

Samba: um ritmo negro de resistência

[*Samba: a black rhythm of resistance*]

Amailton Magno Azevedo[†]

Este artigo contém partes modificadas da tese de doutorado *A memória musical de Geraldo Filme – os sambas e as micro-áfricas em São Paulo* (PUC-SP, 2006).

RESUMO • Este artigo pretende situar o samba sob o prisma da crítica pós-colonial, que permite uma abordagem sobre a cultura negra como uma contestação à modernidade. Importa destacar que o texto se organizou a partir das seguintes questões problematizadoras: estilo negro, corpo negro e microáfrica. Defendo um rearranjo sobre historiografia que tratou do samba. Que suas origens se encontram na Bahia e Rio de Janeiro já se sabe; o que é necessário é observar que o mapa do samba é dilatado, fluido e multidirecional. A partir desse rearranjo, pretende-se pensar a cidade de São Paulo deslocada do chavão que sempre lhe foi atribuído, como túmulo ou algo parecido, quando se trata de samba.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Estilo negro; corpo negro; samba e microáfrica. • **ABSTRACT** •

This article aims to situate samba under the prism of postcolonial, criticism that allows an approach to black culture as a challenge to modernity. It should be noted that the article was organized from the following problematizing questions: black style, black body and micro-Africa. I defend a rearrangement on historiography that dealt with samba. That their origins are found in Bahia and Rio de Janeiro and Bahia is already known; what is needed is to observe that the samba map is dilated, fluid and multidirectional. From this rearrangement, we intend to think of the city of São Paulo displaced from the buzzword that has always been attributed to it, as a tomb or something similar, when it comes to samba.

• **KEYWORDS** • Black style; black body; samba and micro-africa.

Recebido em 6 de novembro de 2017

Aprovado em 24 de julho de 2018

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p44-58>

† Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil).

ESTILO NEGRO: UMA VISÃO DE MUNDO

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. (GILROY, 2001, p. 164).

Os debates sobre a experiência trágica da diáspora africana nas Américas têm deixado de ignorar a música para pensar as “respostas negras à modernidade” (GILROY, 2001, p. 158). Para além do discurso – falado e escrito –, e do figurativo, a música negra expressou aspectos da subjetividade performática, onde corpo, gestos, dramaturgia se constituíram em uma complexa forma de elaborar comunicação e conhecimento. Na diáspora negra, a música consistiu em linguagem performática e o meio pelo qual se expressaram ideias, bem como o corpo, a oralidade e a religião constituíram o que se pode designar como filosofia e arte negra (THOMPSON, 2011)².

Forjadas no circuito do *Atlântico Negro* (GILROY, 2001) e tecida nos contatos interculturais entre diferentes nações oriundas das regiões centro e oeste africanas e extra-africanas, essa filosofia e arte inauguraram um estilo negro que se projetou como uma “descoincidência” cultural à modernidade europeia. Estilo este dotado de volume e vibração, tal qual se constata na estética capilar, na polirritmia, no riso, dança, culinária, vestuário, pintura e plasticidade corporal, bem como numa consciência comunitária explicitada na relação entre os vivos e entre esses com o mundo dos ancestrais. Leopold Senghor (2011, p. 73-93) afirmava ser esse estilo o contributo fundamental do negro para a humanidade.

Na contramão da corrente filosófica instituída na modernidade europeia, Leopold Senghor, ao inventar uma africanidade pautada na razão sensível, estabeleceu um outro prisma para pensar a negritude. Para esse autor, segundo Sanches, o ser negro se definia como algo “oposto às Luzes, em que a comunidade, o sentimento,

2 O autor considera que a arte e a religião são as expressões que constituem a filosofia africana e afro-americana.

o ritmo e a totalidade concreta” contrastariam com as “abstrações racionalistas” (SANCHES, 2011, p. 22). Apesar de inédita, a tese de Senghor se esgotou pela construção romântica que reproduzia os estereótipos criados no Ocidente sobre os negros. Sua tese encapsulou a ideia de africanidade dentro de um atavismo essencialista. Para Manuela Sanches (2011, p. 22), apesar da justa crítica ao construto de Senghor, este nunca deixou de vislumbrar a negritude como uma “celebração da diferença que não exclui os intercâmbios transculturais”.

