

O batuque negro das Escolas de Samba

Myrian Sepúlveda dos Santos*

Recebido para publicação em fevereiro de 1999.

**Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.*

Ph.D. em Ciências Sociais pela New School for Social Research.

Este artigo tem como objetivo evidenciar a presença da cultura negra no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro desde seus primórdios, a partir de entrevistas e de um trabalho de recuperação de imagens fotográficas. Ainda que não haja uma marca constante do que seja a cultura negra, pois esta, além de relacional, mutável e eclética, muitas vezes sobrevive apenas como subtexto, é inegável que não só podemos como é importante identificá-la no carnaval carioca. Hoje, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro fazem parte de uma poderosa indústria cultural, da qual além dos empresários costumeiros fazem parte bicheiros e traficantes de drogas, reproduzindo hierarquias e discursos dominantes que abrem-se cada vez mais a um mercado consumidor predominantemente branco e transnacional. No presente, como no passado, ganham menos aqueles que são os principais responsáveis pela originalidade e criatividade cultural do desfile. O resgate da negritude de uma das manifestações culturais mais representativas do país procura dar cor a um país que se faz daltônico no reconhecimento de seus cidadãos.

Palavras-chave: escolas de samba; relações raciais; discriminação racial; memória e identidade.

Baianas e Mães de Santo: Cultura Negra



Fig. 1. Fotos de José Medeiros & Eupênio Silva. Ala das Baianas. Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, 1952. Revista *O Cruzeiro*.

Quando eu e meu aluno Rolf fechávamos o banco de imagens que estávamos organizando sobre homens e mulheres negros no carnaval, ele comentou que a foto da ala das baianas (fig. 1) fazia com que se lembrasse da saída de Iyaô, no candomblé, quando mulheres com roupas e posturas muito parecidas com as da foto se apresentam em um ritual em que todos os orixás, de Ogum a Oxalá, são homenageados. Rolf vem fazendo entrevistas com pessoas ligadas às Escolas de Samba do Rio de Janeiro, já há algum tempo e sabe, tanto quanto eu, que para alguns de nossos entrevistados samba, carnaval e religião são questões que não se misturam.¹

Confirmando o que já foi descrito por estudiosos do samba, que misturaram inclusive como rodas de samba e práticas religiosas ocupam espaços físicos distintos

em uma mesma casa (Moura, 1983), tia Eulália, do Império Serrano, não se cansa de afirmar que uma coisa é religião, outra o jongo e outra o samba. Ela afirma dar sua vida ao Império Serrano, ao mesmo tempo em que se considera católica e pouco interessada pelos cultos afro-brasileiros. Mesmo assim, surgiu o comentário por parte de Rolf de que esta foto lembra a saída de Iyaô. Se para tia Eulália a foto das baianas remete a uma festa de carnaval, para Rolf ela remete a práticas já vivenciadas por ele no candomblé. Perguntamo-nos, eu e Rolf, por que aqueles que participam do desfile são tão enfáticos em demarcar diferenças, quando para nós parecem haver tantos traços comuns.

Trazemos conosco elementos culturais que se expressam independentemente de nossas intenções. É evidente que o carnaval é uma festa e que, para seus participantes, seu significado é distinto daquele das práticas religiosas. Isso não implica, no entanto, que não possamos reconhecer em uns e outros traços comuns. O que procuramos, portanto, não está necessariamente presente na razão ou na intenção. Meu objetivo neste artigo é resgatar a presença da cultura negra no carnaval carioca, mais especificamente nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mostrando que o desfile das Escolas de Samba, que hoje é um dos marcos da cidade, se não do país, pode contribuir para a construção da auto-estima, enriquecimento e força política de homens e mulheres negros, seus fundadores e principais participantes.

Por cultura negra não compreendo um conjunto de valores, hábitos e práticas com conteúdos fixos facilmente identificáveis, ou com uma única origem, seja ela africana, ibérica ou brasileira, pois a cultura negra, como qualquer outra, além de relacional, mutável e eclética, muitas vezes sobrevive

apenas como subtexto. Meu ponto é que — embora sem características fixas e imutáveis — há valores, hábitos e sentimentos presentes em expressões musicais e corporais que podem ser associados a determinados grupos sociais ao longo da história e além das fronteiras político-geográficas. Se há uma cultura negra, esta pode ser reconhecida não em sua origem, mas na reconstrução contínua de formas de expressões culturais e formas sociais institucionalizadas.

Neste trabalho utilizei, além de objetos e métodos de análise clássicos oriundos de entrevistas, diários de campo, artigos e documentos encontrados em bibliotecas, arquivos públicos e particulares, um grande acervo de imagens fotográficas, com o objetivo de perceber aspectos de uma tradição que, embora relacional e dinâmica, guarda traços que podem ser identificados ao longo do tempo.⁷

Sobre a utilização de fotografias gostaria de afirmar que estas, embora não espelhem o real, como defendido nos primórdios do ato fotográfico, guardam uma especificidade que está ausente de outras formas de linguagem. Walter Benjamin, em seus estudos sobre memória, ressaltou a diferença de percepção envolvida nas diferentes formas de lembrar o passado (Benjamin, 1968). Acredito que as imagens fotográficas aproximam-se das imagens mnemônicas descritas por Benjamin, as quais nos chegam sob a forma de *flashes* e imagens congeladas.

A especificidade da fotografia não deve ser vista em contraposição ao fato de que ela é uma forma de linguagem em que autoria, conteúdo e recepção devem ser aspectos considerados em relação a determinados contextos. Quero dizer com isso que, ao tornar o "outro" objeto da fotografia, há sempre o perigo de

transformá-lo em uma página branca a ser conquistada e consumida, capaz de gratificar e engrandecer apenas aquele que se apropria da imagem (Hooks 1995:80). As fotos podem retirar das pessoas retratadas não só a oportunidade de ser em toda sua complexidade, como o direito ao controle de sua própria imagem. Este é sempre um cuidado a ser tomado e que tem sido cada vez mais levado em consideração por fotógrafos que procuram ressaltar que a fotografia contém tanto a ausência do corpo retratado, quanto presença da vida que retrata (Rugg 1997:27).

A preocupação em denunciar a presença de perspectivas racistas em imagens e procurar novas formas de representação do negro está presente em diversos intelectuais e artistas negros norte-americanos que procuram não reproduzir estereótipos consolidados socialmente. Diversos estudos mostram que os homens negros americanos sempre tiveram seus corpos associados a força física, violência e bestialidade em contraposição à racionalidade e à civilidade do homem branco. A partir daí, estudos procuram formas de reapropriação do corpo negro de forma liberadora, sem a reprodução de paradigmas racistas (hooks 1995:202-13). A reapropriação pode se dar não sobre os corpos propriamente ditos, mas sobre as imagens destes corpos, cujo sentido acredita-se ser passível de subversão, como no caso da fotografia de Mapplethorpe (Mercer 1994:171-219; Mercer 1995).

Ao propor resgatar imagens que nos permitem repensar o significado da presença do negro nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, defrontei-me com duas questões que serão discutidas ao longo deste trabalho. Em primeiro lugar, há o silêncio no que diz respeito à raça⁸ no discurso de grande parte dos antigos membros das escolas de

samba, e, em segundo, a desqualificação do desfile como manifestação popular por movimentos políticos e estudos acadêmicos. Como veremos, estas são questões que envolvem a crença de que o Brasil é um país de mestiços, a quem não se aplicam adjetivos como "negro", mas que não necessariamente eliminam a presença do negro e suas manifestações culturais.

