Vagalume foi uma das personalidades que se reivindicavam como defensores do samba genuíno, contra a intervenção mercadológica das gravadoras, do rádio, dos literatos, da imprensa e seus concursos. Vagalume defendia um samba tradicional, que ele idealizava como um samba “bruto”, com erros gramaticais e com um acompanhamento rítmico simples, livre das influências literárias de poetas e jornalistas e livre das inovações propostas pelas orquestras que se interessavam em executá-lo. Vejamos como ele imagina o samba verdadeiro:

“O Samba, o tradicional Samba, deverá ser executado com os seus instrumentos próprios: a flauta, o violão, o reco-reco, o cavaquinho, o ganzá, o pandeiro, a cuíca ou melhor o omelê e o chocalho.

Neste andar, exigirão amanhã uma prima-dona, uma soprano-ligeiro, um tenor, um barítono e um baixo, com o respectivo corpo de coros, para cantarem, e umas bailarinas russas, para dançarem o samba.

Não sejamos inimigos do progresso, mas, também, não permitamos tudo quanto é tradicional.

O Samba, é um tradição da nossa roça (sic).

Conservemo-lo.” (GUIMARÃES, 1978: p. 134)

Em seu estudo sobre jazz, Eric Hobsbawm identificou, entre os fãs de jazz do mundo todo, a mesma tendência à busca de um jazz verdadeiro, que não tivesse sofrido as influências dos subtipos mais recentes, sobretudo depois que este ritmo atingiu um nível global de produção e divulgação. Essa busca envolvia a procura por discos antigos e o ressurgimento de artistas caídos no ostracismo, além de criar aberrações como shows de improviso anunciados com data e hora marcadas há semanas. Hobsbawm, partindo de pressupostos semelhantes aos de Adorno, entende que mesmo essa busca pela pureza não deixa de ser uma manifestação de interesses mercadológicos, já que possibilita a venda do que é “intocado” ou “puro” para um público mais tradicionalista criando-se um mercado específico para esse público. Além de sua comercialização direta, o retorno de estilos mais antigos também pode servir à reciclagem comercial, para qual Adorno chama nossa atenção, porque servem de substrato para a criação de novos estilos.

A partir do que foi discutido até aqui, percebemos a existência de três estágios no processo de subsunção formal do samba à lógica de mercado (ao menos até a década de 1930) – que mais tarde foram fundamentais para a conclusão de sua subsunção real, quando se pode efetivamente falar de uma indústria cultural consolidada. Num primeiro momento, o samba era produzido pelo mesmo grupo de pessoas que o consumia. Com sua divulgação através dos ranchos, das festas, dos concursos e da circulação dos sambistas pela cidade, o samba iniciou-se a alienação do sentido comunitário de que falou Lopes. Inicia-se, então, a individualização autoral e sua produção passa a ser destinada a um público externo a sua comunidade de origem. Por fim, além de ser produzido individualmente, o samba passa a ser produzido para atender à demanda do público externo, ou seja, passa a ser determinado pelas estatísticas dos hábitos de consumo de seu público espectador. Identificamos o terceiro estágio como a fase em que podem ser observadas todas as mudanças que debatemos até aqui. É claro que o fato de o terceiro estágio ser dominante na década de 1920, não significa que as outras fases tenham desaparecido completamente. A resistência das formas antigas de vivência do samba, de certo modo, se relaciona com as discussões que fizemos nos dois capítulos anteriores e, por isso, será abordada mais adiante. Por ora, nos dedicaremos à análise do funcionamento da lógica do mercado cultural em que o samba se inseriu.

A consolidação do estágio comercial do samba certamente pode ser associada à difusão do rádio. Como vimos, a combinação entre a radiodifusão e o mercado das gravadoras – incrementado pela melhoria nas técnicas de gravação, com o surgimento do sistema elétrico – acentuaram seu aspecto mercadológico e contribuíram para que sua produção atingisse níveis de especialização inimagináveis. O novo sistema elétrico de gravação e a chegada de gravadoras multinacionais fez com que houvesse um reordenamento das relações entre emissoras de rádio e gravadoras de discos. De acordo com Lopes, enquanto as gravadoras passaram a veicular os cantores que tinham contrato com as gravadoras e que eram aprovados pelo público, as gravadoras passaram a explorar comercialmente os artistas que se destacavam como novos talentos nos programas populares e que poderiam servir como novas tendências (LOPES, 2001: p. 76). A crescente profissionalização dos artistas também se relaciona com a expansão do rádio, principalmente por conta da popularização dos programas de auditório. Esses programas eram comercialmente tão importantes, que tinham um alto nível de especialização, contando com diretores artísticos, “broadcasting” e anunciantes. Estes,