Auto-estima, orgulho e poder

Ao entrevistarmos antigos membros das escolas de samba, percebemos que praticamente todos eles são negros e que demonstram um envolvimento emocional muito grande com suas respectivas escolas.⁴ A observação do desfile mostrou que alguns de seus elementos centrais, como música, ritmo e dança, eram facilmente identificáveis com aqueles presentes em festividades diversas realizadas por seus participantes. As histórias das escolas confundem-se com as histórias de vida de seus participantes, que são lembradas e periodizadas através das músicas, prêmios e conquistas obtidas. A euforia e alegria demonstradas pelos entrevistados ao terem sua escola campeã talvez se compare ao que sente o restante dos brasileiros com a conquista da Copa do Mundo. Todos demonstram um orgulho muito grande de participarem de suas escolas. É importante compreender, no entanto, como essa auto-estima foi construída e a que significados ela se associa.

Acredito que o orgulho demonstrado por nossos entrevistados associa-se ao fato de eles se considerarem fundadores das escolas de samba e de as compreenderem como símbolos da cultura nacional. Os discursos sobre raça não aparecem organizados em suas falas. Há sempre uma

defesa da volta à tradição por parte dos componentes e simpatizantes das escolas de samba, mas é preciso compreender que, mais do que origem, esta "tradição" representa algumas práticas sociais vivenciadas por um grupo de pessoas em determinado período. A partir de nossas entrevistas, observei que a base da auto-estima presente entre aqueles que participaram dos primeiros momentos de formação das escolas de samba não está localizada no passado africano, mas no próprio ato de fundação das escolas.

A questão da raça tem sido tematizada desde os enredos produzidos nos idos de 1960 por Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona. É só lembrar dos carnavais do Salgueiro com Chica da Silva e Chico Rei ou mesmo a recente homenagem à raça negra pela Caprichosos de Pilares em 1998. Eu me pergunto, no entanto, quem está representado nestas imagens. A tia Eulália, membro da Velha Guarda do Império Serrano, perguntamos sobre seus antepassados. Ela procurou com muita ênfase desvincular seus pais de um passado escravista, afirmando que eles tinham vindo para a Serrinha de uma cidade de Minas Gerais, e que teriam vindo da cidade e não da roça. A retomada do discurso sobre raça nas escolas de samba estudadas por nós, porém, sempre traz imagens do negro cativo, do negro da roça. A retomada do passado escravista colonial, ao referendar imagens de negros acorrentados, pode ter efeitos perversos. D. Neuma, liderança antiga da Mangueira, sugeriu o tema de vários enredos para a sua escola, entre eles as homenagens a Carlos Drummond de Andrade e Tom Jobim. O negro africano ou o negro escravo não são os temas dos fundadores das escolas.

A proposta deste trabalho de resgatar elementos da cultura negra nas Escolas de

Samba lida com sentimentos e valores profundamente entranhados na estrutura social do país, os quais não têm apenas uma forma de se expressar, e muitas vezes coexistem de forma conflituosa. Neste sentido, é importante ressaltar que, ao conversarmos com os fundadores e participantes das comunidades que estão nas bases das escolas de samba, percebemos que, embora a questão da raça não apareça como texto principal em seus discursos, há neles (mesmo nos de tia Eulália e D. Neuma) a idéia de que as escolas de samba são manifestações fortemente influenciadas por práticas culturais presentes em comunidades negras que foram discriminadas ao longo dos séculos.

O sentimento de pertencimento a um determinado grupo pode ser percebido pela forma com que os participantes das escolas se organizam. Em que pese o afastamento dos membros das comunidades de posições de direção e poder nas escolas, eles ainda detêm o controle de algumas alas das escolas e de práticas correntes até os dias de hoje. A exigência dos primeiros regulamentos dos desfiles era a de que as escolas trouxessem uma "Ala das Baianas" e que não utilizassem instrumentos de sopro na bateria. Embora a ênfase crescente em alegorias, fantasias e no espetáculo visual do desfile modifique bastante o perfil inicial, características básicas dos anos 1930 são preservadas. Refiro-me, por exemplo, ao mestre-sala e à porta-bandeira, à ala das baianas, à bateria e, até há uns dez anos atrás, à comissão de frente.

Há, portanto, nos grupos que participam da organização dos desfiles uma consciência muito forte de quem é parte da comunidade e de quem não é. Roberto DaMatta, no seu clássico *Carnavais, malandros e heróis*, chamou a atenção para o fato de que as escolas de samba têm uma

forma de organização que as permite preservar núcleos voltados para as comunidades que as constituíram, ao mesmo tempo em que incorporam novos setores da sociedade (DaMatta 1978). As alas dos desfiles não são indiferenciadas. Há aquelas em que se garante o direito à participação através da venda de fantasias há aquelas em que se garante o direito à participação através de hereditariedade e direito adquirido. Ainda hoje, não é fácil observarmos indivíduos de fora das comunidades que servem de base às escolas entre baianas, bateristas, mestres-sala e portas-bandeira. Um "gringo" pode até participar da bateria, mas ele terá que pagar muito dinheiro, pois sua participação será apenas a exceção que justifica a regra.

Para compreender o silêncio no que diz respeito à raça que observamos entre muitos dos componentes das escolas de samba estudadas, é importante ressaltar que o preconceito racial era e é fortíssimo em nossa sociedade. Há diversos relatos mostrando que, na década de 1930, mesmo consagrados por jornais da época, muitos sambistas negros desejosos de que suas músicas fossem tocadas no rádio precisavam vendê-las para cantores famosos, brancos e oriundos de outro segmento social. A discriminação atuava em duplo sentido. Artistas de camadas sociais privilegiadas também eram hostilizados quando se aproximavam do samba. Alguns deles criaram nomes artísticos para encobrirem sua identidade, como foi o caso de João de Barro (Cabral 1990). Estes não são apenas fatos de um período passageiro, de transição, quando o samba se fortalecia. Até meados da década de 1960, o carnaval da cidade do Rio de Janeiro ainda era bastante polarizado. Havia uma grande resistência à aceitação do "samba do morro" por parte de diversos

setores da população. Os clubes eram os lugares apropriados para as famílias das camadas mais abastadas brincarem seu carnaval, ficando o samba para os "pobres" e "negros". As escolas de samba, portanto, resistiram — a partir da manutenção e construção de elos identitários fortes — a um conjunto de práticas opressivas, que desqualificavam suas práticas culturais e restringiam seus direitos de reivindicar igualdade em uma sociedade fortemente hierarquizada. No entanto, esta identidade, repito, não foi construída a partir da questão da raça.

É importante ressaltar ainda que, à medida que as escolas de samba se consolidavam, diversos outros caminhos e propostas perderam fôlego e não foram vitoriosos. Um dos exemplos que acho instigante, e que veremos adiante, é o declínio do "valente" e a ascensão do "malandro de terno de linho branco". Outro momento pouco estudado, mas que traz aspectos importantíssimos para este debate, foi o da briga entre as escolas e a fragmentação da "União Geral das Escolas de Samba", fato ocorrido quando da aproximação de algumas lideranças das escolas ao Partido Comunista, em 1947 (Riotur 1991:200). Uma terceira alternativa surgiu em 1975, com o aparecimento do "Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo", dissidente da Portela e apoiada por nomes consagrados do samba como Candeia, Martinho da Vila, Nei Lopes, Paulinho da Viola e outros. A tentativa não era só a de restaurar a tradição estabelecida em 1930, mas a de organizar um núcleo de resistência cultural dentro de uma tradição bem mais politizada. A Quilombo, como era conhecida, trazia em seu nome a questão da identidade negra e se propunha a enfrentar os grupos de poder que afastavam antigas lideranças e impunham novo ritmo às

escolas fossem eles representantes do Estado, das indústrias ou dos banqueiros do bicho. A tentativa não teve sucesso e não conseguiu fazer frente aos novos investimentos, disciplinas impostas e ao caráter de superespetáculo que passou a regular as escolas.⁵

É crucial não reduzir este complexo quadro de negociações, vitórias e derrotas à guerra entre bandidos e mocinhos em que os responsáveis pela criação e manutenção das escolas de samba ora aparecem como alienados, cooptados, vilões e traidores da classe operária e do movimento negro, ora como os heróis românticos que defendem a população pobre das artimanhas maquiavélicas de políticos, capitalistas e bandidos. Meu ponto é que as escolas de samba, embora portadoras de práticas e discursos atrelados a grupos de poder diversos, tiveram um papel importante na organização e consolidação da auto-estima destes homens e mulheres que se não reivindicaram para si a identidade negra naquele momento, têm este caminho ainda em aberto. As identidades são múltiplas e se constroem em movimento.

As Alas do Batuque Negro

Até uns dez anos atrás as comissões de frente eram constituídas por diretores, benfeitores e pessoas de prestígio dentro da Escola. A Portela foi a Escola de Samba que por mais tempo manteve esta tradição. Todos os componentes das comissões de frente eram homens. Não vinham fantasiados. Não havia máscaras. No início eram os engomados ternos de linho, gravatas, chapéus de palha e sapatos brancos (fig. 2). Com o tempo, as lantejoulas alcançaram as vestimentas, mas ainda assim eram ternos ou casacas, cartolas e luvas que anun-



Fig. 2: Foto de José Medeiros e Eugênio Silva. Desfile das Escolas de Samba de 1952. Revista *O Cruzeiro*.

ciavam o desfile (fig. 3). Hoje estas comissões de frente não são mais compostas por diretores, nem necessariamente por pessoas da comunidade, mas por pessoas fantasiadas que seguem a batuta de algum coreógrafo (fig. 4). Nas duas primeiras fotos, a presença de homens negros é evidente, na terceira ela desaparece. Mas por muitos



Fig. 3: Foto de Loris Maebado - Portela, no carnaval de 1991

anos houve ternos na abertura dos desfiles. Por que sobriedade em uma festa em que fantasia e improvisação costumavam ser a regra?

Na década de 1930, Paulo da Portela, uma das grandes lideranças das Escolas de Samba, insistia junto a seus amigos para que estes se vestissem bem. Há um documento



Fig. 4: Foto de Loris Maebado - Beija-Flor, em 1993

em que pedia que seus amigos deixassem de lado tamancos e camisas abertas e "mantivessem os pés e pescoços ocupados" (Silva e Santos 1980), em uma clara tentativa de legitimar junto ao público a festa plebéia (Santos 1999). Para isso, utilizou durante tanto tempo os símbolos da elite burguesa, os ternos e gravatas. Gostaria de chamar a atenção para o fato de que a utilização dos ternos e gravatas estava intrinsecamente ligada à formação das lideranças das escolas de samba, que ao absorverem as marcas das vestimentas da elite carioca, o fizeram com estilo próprio. O padrão de elegância de Paulo da Portela — ternos de linho engomados, sapatos brancos, chapéus de palha — facilmente encontrado ainda nos dias de hoje, não seguia ao pé da letra os padrões encontrados entre os homens da elite cidadina. Na coreografia de Carlinhos de Jesus, os malandros do presente aparecem parodiando os do passado, em uma oportunidade única para que os malandros de outrora voltem à comissão de frente. Fica evidente na coreografia que a "cópia" do que seria a elegância burguesa se constituiu de forma extremamente original, dando margem ao aparecimento de um novo estilo (fig. 5).

Mesmo utilizando códigos que não lhes pertenciam, as primeiras lideranças das Escolas de Samba se apropriaram com audácia, imprimindo uma nova marca nos desfiles, no carnaval, na cidade, no país (Matos, 1982). Associa esta audácia ao poder que detinham, pois estes eram homens que dialogavam com políticos e que adquiriam para suas comunidades visibilidade frente a um público cada vez maior e diversificado. O "malandro do terno branco" foi aquele que se distinguiu do malandro de outrora, o que tinha ficha na polícia. Ele não se arriscava mais na rua e não brincava mais com a navalha. Ele foi o

grande mediador entre sua comunidade, a imprensa e os políticos da época. Havia, portanto, uma demonstração de força e poder, criatividade e auto-estima, por parte desses primeiros integrantes das comissões de frente, que entravam na avenida bem vestidos, mostrando seus rostos sem máscara e anunciando o desfile.

Atualmente, o uso de fantasias e máscaras e as coreografias ensaiadas apresentadas pela comissão de frente indicam uma grande virada na composição de poder dentro das escolas, que se mostram cada vez mais segundo as fantasias artísticas do carnavalesco. Este último é um profissional contratado a peso de ouro para ser o responsável pela montagem de um superespetáculo, que precisa ser composto por um enredo politicamente correto e por efeitos visuais fantásticos. As escolas se adaptam cada vez mais ao gosto das elites e camadas médias e altas da sociedade. Os negros que introduzem as escolas não são mais suas lideranças e muitas vezes pintam suas faces de branco (fig. 4). As comissões de frente passam apenas a anunciar o espetáculo ensaiado pela escola e as lideranças de cada escola tornam-se invisíveis no desfile. Uma das carnavalescas mais conceituadas do momento atual, Rosa Magalhães, com sólida formação em artes plásticas obtida na Escola de Belas Artes da UFRJ, nos dá o seguinte depoimento em seu livro:

Quando entrei para a Imperatriz Leopoldinense em 1991, para preparar o desfile de 1992, já havia uma comissão de frente. Mas, ao saberem que havia sido chamado um coreógrafo para trabalhar com eles e que a comissão teria de seguir sua orientação, todos desistiram. Fiquei, de uma hora para outra, em



Fig. 5. Foto de Larkis Machado. Comissão de Frente da Mangueira, carnaval de 1998.

uma situação bem delicada. Fomos chamando pessoas interessadas em formar um novo grupo mas que quisessem ensaiar toda semana. (Magalhães 1998:107)

Nos desfiles das escolas de samba, logo depois da comissão de frente, podemos observar um casal vestido com luxuosas roupas do século XVIII: mestre-sala e porta-bandeira. Os movimentos suaves e espaçados do casal contrastam radicalmente com os passos do samba e o ritmo da batucada que contagia os demais componentes do desfile. Destoa, inclusive, o espaço que ocupam o movimento da bandeira e os passos largos dos dois figurantes, uma vez que todo o resto da escola vem compactada em alas sucessivas. É necessário que os gestos sejam suaves e majestosos numa clara referência a um outro período da história em que o Brasil era governado por imperadores e imperatrizes (figs. 8 e 9).⁶ A criação da dupla parece ter

sido inspirada pelos balizas e porta-estandartes dos antigos ranchos carnavalescos. O casal começou a ganhar pontos no julgamento das escolas em 1938, mas apenas pelas fantasias. A partir de 1958 a dança começou a ser julgada (Riotur 1991:333).