aliás, participavam ativamente da organização, “escolhendo os ‘artistas’, determinando o tempo e o gênero do programa” (LOPES, 2001: p. 69). Tal especialização também pode ser observada no mercado das gravadoras, quando a figura do arranjador – definido por Lopes como “profissionais especializados em criar padrões de orquestração para as canções” – tornou-se relevante (LOPES, 2001: p. 69).

Não nos parece absurdo afirmar que já estava em curso uma divisão do trabalho, no que diz respeito ao mercado musical. Nesse sentido, enquanto no setor técnico essa divisão evoluía de acordo com o desenvolvimento tecnológico, no setor artístico desenvolvia-se conforme a expansão comercial do samba, já que a música, antes de ser cantada pelo intérprete, era, em geral, trabalhada por muitos profissionais (compositores, arranjadores, diretores comerciais, empresários, intérpretes etc) até que atingisse o padrão demandado pelo público. Isso foi acelerado pelo dinamismo do mercado musical, que pode ser medido pela exigência contratual feita pelo Programa do Casé, cobrando dos artistas a apresentação de uma música nova por semana ou pelo constante aumento de sambas gravados. A divisão mais significativa desse processo é aquela que ocorreu entre compositor e intérprete, pois revela uma série de intervenções do mercado musical. Mostra, em primeiro lugar, que a experiência criativa não era mais comunitária, como ocorria no ato de improvisar depois de um refrão conhecido, que fazia com que o ato de compor fosse o mesmo de cantar – separava-se o artista do público. Depois, mostra que, nem mesmo a individualização da criação foi suficiente para impedir uma nova divisão, já que o surgimento da figura do intérprete permitiu a separação da função artística entre cantores e compositores.

No mercado do samba, essa separação criou um circuito de compra e venda de letras e de parcerias. Com o aumento da demanda de novos sambas, os cantores e intérpretes começaram a recorrer à compra de composições, para que pudessem renovar constantemente seu repertório. Se, no princípio, registrar a composição de outro como sua poderia ser considerado um caso de roubo, como aconteceu com Donga e com Sinhô, a prática da venda de sambas deu uma aparência mais institucionalizada às negociações, que assumiram um caráter jurídico-contratual e passaram a ter uma maior legitimidade. A prática, entretanto, não foi bem aceita por todos que se relacionavam com o mundo do samba. Vagalume, por exemplo, era um ferrenho crítico dos compradores de samba, que tinham o “desplante de apresentar como de sua autoria” músicas compradas “a preço de bananas, aos enforcados” (GUIMARÃES, 1978: p.

91). Vagalume via a prática como uma desonestidade para com o público e como um tipo de exploração dos “verdadeiros letristas”. O principal alvo de suas críticas era Francisco Alves, a quem ele chama de “Chico Viola”, por ser, supostamente, incapaz de compor uma letra e por, ainda se achar no direito de usar de seu status para controlar o acesso de outros cantores à Casa Edison. Vagalume o descreveu da seguinte maneira:

“Não é da roda, nem conhece o ritmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, enfim, – os ‘enforcados’ – com os quais negocia, comprando-lhes os trabalhos e ocultando-lhes os nomes. E quem tiver um trabalho bom, seja de que gênero for e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendê-lo ao *Chico Viola*, porque do contrário não conseguirá!” (GUIMARÃES, 1978: p. 96)

Apesar dessas críticas, o mercado de compra e venda de sambas, se não era exatamente bem visto, era, sem dúvida, aceito pela grande maioria das pessoas que trabalhavam nas gravadoras, nas emissoras de rádio e, até mesmo, pelo público espectador, que continuava consumindo discos cujas músicas eram escritas por um compositor e cantadas por um intérprete. Gustavo Lopes analisou o mercado de venda de sambas e identificou como principais locais em que ocorriam a Praça Tiradentes (onde ficavam os compositores mais pobres), o Café Nice (de nível intermediário) e a Confeitaria Colombo (onde ficavam os compositores já consagrados) (LOPES, 2001: pp. 87-88). Ele ainda apontou para três formas distintas de negociação: havia aqueles que vendiam a autoria, mas mantinham “os *direitos de execução*”, ou seja, que preservavam uma parte dos ganhos materiais de sua divulgação; havia quem vendesse apenas os direitos comerciais – nesse caso, “o verdadeiro autor manteria seu nome nas músicas publicadas em discos e partituras” –; e, por fim, havia a alienação de todos os direitos, em que o verdadeiro autor vende a autoria e os direitos comerciais, perdendo totalmente o controle sobre sua criação (LOPES, 2001: pp. 84-85). Além desses três tipos, havia, ainda, a venda da parceria, que também permitia que o verdadeiro autor mantivesse alguns direitos sobre sua música. No álbum “Documento Inédito”, de 1982, o sambista Cartola, no início da faixa 4 – intitulada “Senões” –, falou sobre a venda de músicas, demonstrando significativo conhecimento em relação aos tipos de transações:

“Que é que já não vendeu música? Qual o compositor do nosso tempo que nunca vendeu música? Eu vendi uma música ao Mário Reis que ele gostava muito, mas depois não deu para ele cantar. Então, ele deu pro Chico gravar. O Chico gostou da música e perguntou de quem era. E ele disse: ‘É do

Cartola, um rapaz lá do morro de Mangueira'. Aí, o Chico me procurou. Aí, eu cantei uma porção de coisas e fui vendendo. Vendi umas quatro ou cinco músicas ao Chico. Três ele gravou. Uma ele gravou em dupla com o Mário Reis e uma ele gravou com Carmem Miranda. (...) Eu vendi o direito de disco, só. Não, parceria, não. Eu vendia a música, porque naquela época, era a época em que começaram a aparecer essas vitrolas portáteis e se vendia muito disco. Então, eles compravam os sambas nossos, porque ganhavam muito dinheiro com disco. Vendia muito disco. Então, eu vendia os meus sambas, mas queria que saísse o meu nome. Então, o Chico recebia só o direito de disco. Mas os sambas, todos eles estão no meu nome. Samba de Agenor de Oliveira.”<sup>78</sup>

Independentemente da forma que prevalecia, o mercado de compra e venda de sambas demonstra que sua transformação em mercadoria caminhava a passos largos, aprofundando, cada vez mais, a divisão do trabalho no seu processo de criação. Para se ter uma ideia da forma mercadológica atingida pelo samba, basta observar seu processo de “beneficiamento” pelo qual passava, depois de vendido no “mercado”, até que atingisse a forma padronizada das músicas gravadas em discos e executadas nas rádios. Mais uma vez, Gustavo Lopes nos oferece um bom panorama sobre isso:

“Para iniciar a negociação a mercadoria era apresentada em ‘estado bruto’, isto é, cantada ao vivo – ‘uma caixinha de fósforo para marcar o compasso, preludozinho pigarral, olhos ironicamente voltados para o alto, lá sai o samba’. Para concretizar a transação, a mercadoria seria encaminhada para o ‘beneficiamento’, ou seja, a passagem da melodia para a escritura musical. A partir deste registro, as *mercadorias* seriam acondicionadas em partes para o piano e canto e, possivelmente, gravadas em disco.” (LOPES, 2001: p. 84)

Se, no sentido histórico, a prática da venda do samba foi um dos últimos estágios da divisão do trabalho – já que é decorrente da consolidação das gravadoras e das emissoras de rádio, responsáveis pelo aumento da demanda de novas composições –, no sentido lógico, poderíamos posicioná-la como a relação primária, da qual se desencadeiam todas as outras. Dito de outra forma, a venda de sambas, depois da estruturação de um circuito comercial amplo, tornou-se a relação em que se baseia tal circuito. Nesse sentido, os compositores transformam-se em artistas profissionalizados, que recebem dinheiro em troca de sua arte, sendo que esta última tornou-se uma mercadoria alienada de seu verdadeiro produtor. Partindo do pressuposto de que a grande maioria desses sambistas tinha origem na classe trabalhadora – conforme foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho –, podemos afirmar que, para alguns, isso significou a escolha entre sua vida anterior e a vida de sambista profissional, assim