O prestígio do mestre-sala e da porta-bandeira está associado à guarda da honra da escola. Ele não é construído a partir de laços com políticos, de uma estética imposta pela mídia, nem a partir de fortes interesses comerciais, mas dos fortes vínculos com os grupos que originalmente estiveram na construção dos desfiles. Estandartes e bandeiras têm um significado próprio para estes grupos: eles fazem parte da história da ocupação do espaço das ruas, seja em ritos religiosos, seja em manifestações carnavalescas. Em ambos os casos, há uma forte necessidade de marcação de presença, identidade e território através de alguns símbolos. Quando as escolas de samba se organizaram em 1930, seus líderes imediatamente escolheram cores e ícones

próprios, definindo a identidade do grupo. Havia lutas que envolviam navalhas e mortes e que consistiam no roubo da bandeira do outro grupo. Esta guerra entre grupos e bairros, ao mesmo tempo que estabelecia a liderança de uns sobre outros, consolidava a união daqueles que se alinhavam sob cada bandeira. Hoje a violência destas disputas mudou de forma. Não há navalhadas e brigas de rua, mas vez por outra ainda há mortes como resultado da disputa. Como vimos, os desfiles existem dentro de competições em que cada escola vencedora, além de ganhar dinheiro, ganha prestígio. Presenciei no ano de 1997 a queda do Império Serrano para o grupo B, que é o conjunto das escolas menores. Para os imperianos a derrota foi motivo de tristeza, humilhação e revolta. O clima era de luto. Os componentes da escola ficaram com um nó engasgado durante todo o ano de 1997. A volta para o grupo A, no ano seguinte, significou alívio, redenção; um pesadelo desfeito. Segundo o dito local, as melhores porta-bandeiras são as de famílias de porta-bandeiras; há necessidade de que porta-bandeira e mestre-sala tenham um dom especial para desempenharem seu papel na avenida com maestria. O que é importante destacar é que estes figurantes são escolhidos a dedo por suas comunidades.

Além das antigas comissões de frente e dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, há duas alas que considero como sendo os principais elos entre as escolas de samba de hoje e aquelas que surgiram a partir dos últimos anos da década de 1920. A ala das baianas e a bateria são reconhecidas como fundamentais na caracterização de cada escola, não só por antigos membros das escolas de samba, mas também por participantes, produtores e pela audiência. Apesar da crescente participação de

diversos setores da sociedade nas Escolas de Samba, estas duas alas continuam a ser constituídas por pessoas pertencentes às comunidades que dão nome às Escolas e que, de um modo geral, são oriundas das regiões mais carentes da cidade do Rio de Janeiro. Chamam também nossa atenção pela divisão de gênero que operam: enquanto somente mulheres compõem a ala das baianas, a bateria é composta em sua grande maioria por homens.

A ala das baianas e a bateria representam o que há de mais significativo na cultura negra nas escolas de samba. As baianas representam a força espiritual da escola e a bateria, a força física. As baianas são mulheres mais velhas, que contrastam com os demais componentes por estarem sempre vestidas com suas saias rodadas, turbantes e braceletes. Podem ser também mães-de-santo, que não só desfilam no carnaval, mas protegem as escolas, fazendo despachos e dando comida aos santos. Se, como vimos, samba e umbanda são duas coisas distintas, um e outro têm laços em comum. Ouvimos de Mestre Fuleiro que no dia de Ogum, ou São Jorge, o pessoal do Império, na verdade quase sempre as baianas, porque são as que mais têm ligação com o terreiro, faz oferendas nas encruzilhadas para que suas escolas ganhem.

Quanto aos homens da bateria, há sempre nos depoimentos um comprometimento profundo com a atividade que desempenham nas escolas:

Quando você gosta de um instrumento e toca por prazer não tem aquele negócio de lamentar. Digo estou cansado? Estou, mas[...] o cara que toca maracá[...] é o prazer que ele tem. Mesmo o tamborim, para ele fazer aquela brincadeira toda, ele teve que sentir muita dor no braço,



Fig. 6: Foto da Equipe *O Cruzeiro*. Bateria da Salgueiro, 1963.

não é mole, o ritmo, aquela coordenação toda, dói... fazer aquelas variações de batidas, é a mesma coisa da marcação, você vai mantendo seu ritmo e aí você se diverte. A marcação te dá um certo status dentro da Escola. É o coração da Escola. Você é o cara que tem até mais respeito que os outros (Cléber, baterista da Portela 1998).

Se o ritmo, a dança e a música presentes nas Escolas de Samba nos permitem resgatar a beleza da dança e a sensualidade em oposição a atitudes que têm se tornado preponderantes ao mercantilizarem o desfile e objetivarem o corpo e sexo de seus participantes³ (Santos 1999), as imagens também cumprem seu papel neste sentido. Vimos que a fotografia não é um registro da origem, nem tampouco mera construção; ela pode ir bem além do clássico documentário, pois na tentativa de documentar há uma realidade trágica que transforma o objeto (Houks 1995:74-93). O processo de fabricação da foto influi na foto, e nela encontramos sentimentos que podem ser deduzidos e não visualizados.

As fotografias que tenho utilizado são de duas coleções. Uma faz parte da antiga revista *O Cruzeiro*, que tendo sido criada em 1928, pode ser considerada a primeira revista de tiragem nacional a revolucionar o caráter da imprensa da época, pois trazia poucos textos e se apoiava nas imagens fotográficas. Criada por Assis Chateaubriand, a revista *O Cruzeiro* foi uma grande aliada da política cultural do governo de Getúlio Vargas. A segunda coleção é de Loris Machado, uma fotógrafa que vem acompanhando os desfiles nestes últimos dez anos e acumulando um conjunto imenso de imagens que refletem não só sua vocação jornalística como seu grande envolvimento pessoal com a festa carnavalesca. Em que pesem as diferentes perspectivas dos fotógrafos e os anos que as separam, todas as fotografias da bateria mostram a intensidade e o comprometimento dos músicos com seus instrumentos (figs. 6 e 7).

Em suma, mestre-sala e porta bandeira, baianas e bateristas são papéis desempenhados por pessoas que têm uma identidade comum e cuja grande auto-estima é derivada do comprometimento que têm com as escolas. A identidade cons-

Fig. 7: Foto de Loris Machado. Bateria da Unidos da Tijuca, 1994.



truída pelos que se consideram baluartes das Escolas não é, como não foi em seus primórdios, associada à negritude ou a uma situação social, mas à construção das escolas de samba como símbolos nacionais. Sem negligenciar o fato de que os discursos sobre raça e classe estiveram ausentes como texto principal, foi minha intenção mostrar a força e importância destes movimentos culturais, que surgiram associados ao emblema nacional e, como veremos a seguir, à política populista de Vargas e às intermediações com a mídia, os banqueiros de feição, a indústria e o comércio.

Mona Lisa: alegoria de Escola de Samba

Como já dito, uma das principais críticas que enfrento ao procurar resgatar a imagem de homens e mulheres negras no carnaval nasce da grande tendência que há em se desqualificar as escolas de samba. Há uma primeira crítica que aponta para o engran-

decimento indevido e populista da cultura do povo, atrasada e vulgar, considerando esta valorização do popular apenas uma tentativa de manter as massas incultas. Não me estenderei muito sobre esta crítica, ainda arraigada a teorias que consideram as diversas formas de lazer como válvulas de escape das sociedades capitalistas. A existência da imensa bibliografia que vem se consolidando em direção oposta nestas últimas duas décadas² já serve de prova suficiente. Desde então, as fronteiras entre cultura erudita e popular tornam-se extremamente flexíveis e valores tidos como universais e fundadores da natureza humana são postos em questão. Na foto abaixo (fig. 8), uma cópia da famosa pintura de Leonardo da Vinci, símbolo da pintura renascentista e em exposição em um dos bastiões da cultura erudita, o Museu do Louvre, exemplifica meu argumento. Mona Lisa virou um ícone na sociedade de consumo; ela é utilizada tanto para a venda de pasta de dentes como para alegoria de escolas de samba.