---

<sup>78</sup> Depoimento de Cartola, gravado na faixa 4, do disco Documento Inédito, de 1982.

como aconteceu com Bide, que largou o ofício de sapateiro para que tivesse tempo de participar das gravações (que, segundo ele, eram feitas à tarde) e dos shows. Como sambista, Bide disse que ganhava mais do que como sapateiro. Mesmo que o compositor não tivesse esse mesmo sucesso, a venda dos sambas poderia ser encarada como uma fonte de renda extra. Isso só foi possível porque a divisão do trabalho de seu processo criativo chegou a esse ponto, trazendo consequências sensíveis para o conteúdo do samba, principalmente após a profissionalização de seus criadores. Para concluir, resta afirmar que a transformação do samba em mercadoria e do sambista em trabalhador, fez com que a relação estabelecida entre o sambista e seu samba passasse por profundas mudanças, assim como a venda do samba como mercadoria fez com que a classe dominante mudasse seu ponto de vista, aceitando-o como uma manifestação da “cultura popular”. O próximo tópico tratará dessas questões.

### **3.4 – A mercantilização do samba e suas consequências:**

O movimento de profissionalização dos sambistas significou, para muitos deles, a possibilidade de ascensão social. O samba deixava de ser apenas um dos elementos que compunham sua cultura de classe, e tornava-se mais uma alternativa às relações de trabalho dominantes, para além das ocupações informais, a que se dedicavam muitos membros da classe trabalhadora. Por isso, a ideia de que os próprios sambistas tenham contribuído ativamente para a transformação do samba numa mercadoria cultural – vendendo seus sambas, participando dos concursos, gravando discos, assinando contratos com gravadoras e com emissoras de rádio etc – não nos parece absurda. É perfeitamente compreensível que muitos tenham tentado viver do samba, dadas as outras opções de relações de trabalho. Isso fica bastante claro no já citado depoimento de Bide, mas também pode ser percebido no relato de Almirante, ao falar sobre sua carreira:

“Eu nunca fui trabalhador. Eu descobri que a maneira da gente não trabalhar, a melhor maneira da gente não trabalhar, é a gente trabalhar. Porque quando eu comecei a fazer o meu arquivo, mais ou menos em 1930, 1931, 1932, eu ia guardando músicas (...), porque fazendo as fichas do arquivo me facilitava tudo. Não é que eu seja trabalhador; eu sou é meio malandro! (...) Não trabalhar é trabalhar, botando tudo em ordem. Razão porque mais tarde eu usei aquele lema que aí está: rádio só é diversão para quem ouve; para quem faz é um trabalho como outro qualquer. Porque, naquela ocasião, muita gente pensava [que] quem era do rádio era meio vagabundo, mas não. Aquilo é um

trabalho como outro qualquer. (...) Quando eu entrei na música popular, lá de 1928, 29, 30, nós todos tínhamos uma certa vergonha – razão porque quando nós começamos a cantar, os meus parentes, a minha família [diziam]: ‘ih, coitado, ele está perdido porque não vai ter nada o que fazer’. Imaginava que nós éramos malandros, só. Praticamente nós não éramos malandros, não. Nós gostávamos de cantar, é só isso.”<sup>79</sup>

No depoimento de Almirante, é possível notar que ele oscila entre duas definições de trabalho: se, por um lado, ele parece ser influenciado pelo conceito de trabalho formal, difundido pela classe dominante – por considerar seu trabalho de artista como um não trabalho, ou, de acordo com ele mesmo, como “malandragem” –, por outro lado, ele sabe que fazer música e participar dos programas de rádio era, na prática, um trabalho como outro qualquer, embora não nos mesmos moldes do trabalho formal. Ao se inserirem no mercado de sambas, os compositores não abandonavam sua condição de trabalhadores, porque continuavam dependentes do próprio trabalho e porque desempenhavam uma atividade produtiva, que servia à valorização do capital das gravadoras ou das emissoras de rádio. A cantora Carmem Miranda deu uma declaração em que isso fica bem claro, dizendo que, para ela, o samba era “um meio fácil de conseguir uma boa situação na vida”.<sup>80</sup> Contudo, não podemos ignorar que esse trabalho continuava sendo um tipo de produção cultural que tem origens na própria classe trabalhadora. É claro que a mercantilização do samba e a profissionalização de seus criadores acelerou o processo de sua incorporação à cultura da classe dominante, fazendo que seu conteúdo passasse a manifestar visões de mundo e modos de vida distintos daqueles que, inicialmente, eram manifestados – sendo que seu uso como propaganda pelo Estado varguista pode ser considerado o ápice dessa incorporação. Entretanto, não podemos ignorar que as antigas formas de vivência do samba tenham convivido – pelo menos até 1930 – com sua comercialização, mesmo que esta última tenha se tornado a relação dominante. Nessa lógica, se Donga é apontado como um dos pioneiros do mercado de samba, por ter dado o primeiro passo na direção da individualização, isso não quer dizer que ele tenha obrigatoriamente abandonado todas as outras formas de vivência do samba, como conta em seu depoimento:

“O negócio sempre foi coincidência. Nós nos tornamos simpáticos. Nós fomos nos tornando simpáticos, tocando de graça. Cansei de tocar de graça

---

<sup>79</sup> Depoimento concedido por Almirante ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 11/04/1967 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

<sup>80</sup> *Carioca*. Nº 60, 12/12/1936, p. 40. In LOPES, 2001, p. 71.



em todos os salões, (...) serenatas – mas não é serenata vagabunda, não. (...) Serenatas em casa de família. Às vezes a gente estava assim, numa roda, na cidade, ou coisa que valha, aí a parenta de uma da roda pedia ‘você estão aí conversando...’ Aí telefonava para casa ‘você, onde está? Estou aqui, conversando. Então por que não traz eles pra cá?’. Nós íamos para Tijuca, no Méier, ali em todo o lado eu ia. Pixinguinha, então, troca até trabalho por isso. (...) O seu Pixinguinha sempre me atendeu. Eu sempre fui o orientador da turma. Não sei porquê, não é por ser mais, nem menos. Eles sempre acreditaram em mim. Às vezes, eu via a parte comercial, serviço, podia até me tornar chefe. Sempre dirigi aquilo, mas sempre com respeito (...). Agora os Oito Batutas, pela sigla, o senhor está vendo que não tinha ninguém medíocre. O pior era eu.”<sup>81</sup>

Da situação descrita por Donga, concluímos que a comercialização do samba viabilizou sua maior aceitação pela classe dominante – o que pode ser percebido a partir de sua presença nos “salões” e nas “casas de família”. Contudo, isso não quer dizer que o samba tenha perdido totalmente seu caráter classista, mesmo depois que passou a ser incorporado pela cultura dominante. Assim, a partir do depoimento de Donga, também é possível concluir que, mesmo depois de sua comercialização, o samba continuava manifestando, em alguma medida, a visão de mundo e o modo de vida da classe trabalhadora, já que os sambistas mantiveram vivas suas antigas experiências de convívio dentro do samba. Isso é o que explica o fato de Donga continuava tocando de graça, mesmo depois de já fazer parte dos Oito Batutas. Se havia uma preocupação com a parte comercial, que o levava a ir procurar “serviço” para a banda, isso não o impedia de ir tocar, por diversão, em rodas de samba de pessoas conhecidas ou nos salões de famílias abastadas.

---

<sup>81</sup> Depoimento de Donga concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 02/04/1969 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

## Conclusão

A partir de tudo aquilo que foi debatido, acreditamos ter avançado na apresentação de alguns elementos que sustentam a afirmação de que o samba carioca das três primeiras décadas do século XX se configurava como uma criação artística própria da classe trabalhadora, traduzindo, em alguma medida, seus anseios, as relações de conflitos de que fazia parte, suas formas de inserção social e de relacionamento e sua vivência no dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, pensamos que o samba se incorporava ao modo de vida dos trabalhadores, que, em muitas ocasiões, não era apenas diferente do modo de vida da classe dominante, mas, inclusive, contraditório a este último – o que explica as perseguições ao samba e a outros elementos da cultura da classe trabalhadora, tais como a capoeira, a religiosidade, os tipos de relacionamento amoroso, de amizade ou familiar etc. Nesse sentido, entendemos que a noção de “cultura popular”, usada por Hermano Vianna, Rachel Soihet e Carlos Sandroni, não abarca todos esses aspectos, porque prioriza as relações de negociação entre classes. Ressaltamos, mais uma vez, que nosso objetivo não foi o de negar a existência de tais relações – o que estaria, inclusive, em desacordo com a discussão feita no terceiro capítulo. Nosso intuito foi o de mostrar que o samba, apesar de ter sido, em algum momento, incorporado pela cultura dominante, manifestava a visão de mundo da classe trabalhadora – ainda que, eventualmente, pudesse manifestar, também, a visão de mundo dominante –, contribuindo para que os trabalhadores identificassem seus interesses comuns e aqueles contrários aos seus, numa sociedade marcada, principalmente, pela oposição de classes.