Fig. 8: Frio de Loris Machado. Escola e dança não identificadas

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro fazem parte de uma poderosa indústria cultural, da qual além da mídia, da indústria de turismo e dos banqueiros do jogo do bicho aproximam-se os traficantes de drogas. Reproduzem hierarquias e discursos dominantes e articulam-se, cada vez mais, a um mercado consumidor transnacional. Os desfiles constituem um grande e massivo espetáculo, capaz de envolver em torno de 150 milhões de dólares e mais de cinquenta mil pessoas somente na produção do show. Um diretor de Escola de Samba, para "colocar seu carnaval na rua", necessita de um investimento muito alto, que varia de 1,5 a 2,5 milhões de dólares. Metade deste dinheiro ele recebe da LIESA — Liga Independente das Escolas de Samba —, que repassa parte do lucro obtido com a venda de ingressos. A outra metade ele precisa arrecadar de possíveis investidores (Estados, empresários, etc.) para arcar com despesas administrativas, fabricar carros alegóricos, alegorias, fantasias, som, iluminação, pagar diversos componentes e destaques e o carnavalesco. Os carnavalescos, que além da cenografia e programação visual muitas vezes são responsáveis pelo enredo, tornaram-se peças-chave na conquista do campeonato. São os "empregados" mais bem pagos e mais importantes. Baterista, mestre-sala e porta-bandeira também já começam a ser pagos. Os chefes de ala são pagos com o lucro que obtêm com a venda das fantasias.

Evidentemente, as relações de mercado presentes no carnaval impõem transformações nas práticas desenvolvidas. Antes de 1930, o samba era improvisado e criado coletivamente; depois, pouco a pouco, ganhou autor, enredo e adaptou-se a um ritmo corrido. Até mesmo a bateria sofre mudanças, como aconteceu nos dois últimos carnavais, quando alguns mestres

incorporaram a batida da música funk. Substitui-se gradualmente a habilidade dos mestres de harmonia por instrumentos capazes de sincronizá-lo, a música que é cantada. Os passistas são cada vez mais raros e começam a escassear na avenida aqueles que têm o "samba no pé". A questão da mercantilização modifica o próprio sentido da produção cultural. Um padrão de desfile que seja do agrado do público em geral começa a ser imposto em todas as escolas. O verde e rosa da Mangueira passa por transformações em que tons do branco ao roxo, passando pelo lilás, aparecem em *degradée* e afastados estrategicamente do verde esperança. O mesmo acontece com as músicas. O espetáculo passa a ser televisionado e sua produção volta-se para o telespectador que está em casa, sentado em sua poltrona. Não há necessidade de que a escola "balance" o público. O público que deseja brincar o carnaval compra sua fantasia e desfila no chão, empurrando para casa os antigos participantes que não têm mais dinheiro para comprar as fantasias. O público da arquibancada já não é aquele que procura o desfile para partilhar com os componentes das escolas suas emoções, mantendo-se cada vez mais distante em camarotes de concreto. A Passarela do Samba, construída em 1984, consolida o afastamento público/escola tão denunciado pelos participantes mais antigos.

Esta mercantilização, no entanto, não invade todo o tipo de relações pessoais que observamos nas escolas de samba. Há resistências. Como acabei de mostrar, encontramos nos desfiles diferentes grupos que, embora partilhando a Passarela do Samba, mantêm seus gestos, hábitos e valores. Não há de forma alguma uma homogeneização, uma completa fusão de hábitos e costumes. Há alas compostas apenas por componentes da comunidade, há alas cujas

fantasias são doadas e não vendidas, há lugares para que os tradicionais ganhem destaque. Cada espaço mantém sua especificidade. Ainda encontramos pessoas envolvidas com o carnaval, que amam a festa e são totalmente dedicadas a ela. Não é o objetivo deste trabalho aprofundar o tema "trabalho", mas mesmo nos barracões, que são as oficinas do carnaval, ou em muitas das mini-oficinas organizadas pelos chefes de ala, não percebo as relações de trabalho como sendo totalmente impessoais. Até hoje convivem lado a lado relações pessoais e impessoais na produção do desfile.

Se prestarmos atenção à reclamação dos antigos membros das Escolas de Samba, o que está em jogo não é a mercantilização, mas a má gerência sobre as cobranças de ingresso e a distribuição da renda arrecadada, o que certamente reflete questões de poder. Praticamente todos os membros da Velha Guarda defendem que a Escola de Samba não é para ganhos pessoais e, como é facilmente observável, eles (como a grande maioria dos componentes) não lucraram com a festa.⁹ A partir da montagem de arquibancadas e da venda de ingressos na década de 1960 houve um crescimento vertiginoso da mercantilização dos desfiles. Ao longo deste processo, os fundadores das primeiras escolas de samba foram, como continuam sendo, gradualmente afastados de seu papel de liderança. O que eles reclamam é que têm cada vez menos espaço e poder na indústria que se formou:

Naquele tempo, nós desfilávamos com aquela amizade, com aquela vontade, porque nós estávamos vendo nossos parentes todos apreciando o desfile. Lá no Sambódromo tem que pagar e não fica banito o sambista pagando in-

gressos. Antigamente eles tinham respeito com o sambista [...] Se a gente não abrir os olhos o carnaval vai acabar devido à política, devido à comissão delex. Lá só querem ver dinheiro[...] Fazem uma renda que é um colosso e até hoje ninguém sabe a renda que dá. Se soubéssemos a renda que dá, as Escolas de Samba que fazem carnaval não ficavam pobres do jeito que estão[...] os coitados naquela merda, sem dinheiro para fazer o carnaval. (Mestre Delegado, da Mangueira, 1997)

Ou ainda:

Eu não tenho muita certeza de como é que foi. Eu sei que começaram a tomar conta, tomar conta, que hoje é isso. Não é aquele carnaval sólido, bom pra gente. Não, são eles que mandam, eles que dão as ordens, começaram a impor regras. Antes (no carnaval da Praça Onze) não tinha prêmio. [...] Depois começou a por regra. Aí começou a fazer Associação das Escolas de Samba, aí já os dirigentes lá que mandavam e aí o carnaval foi indo, foi crescendo, que é isso que se vê agora. Chegava domingo de carnaval, 8h da manhã, já tinha bloco na rua, já tinha brincadeira. Fora as batalhas que já tinha tido no mês todo. Hoje, não. Você sabe que é carnaval porque está marcado na folhinha. (D. Zica, da Mangueira, 1995)

Ou ainda:

Veja só na Mangueira: a Neuma não tem gerência nenhuma, a Zica não tem gerência nenhuma, o

Delegado não tem gerência nenhuma [...] São exatamente isso, fator de mídia. Pessoas tradicionais que parecem que determinam o que a Escola vai fazer. Eles não tem poder de decisão nenhum, podem ter alguma influência na hora da eleição [...] Mas tão pouca gente vota que eu diria que essas pessoas não se influenciam por ninguém, vivem ali o dia-a-dia, sabem de tudo que está acontecendo. (Onésio, baterista da Mangueira, 1997)

Estes discursos mostram o afastamento de antigas lideranças de cargos de direção e ainda como as questões de poder estão presentes entre os participantes das escolas de samba. Mas ainda entre antigas lideranças já havia algumas queixas em relação ao poder. Mulheres foram quase sempre mantidas à parte das diretorias. D. Zica deixa este ponto muito evidente. Há uma outra questão que apareceu em algumas entrevistas, o veto a homossexuais em posições de direção, principalmente se a escola tem banqueiro do bicho como patrono.

Um dos aspectos das escolas de samba que parece desqualificá-las é sua relação com políticos no poder. O que tenho afirmado é que este não é um sinal de modernidade: as Escolas de Samba do Rio de Janeiro consolidaram-se na década de 1930 através de acordos com Pedro Ernesto e Getúlio Vargas. A política clientelista em que os representantes das escolas apóiam as políticas vigentes em troca de favores e de subvenções tem sido mantida desde então, sendo a Mangueira a expressão máxima destes acordos (Santos 1998). A entrada dos banqueiros do bicho na década de 1970 apenas ratifica este acordo, uma vez que

eles entram com as verbas que o Estado não é mais capaz de prover em troca de um abrandamento no controle de suas atividades ilegais (Chincilli 1993). A LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) foi fundada em 1984, tendo como seu primeiro diretor o banqueiro do jogo do bicho Castor de Andrade, e tendo sido desde então reiteradamente dirigida por lideranças das organizações de atividades ilegais no Estado, como Capitão Guimarães. É interessante observar que a Passarela do Samba foi inaugurada em 2 de março de 1984 pelo então governador do Estado do Rio de Janeiro Leonel Brizola, e a LIESA em 23 de julho do mesmo ano. Arrisco dizer que a estabilidade deste pacto tem sido ameaçada apenas por dois movimentos; por um lado, tentativas de democratização do Estado e denúncia de pactos corruptos e, por outro, a transformação do desfile em uma indústria auto-suficiente. A questão, portanto, não é denunciar os elos com políticos e com interesses comerciais mas sim moralizá-los.

Sabemos que a política no Rio de Janeiro ainda é feita a partir de "pactos coronelistas", com base na troca de votos por favores. Alguns partidos políticos deixam evidente a opção por "negociar" com banqueiros do bicho. Para estes últimos, não há, portanto, interesse em que as escolas consigam se auto-financiar. Hoje, o investimento deles é concentrado no adiantamento em alguns meses do dinheiro a ser arrecadado com a venda dos ingressos, o que possibilita que as escolas façam seu carnaval, implicando um investimento pequeno com grande retorno. Como podemos observar, o desfile das Escolas de Samba está atravessado por problemas que fazem parte da estrutura geral da nossa sociedade. A questão não é simplesmente

a da relação das escolas de samba com a indústria cultural ou com o Estado, mas a da forma como estas relações estão sendo realizadas. É necessário compreender, portanto, as possibilidades de movimento e escolha dos diversos grupos que fazem parte das escolas de samba.

Da escória da sociedade a seus representantes máximos

Sabemos que até meados da década de 1930, tamborins eram rasgados e o samba proibido de ser tocado nas ruas durante o carnaval. Mestre Fuleiro, antes de seu falecimento, nos deu vários relatos neste sentido. Nas principais avenidas da cidade, as famílias da elite carioca desfilavam em carros, os famosos corsos, enquanto intelectuais, artistas e boêmios desfilavam em carros enfeitados, formando então as grandes sociedades. As famílias negras em ascensão social conseguiram acesso à Avenida Central participando de ranchos com estandartes e roupas luxuosas que lembravam muito os ranchos religiosos nordestinos. Havia ainda os bailes de carnaval em estilo europeu que ocorriam em clubes fechados e teatros da cidade para aqueles que podiam pagar seus ingressos. Os zé-perceiras, blocos compostos por portugueses e parte da população empobrecida do centro da cidade, e que faziam uma zoadá enorme com tambores, não foram muito bem aceitos. A maior parte da população negra e pobre era alijada da festa oficial. Os batuques de fundo de quintal não conseguiam obter autorização legal para desfilar nas ruas e, com isso, também não podiam passar os famosos "livros de ouro" para conseguirem financiamento.¹⁴

Apesar das proibições, diversos espaços da cidade notabilizaram-se pelas

aglomerações populares que acolhiam. Foi na década de 1920 que os jornais da época começaram a falar bem das manifestações populares da Praça Onze de Junho, sendo que muitas das músicas lá tocadas começavam a ser procuradas pela indústria fonográfica e comercializadas pelas novas estações de rádio. Com o interventor de Getúlio Vargas no Rio de Janeiro Pedro Ernesto, veio o batismo oficial em 1935. É oportuno lembrar que, dois anos depois, Vargas acabou por mandar prender Pedro Ernesto, consolidando a política definida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), voltada para a integração dos setores populares e, paralelamente, para a repressão organizada a movimentos operários, como também às áreas boêmias da cidade. Além deste canal aberto aos sambistas que, diga-se de passagem, não foi pequeno, não sobravam muitas escolhas. No entanto uma pesquisa atenta ao que acontecia neste período nos mostra que houve propostas contrárias à parceria entre as Escolas de Samba e o governo populista em diversas ocasiões, ainda que sem muito sucesso.¹⁵ É preciso compreender que as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, de um momento para outro, deixaram de ser consideradas representantes de um povo vadio, perigoso e sem caráter e passaram a ser reconhecidas como um dos emblemas de brasilidade. Esta mudança deu a seus componentes um prestígio que eles estavam longe de esperar: de escória da sociedade a seus representantes máximos.

Os participantes mais antigos das Escolas de Samba demonstram altivez ao falarem de suas escolas, pois têm consciência da importância e visibilidade que alcançaram. Este reconhecimento das escolas de samba como símbolo nacional é muito valorizado e são poucos os que

optam pela volta às "raízes", caso esta implique menos visibilidade e menos reconhecimento pelo público (Santos 1998). O período que mais emocionou antigos componentes das escolas foi aquele em que a Candelária tornou-se palco do samba. Nas lembranças evocadas, descreve-se sempre a alegria do público que, se não conseguia um lugar nas arquibancadas que eram montadas ao longo da Presidente Vargas, amontoava-se em caixotes, árvores ou mesmo uns nos ombros dos outros. Lembram-se dos confetes e serpentinas, das músicas e das ovações que consagraram as escolas de samba como centro do carnaval, deixando as outras manifestações carnavalescas da cidade para trás. As inovações em fantasia, música e passarela sempre foram motivo de tensão e debate, mas para os participantes das Escolas o que conta é o reconhecimento que obtêm ao desfilar. As Escolas têm necessidade do estrelato, o que faz com que os desfiles sejam sempre muito dinâmicos, incorporando novidades e adequando-se rapidamente ao público.

Quero dizer com isso que as Escolas de Samba não podem ser pensadas fora das alianças com a indústria cultural e a política oficial e das conseqüências políticas destas alianças. Não há o "puro" de antes e o "impuro" de hoje. Se, por um lado, as escolas de samba não podem ser encaradas como práticas destituídas de qualquer espontaneidade e totalmente submetidas à lógica do mercado e do poder, por outro, é ilusório e romântico achar que houve uma estratégia de resistência ao poder traçada deliberadamente em épocas de repressão mais forte.¹² Para os antigos membros das escolas, Pedro Ernesto e Getúlio Vargas estão entre os melhores políticos que podem apontar. Para eles, os sambas que faziam exaltação à nação na época de Getúlio eram muito bons, pois falavam das belezas

nacionais de uma forma que o povo brasileiro hoje desconhece. Antigas lideranças do samba ainda mantêm a prática de apoiarem os políticos da situação à espera de apoio a projetos comunitários. Pela frequência com que são procurados por presidentes e governadores, é de se supor que estas lideranças ainda tenham prestígio para legitimar políticos como representantes do povo.

Neste contexto, o que podemos com certeza afirmar é que as escolas de samba têm uma produção cultural e artística que fortalece a auto-estima de seus componentes, e que estas atividades — por seu caráter coletivo, sensual e irreverente — estão na contramão da racionalização crescente da sociedade, abrindo importantes espaços de liberdade. As escolas de samba sempre tiveram um forte poder de atração para todas as camadas e setores sociais, enfrentando com uma postura quase heróica os preconceitos e ritos religiosos mais conservadores da cidade e mantendo vivo o carnaval ao longo de décadas. Sob esta perspectiva, os blocos carnavalescos de bairros no Rio de Janeiro não surgem em oposição às escolas, mas como transbordamento de um espírito carnavalesco que continua presente na cidade.