O pertencimento do samba à cultura da classe trabalhadora não significa que rejeitemos a ideia da predominância estética afro-brasileira. Ao contrário, temos a convicção de que seja necessário relacionar as duas questões, para que possamos aprofundar a complexidade de tais relações sociais. Por isso, o segundo capítulo foi destinado a essa discussão. Assim, partimos do debate com os autores como Muniz Sodré e Roberto Moura, que priorizaram em suas análises a opressão racial e que entenderam o samba como uma manifestação cultural que expressava a resistência étnica dos negros contra a cultura branca. Na perspectiva aqui desenvolvida, procuramos ressaltar que a predominância da estética afro-brasileira no samba não exclui a possibilidade de que o ritmo manifeste a visão de mundo e os modos de vida da classe trabalhadora. Se a opressão aos negros pode ser apontada como causa da perseguição às suas manifestações

culturais e aos seus costumes, isso se relaciona, em grande medida, à oposição entre classes, já que, durante a escravidão, a obrigatoriedade do trabalho recaía majoritariamente sobre esses homens de cor. A herança escravista, associada ao fato de que o processo abolicionista fora direcionado para a manutenção dos negros em sua condição subalterna – cada vez mais acompanhados por trabalhadores de outras etnias –, colocava-os numa posição de dupla subalternidade, pois além sofrerem com a perseguição aos seus modos de vida, estavam sujeitos as mesmas pressões sentidas por muitos trabalhadores – o que abria a possibilidade para que indivíduos de diferentes matrizes culturais, convivendo nos mesmos ambientes de moradia, lazer, trabalho e militância política, compartilhassem experiências e identificassem interesses comuns.

Não há dúvida de que, desse convívio, tenham surgido interesses divergentes e rivalidades no interior da própria classe trabalhadora. Isso, no entanto, não impediu que o samba fosse abordado como um elemento que compunha sua cultura de classe, pois, como vimos, o ritmo fazia parte do cotidiano de muitos trabalhadores (negros ou não), que o criavam e o vivenciavam nas festas das tias baianas, nos carnavais, nas festas da Penha e nas associações recreativas (como os ranchos e os blocos), por exemplo. Além disso, vimos que alguns dos sambistas mais famosos da época, se não se caracterizavam como trabalhadores no sentido formal (como foi o caso de Heitor dos Prazeres), possuíam uma vivência ligada ao mundo da classe trabalhadora, experienciada nos ambientes citados antes. Nesse sentido, pensamos que é possível perceber no samba a manifestação da visão de mundo e dos modos de vida da classe trabalhadora, mesmo que existam possíveis tensões e conflitos no interior da própria classe. Em que medida essas tensões dificultaram a construção de laços de solidariedade entre os trabalhadores é uma questão que não pode ser respondida a partir deste trabalho. Mas, se por um lado, isso pode ser considerado um limite de nossa abordagem, por outro lado, aponta um caminho para que as pesquisas futuras reforcem ou não as hipóteses aqui trabalhadas.

No terceiro e último capítulo, abordamos a comercialização do samba e as transformações – decorrentes desse processo – que podem ser observadas na individualização das composições, nas formas de vivência do samba e nos conteúdos de suas letras. A discussão feita nesse capítulo procurou mapear quais foram essas transformações, a forma como foram vivenciadas pelos grandes sambistas e como foram encaradas pela sociedade. De maneira geral, concluímos que, se houve um esforço por parte da classe dominante no sentido de, num primeiro momento, incorporar o samba ao