Texto e subtexto na construção de identidades raciais

Há várias explicações para o reconhecimento das escolas de samba como símbolo da cultura nacional. Poderíamos dizer que a construção de um Brasil exótico baseado no carnaval e no futebol adaptou-se bem à imagem idealizada de Brasil das grandes potências. Sabemos que não foi só o Brasil que cristalizou a imagem de país

sensual e não civilizado no cenário internacional. Poderíamos dizer também que a escola de samba foi aceita como expressão conveniente da nação, mascarando com isso diversos conflitos e contradições sociais. Em 1977, Peter Fry propôs um argumento similar a este, a propósito do candomblé e do samba (Fry, 1982). Podemos, ainda, associar as escolas de samba à estrutura hierarquizante da sociedade, em que se concede distinção ao popular, ainda que sob uma valorização negativa. É só lembrarmos, por exemplo, do trabalho de DaMatta (1990) sobre classificações hierárquicas sustentadas em relações baseadas em laços pessoais. Estas são explicações plausíveis para a adoção das escolas de samba como símbolo de brasilidade. Meu objetivo neste trabalho, no entanto, foi o de chamar a atenção para o fato de que elementos que ontem fortaleciam o discurso sobre a nação podem hoje fortalecer o discurso sobre o negro, mostrando que o processo de construção de identidade é um processo aberto e em movimento.

Quando estudamos qualquer tema relativo à raça, um dos mais fortes mitos com que lidamos no Brasil ainda é o da democracia racial. Entre os estudiosos, não são poucos aqueles que seguem a ênfase de Gilberto Freyre sobre a harmonia racial nos trópicos e rejeitam qualquer tentativa de pensar nossa sociedade em termos de construção de raça. Compreendem-se as categorias construídas de raça como importações do discurso étnico norte-americano mal encaixadas na realidade brasileira. Não haveria sentido, portanto, associar as escolas de samba a homens e mulheres negras. As escolas de samba seriam parte da homogeneidade mestiça, do sincretismo entre culturas e, como tal, uma das formas de representação do país.

Acredito que a defesa da construção do mestiço como paradigma brasileiro traz uma série de problemas. Não só porque o mestiço continua sendo alvo de discriminação racial por sua proximidade com o negro, o que é muito bem demonstrado por trabalhos clássicos nesta área (Hasenbalg 1979; Silva 1980), como porque é evidente que, como qualquer outra construção, ela não dá conta da complexidade humana que envolve; há entre os "morenos" aqueles que se consideram ou brancos ou negros. Alguns autores, mais sensíveis a questões históricas e desdobramentos políticos, chamam a atenção para o fato de que a construção da mestiçagem pode coexistir com projetos de heterogeneidade, ou seja, projetos de construções raciais (Viana, 1995:54). Esta é uma perspectiva que nos permite pensar as construções de raça de forma mais flexível e capaz de se posicionar frente a conflitos e injustiças sociais.

Procurei trabalhar com a memória e mostrar que a construção das escolas de samba como símbolo nacional foi importantíssima para o fortalecimento da auto-estima de diversos grupos sociais. Trabalhar com a memória enquanto elemento central da construção de identidade é importante porque ela nos mostra que a auto-estima, que deve estar na base das políticas de identidade a serem desenvolvidas, apóia-se em práticas da vida cotidiana e experiências consolidadas, em vez de fazê-lo por meio de discursos racionalmente construídos sobre o certo e o errado ou ainda sobre conteúdos cristalizados. É necessário reconhecer e apreciar a miríade de práticas empreendidas por grupos sociais, pequenos sucessos alcançados e a inventividade presente em formas de representação que de algum modo estiveram contra formas opressoras. Chamei atenção para o fato de que diversos

dos elementos que hoje entram na construção de raça já estavam presentes no passado. Refiro-me a emoções, expressões artísticas, formas de solidariedade, de agir e pensar em relação ao outro, enfim, a reações múltiplas que não aparecem necessariamente no discurso formalizado. Raça como categoria construída de identidade não foi como ainda não é um elemento central da sociedade brasileira, mas não podemos dizer que diversos elementos presentes na construção de uma identidade negra hoje não estavam presentes no passado. Para dar um exemplo do que digo, cito uma passagem da entrevista com um baterista do Império Serrano:

Já aconteceu no Império Serrano. Tem um colega nosso aqui, não sei se o cara cismou com ele, mas todo mundo era negro e ele era o único branco. Nós tiramos a medida e falamos que o nosso colega tocava bem, mas o cara falou que ele não sairia porque não gostava de branco e vetou e não teve negócio. Ele não era o diretor, mas tinha poder lá dentro (Robson).

Mesmo que o discurso em relação à raça não esteja presente como texto, ele pode existir em práticas sociais e como o que chamo de subtexto.¹³ Ainda que sem o discurso racial formalizado, havia entre os grupos que entrevistei um orgulho e autoconfiança muito grandes derivados de sua atuação na sociedade como músicos, sambistas, artistas e organizadores das escolas de samba. Esta identidade não foi construída em cima da raça, mas teve diversos elementos que hoje podem ser associados ao negro. A cultura negra nem

é composta por características permanentes, nem é vazia de conteúdo. Se pensamos em nosso processo de construção de identidade, constatamos que reconstruímos nossas identidades continuamente recuperando traços e imagens — que foram marcados ao longo de nossas vidas — de acordo com o momento presente em que vivemos. Os diversos elementos que não estão presentes no discurso podem ser procurados na memória que se repete, ou seja, nas imagens do cotidiano, bem como nas emoções e sentimentos. Não falo, portanto, da memória narrada, da estrutura que se sobrepõe ao cotidiano, nem de intenções declaradas em táticas e estratégias.

Apesar da evidente contribuição de elementos tão fortemente associados às práticas culturais de homens e mulheres negras, tais como música, ritmo e danças, as Escolas de Samba não foram e não são consideradas expressões da cultura negra. Este silêncio não é gratuito, pois as expressões de espontaneidade, alegria e originalidade dos primeiros grupos que constituíram as escolas de samba, capazes de encantar e envolver os que deles se aproximavam, ganharam *status* sem que a seus criadores fossem dadas as condições para a direção do evento. Mas esta é uma condição que também não é fixa e imutável. Sabem os professores do samba que o carnaval é um dos únicos momentos em nossa sociedade em que membros da elite chegam às quadras das escolas inseguros e submissos aos seus ensinamentos. Apesar disso, sambistas, baianas, bateristas e elementos da velha guarda são os que menos lucram com a empresa que se tornou o desfile das escolas e têm seu poder de arbítrio sobre os rumos das escolas cada vez mais diminuído durante o carnaval. O prestígio personaliza-se em alguns nomes como

os de D. Neuma e D. Zica da Mangueira, hoje símbolos da velha guarda e das origens das Escolas de Samba, muito procuradas por representantes do poder político e econômico em nossos dias, mas com reduzido poder de organização de suas comunidades.

O movimento negro hoje não pode jogar fora a batalha de diversos outros negros que conquistaram o reconhecimento de suas manifestações artísticas. Importantes trabalhos têm mostrado como estas reações podem ser identificadas em uma linguagem

comum em várias partes do mundo onde o negro sofre pressões sociais e como elas implicam um questionamento radical ao mundo da política negociada (Gilroy 1993). Em suma, não foi meu objetivo afirmar que as práticas carnavalescas serão aquelas que porão um ponto final em práticas discriminatórias. Muito longe disso. Gostaria apenas de afirmar que o samba e o carnaval, ainda que não sejam estratégias políticas, são em si mesmos práticas libertárias que questionam muitos dos dogmas da sociedade em que vivemos.

Notas

1. Agradeço os comentários de Rolf de Souza, responsável pela montagem do banco de fotos, como também os de Analucia Thompson, que fez a pesquisa em arquivos públicos e particulares em busca de imagens, e de Luiz Henrique Sombra e Loris Machado, pesquisadores e fotógrafos.
2. Este trabalho com imagens só foi possível a partir da bolsa recebida pelo IX Concurso de Dotações do Centro Afro-Asiático no ano de 1998, que possibilitou o acesso às coleções de imagens de fotógrafos particulares, revistas como *O Cruzeiro* e arquivos públicos.
3. Para uma discussão dos conceitos de cor e raça, ver Guimarães, 1996.
4. Contei com o apoio de bolsistas de iniciação científica e de aperfeiçoamento, financiados pela UERJ e CNPq, em um projeto de pesquisa que envolveu entrevistas com antigos participantes de duas escolas consideradas tradicionais, Mangueira e Império Serrano, como tio Jair, D. Neuma, D. Zica, Carlos Cachuçá, Delegado, Xangô da Mangueira, Ed Miranda, tia Eulália e Mestre Fulcino (já falecido), entre outros.
5. Entre os princípios básicos elaborados pelos fundadores da Escola de Samba Quilombo estava o de não utilizar alegorias, consideradas invasões do carnaval europeu, destaques de fora da comunidade e coreografias ensaiadas, todos estes elementos hoje fartamente utilizados pelos desfiles na sua comercialização. A partir de 1975 a Riotur assinou um contrato com a Associação das Escolas de Samba comprometendo-se a repassar para as escolas parte da renda arrecadada. Este contrato não só formaliza o desfile das escolas de samba como uma atividade empresarial, como torna a atuação de cada uma delas dependente da verba distribuída pela Associação. A entrada dos banqueiros do bicho atiantando o capital a ser investido torna-se cada vez mais importante a partir deste contrato. Algumas das propostas defendidas e alguns documentos importantes da Escola de Samba Quilombo, como o regimento interno da Ala de Compositores e Princípios Básicos, podem ser encontrados em Lopes, 1981.

6. Embora não seja o momento de aprofundar este aspecto aqui, é extremamente interessante que a inversão entre pobreza e riqueza nas escolas de samba ocorra através da figuração de hábitos e costumes da nobreza e não da burguesia.

7. Em outro artigo procuro mostrar como o ritmo, dança e música presentes nas Escolas de Samba permitem o resgate da beleza da dança e da sensualidade de homens e mulheres negras em oposição a atitudes que têm se tornado preponderantes ao mercantilizarem o desfile e objetivarem o corpo e o sexo de seus participantes (Santos 1999).

8. Ver, por exemplo, a denúncia não só de que o "culto" e o "erudito" foram noções utilizadas durante séculos como forma de controle de hábitos, expressões e costumes (Elias, 1983; Foucault, 1975), mas a de que símbolos culturais das elites dominantes foram utilizados na reprodução e manutenção social (Bourdieu, 1984). Outros autores questionam, ainda, a "incivilidade" e a valorização negativa atribuídas a festas populares (Bakhtin, 1987). Há os que vão mais longe nesta denúncia pondo em questão a valorização da razão e do fazer nas tradições kantianas e hegelianas em detrimento de atividades lúdicas (Berger, 1998; Rojek, 1995).

9. Este é um tema polêmico. Há aqueles que defendem a remuneração para todos os componentes, uma vez que são vistos como "atores" não pagos de um espetáculo mercantilizado. Ver Rodrigues, 1984.

10. Sobre a história do carnaval carioca e o surgimento das escolas de samba, ver Eneida s/d, Riotur 1991, Queiroz, 1992, Pereira, 1994 e Soihet, 1998.

11. Nas crônicas de Guimarães, o Vagatume (1978), pode-se perceber com clareza os conflitos existentes entre os interesses dos sambistas e a política corporativista de Getúlio Vargas. Outros trabalhos, como o de Matos (1982), que mostra a reeducação do malandro e a valorização do trabalho, e a própria música de Herivelto Martins sobre o fim da Praça Onze nos trazem dados preciosos para pensar a relação entre setores populares e governo.

12. Há uma tendência recente a substituir teorias que atribuíam ao poder das elites dominantes estratégias de controle sobre dominados totalmente apáticos por posições igualmente unilaterais que apenas invertem o problema. Reduzem-se diversas práticas culturais e religiosas presentes entre diversos setores populares, que respondem a interesses e conflitos múltiplos e diversificados, a práticas resultantes de uma estratégia de resistência popular. Ver, por exemplo, crítica de Soihet (1998) a Queiroz (1992).

13. Paul Gilroy (1993) faz uma análise muito instigante neste sentido, pois analisa a música negra como se esta fosse uma subcultura, ou seja, uma aquisição histórica resultante do corpo alternativo de expressões políticas e culturais que aparece como expressão intuitiva de uma essência atribuída à raça. A expressão artística surge como prática voltada para liberação da comunidade.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1969) *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968.

BAKHTIN, Mikhail (1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.

- BERGER, Peter (1997) *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Experience*. New York & Berlin: Walter de Gruyter.
- BOURDIEU, Pierre (1984) *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- CABRAL, Sérgio (1990) *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- CHINEIJI, Filipina e SILVA, Luiz Antonio Machado da (1993) "O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho", *Revista do Rio de Janeiro*, ano 1, n. 1, pp.42-52.
- DAMATTA, Roberto (1978) *Carnavals, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ELIAS, Norbert (1983) *The Court Society*. New York: Pantheon Books.
- ENEIDA. *vid. História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record.
- FRY, Peter (1982) "Feijoada e "Soul Food": notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais". *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- FOUCAULT, Michel (1975) *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- GILROY, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio (1996) "Cor, classes e status nos estudos de Pierson, Azevedo e Harris na Bahia, 1940-1960". In Maio, Marcos Chor e Santos, Ricardo. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 143-158.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). (1978) *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte.
- HOOBS, hell (1995) *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press.
- HASENBALG, Carlos (1979) *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- MAGALHÃES, Rosa (1997) *Fazendo carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
- MERCER, Kobena (1994) *Welcome to the Jungle*. New York: Routledge.
- MERCER, Kobena. (1995) "Busy In the Ruins of Wretched Phantasia". *Mirage: enigmas of Race, Difference and Desire*. London: Institute of Contemporary Arts.
- LOPES, Neij (1981) *O samba, na realidade... a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Editora Codecri Ltda.
- MATOS, Claudia (1982) *Acertei no militar: samba e matandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MOURA, Roberto (1983) *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (1994) *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (1992) *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- RIOTUR (1991) *Memórias do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro.
- RODRIGUES, Ana Maria (1984) *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec.
- ROJEK, Chris (1995) *Decentering Leisure: Rethinking Leisure Theory*. London: Sage Publications.
- RUGG, Linda Haverty (1997) *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SANTOS, Myrian (1998) "Mangureira e Império: a Carnavalização do Poder pelas Escolas de Samba", em Alba Zaluar e Marcos Alvito (eds.), *Cem anos de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- SANTOS, Myrian (1999) "Orgy and Blackness", em Jean Rahier (org.) *The Representations of Blackness and the Performance of Identity*. Westport, Greenwood Publishing Co. (prelo)
- SILVA, Marília Barboza e Lygia Santos (1980) *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte.
- SILVA, Nelson do Valle (1980) "O preço da cor: diferenciais raciais na distribuição de renda no Brasil". *Pesquisa e planejamento econômico*, 10 (1): 21-44.
- SOHET, Rachel (1998) *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- VIANNA, Hermano (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.