mercado cultural que se consolidava na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, de inseri-lo no projeto de criação de uma identidade nacional, é necessário reconhecer que os próprios sambistas (movidos por objetivos diversos, como a busca do reconhecimento público, de uma via de ascensão social ou de uma forma alternativa de sustento) também contribuíram para isso, já que participaram ativamente da comercialização do samba, vendendo letras, assinando contratos com gravadoras e emissoras de rádio etc. Alguns estudos que se dedicaram a esse tema – como é o caso de José Ramos Tinhorão – ressaltaram que todas essas mudanças fizeram com que os significados manifestados originalmente pelo samba dessem lugar, ao menos em parte, aos significados da cultura dominante, já que as produções artísticas feitas “sob encomenda” (ou seja, destinadas à venda para o grande público) passaram a ser predominantes no cenário cultural carioca – sobretudo a partir do desenvolvimento do rádio. Os depoimentos dos sambistas e as crônicas de Vagalume nos levam a pensar que tal perspectiva faz sentido. Contudo, partindo dos elementos que trouxemos para o debate, temos a clareza de que este trabalho não oferece meios para que os efeitos dessa mudança sejam apreciados nos conteúdos e nas vidas desses sambistas. Por isso, acreditamos que um próximo passo nessa direção esteja relacionado à análise das letras de samba antes e depois de sua ampla comercialização.

Por fim, não podemos deixar de ressaltar uma última semelhança entre o samba da era das demolições e o funk dos tempos de UPP’s (Unidades de Polícia Pacificadora). Se as demolições de cortiços e a perseguição ao samba tinham como objetivo a destruição do modo de vida dos trabalhadores, em nome da civilidade e do progresso de toda a sociedade – que era, na verdade, a imposição de um padrão comportamental criado por/pela classe dominante –, a criação dessas polícias pacificadoras, que atuam no interior das favelas sob o argumento da repressão ao tráfico de drogas armado, também serve à imposição de um padrão comportamental das classes dominantes – preocupadas, dessa vez, com o sucesso dos grandes eventos que serão realizados na cidade nesse começo de século: a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Isso se percebe pelo fato de que a polícia assumiu, nesses locais, uma função organizativa do modo de vida de seus moradores, ditando regras que interferem diretamente em suas formas de convivência, dentre as quais destacamos a resolução 013, que dá aos policiais o poder para que proíbam – baseados em suas próprias concepções de ordem e segurança – festas

particulares, eventos públicos e outros tipos de manifestações culturais. Dentre os eventos que são proibidos com frequência, está o Baile Funk.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Col. Grandes Cientistas Sociais. Textos Escolhidos. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. “*A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*”. In: \_\_\_\_\_. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ALVITO, Marcos. *Batucando na cozinha: João da Baiana e o pandeiro contra a república*. Comunicação apresentada durante o XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, 31 de julho de 2009 na UFRJ, na Mesa-Redonda "Rir é o melhor remédio".

ARANTES, Erika. *O Porto Negro: Cultura e Trabalho no Rio de Janeiro dos Primeiros Anos do século XX*. Dissertação de Mestrado em História, Campinas, UNICAMP, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BATALHA, Cláudio H. M. “*Cultura associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*”. In: \_\_\_\_\_; SILVA, Fernando Teixeira da; Fortes, Alexandre (orgs.). Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado. Campinas: EdUnicamp, 2004.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CARVALHO, Lia de Aquino. “*Habitações Populares*”. In: \_\_\_\_\_; ROCHA, Oswaldo Porto da. *A Era das Demolições – Habitações Populares*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cidade Febril – Cortiços e epidemias na corte imperial*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia – Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FONTES, Virgínia. *Brasil e o Capital-Imperialismo: Teoria e História*. Rio de Janeiro: EPSJV, UFRJ, 2010.

FRAGOSO, João. *Homens de Grossa Aventura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cadernos do Cárcere. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! Memória operária, cultura e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. “O fazer-se da classe operária, 1870-1914”. In: \_\_\_\_\_.  
Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária. Rio de Janeiro: Paz e  
Terra, 2005.

LENIN, Vladimir. *Imperialismo – Fase Superior do Capitalismo*. São Paulo: Global,  
1979.

LEVY, Maria Bárbara. “República S.A – A Economia que Derrubou o Império” IN:  
Revista Ciência Hoje. Vol. 10, Nº 59, Rio de Janeiro, Novembro de 1989.

LOPES, Gustavo Gomes. *Samba e Mercado de Bens Culturais (Rio de Janeiro, 1910 –  
1940)*. Dissertação de Mestrado. Niterói, PPGH/UFF: 2001.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Vol. 1 Rio de Janeiro:  
Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. e ENGELS, Frederich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo:  
Martin Claret, 2004.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravidados e Livres : experiências comuns na formação  
da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro : Bom Texto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vadios, Jogadores, Mendigos e Bêbados na Cidade do Rio de  
Janeiro do Início do Século*. Dissertação de Mestrado em História, Niterói, UFF,  
1991.

MATTOS, Rômulo. “Samba, Habitação Popular e Resistência: Uma Reflexão sobre A  
Favela Vai Abaixo, de Sinhô”. IN: MATTOS, Marcelo Badaró (org.). Livros



- vermelhos. Literatura, trabalhadores e militância no Brasil. Rio de Janeiro: BomTexto, FAPERJ, 2010.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e A Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OUTHWAITE, William. “Cultura”. In: BOTTOMORE, Tom (Org.). Dicionário do Pensamento Marxista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- PESTANA, Marco Marques. *Trabalho, Cidade e Cultura: Associações Recreativas de Trabalhadores Cariocas, 1900-1920*. Monografia de Conclusão de Curso, Niterói, UFF, 2009.
- ROCHA, Oswaldo Porto da. “A Era das Demolições”. In: CARVALHO, Lia de Aquino; \_\_\_\_\_ . A Era das Demolições – Habitações Populares. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- RODRIGUES, Eugênia. *Nas regras da arte – o direito e as letras de samba*. Em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/eugeniarodrigues.pdf> (último acesso em 14/05/2012).
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Maria Laís Pereira da. *Os Transportes Coletivos na Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.

THOMPSON, E. P. *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOMICH, Dale. “*Trabalho Escravo e Trabalho Livre (Origens Históricas do Capital)*” IN: Revista USP. São Paulo, 13 (1992), pp. 100-117.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

## FONTES

### - Depoimentos:

- 1 – Depoimento de Donga concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969 – Seção Depoimentos Para Posteridade;
- 2 – Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 24/08/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade;
- 3 – Depoimento de Heitor dos Prazeres concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 01/09/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade;
- 4 – Depoimento de Bide concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 21/03/1968 – Seção Depoimentos Para Posteridade;
- 5 – Depoimento de Pixinguinha concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 06/10/1966 – Seção Depoimentos Para Posteridade;
- 6 – Depoimento de Cartola, gravado na faixa 4, do disco Documento Inédito, de 1982;
- 7 – Depoimento concedido por Almirante ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 11/04/1967 – Seção Depoimentos Para Posteridade.

### - Músicas:

- 1- “Chora no fim”, de 1928, de Sebastião S. Neves e Anísio. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;
- 2- “Seu Mané Luiz”, de 1927, de Donga e João da Baiana. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;
- 3- “Morro de Mangueira”, de 1925, de Manoel Dias. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;
- 4- “Ora, Vejam Só!”, de 1927, de Heitor dos Prazeres. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;
- 5- “Batuque na Cozinha”, de 1917, de João da Baiana. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;
- 6- “Morro do Castelo”, s.d., de K. D. Elle e Edu Fontes. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;

7- “A Favela Vai Abaixo!”, de 1928, de Sinhô. Divisão de Partituras do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro;

8 – “Malandro Pasteleiro”, s.d., versão que consta no artigo de RODRIGUES, 2003.

9 – “Cabide de Molambo”, de 1915, transcrita do depoimento de João da Baiana ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

**- Documentação policial:**

1- “Boletim Policial” de Novembro de 1907, localizado no setor de periódicos da Biblioteca Nacional sob a referência 1-329,01,01;

2- “Boletim Policial”, de Março de 1909, localizado no setor de periódicos da Biblioteca Nacional, sob a referência 1-329,01,02;

3- Arquivo Nacional – GIFÍ – Fundo Polícia (AN IJ6 597);

4- Arquivo Nacional – GIFÍ – Fundo Polícia (6C – 367);

**- Documentação ministerial:**

1- Relatório Ministerial de 1903 – <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1887/> - página 6 (último acesso em 28/07/2011);

2- Relatório Ministerial de 1905 – <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1888/> - página A-G-6 (último acesso em 28/07/2011);

**- Outras fontes:**

1 - GUIMARÃES, Francisco. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.