Stuart Hall (2003) recoloca o estilo negro em novos termos. Reposiciona a ideia no contexto da cultura de massa. Afirma que esse modo de viver é resultado de complexas relações entre as origens africanas e as dispersões da diáspora. No diálogo entre culturas, elabora inovações linguísticas, estilização do corpo, estilos de cabelos, gingados, novas formas de companheirismo e comunitarismo. Sempre como expressões híbridas formatadas entre os signos e símbolos dominantes e subalternos. Para Hall (2003, p. 324), o estilo, a música e o corpo negro irrompem novas estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação da cultura, bem como significação crítica e como um ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Para Homi Bhabha (2007, p. 292-325), esse fenômeno constitui a emergência de um cosmopolitismo vernacular, dissonante ao estilo de vida ocidental, ou seja³, outras formas de vida e autorrepresentação avessas aos estereótipos coloniais. As afirmações propostas por Hall desconstruem qualquer pretensão essencialista e atávica. Muito pelo contrário, as novas versões do estilo elaborado entre as constelações de signos e símbolos culturais africanos e afrodiaspóricas refundam como algo histórico e nunca natural e biológico.

Esse estilo foi algo vital para nós afrodiaspóricos, que, desde o século XVI, por meio das artes, da música e da religião, pudemos refabricá-lo no Atlântico Negro. Não só o reposicionamos no mundo, como estabelecemos uma geopolítica de resistência ao etnocídio cultural e físico. A preservação da polirritmia (ritmos cruzados) africana se constituiu como a estrutura medular dos ritmos negros nas Américas. Os estudos afirmam que “os princípios estéticos foram os elementos da cultura africana que mais perduraram e resistiram nas Américas” (THORNTON, 2004, p. 296). Ninguém mais duvida que “a música e a dança africanas estão na raiz da música e da dança afro-americana e, além disso, que essas manifestações culturais são as mais apreciadas e apropriadas à cultura europeia e americana” (THORNTON, 2004, p. 296).

Desse modo, a cultura negra nas Américas se desdobrou numa pluralidade e multiplicidade de expressões culturais que reposicionou o estilo negro onde a “África” é ponto de partida e de chegada. O modo de viver dos africanos escravizados e ex-escravizados refabricou e trançou a espinha dorsal dessas expressões, que não se limitaram ao Brasil, mas se estenderam por todas as Américas e ilhas caribenhas (BRAGA, 2012). Traços culturais africanos que atravessaram séculos resistindo ao tráfico, à máquina escravista e ao racismo, ficando retidos na retina e na sensibilidade.

Do lado de lá do Atlântico Sul, as Áfricas e suas múltiplas historicidades legaram

3 Nesse capítulo, o autor desenvolve a ideia de um novo internacionalismo emergente ancorado nas narrativas dos subalternos.

uma usina de saber-fazeres e filosofias que se prolongaram em litorais, matas, pantanais, florestas, fábricas e asfaltos brasileiros. Do lado de cá da margem, impossível pensar o Brasil sem esses prolongamentos. Impossível sim, pois, quando se trata de artes, poesia, música, culinária, religião, mundo afetivo e sensível, a presença do negro em torno dessas questões se faz sentir de modo explícito e vigoroso (SODRÉ, 1998).

Musicalidades, oralidades, ritmos ressoam aos ouvidos solicitando uma atenção maior diante da cegueira do historiador mimado nas tradições da escrita. A historiografia que tratou das dimensões religiosas, musicais e da dança afirma haver uma rede complexa e multicêntrica de traços culturais africanos que foram reposicionados no contexto das Américas. As musicalidades e as danças sempre foram, para os grupos negros, formas de saberes que se expressaram como arte, comunicação e pensamento, em substituição ao discurso e à política de marcas ocidentais (GLISSANT apud GILROY, 2001).

O CORPO NEGRO EM QUESTÃO

As refabricações dos estilos e modos de vida tiveram no corpo o seu suporte vital para reavivar os vínculos com a África. Muniz Sodré (1998, p. 12) afirma que o negro no Brasil foi capaz de resistir e de impedir que o seu corpo se tornasse uma máquina coisificada. No lugar do corpo máquina, um corpo plástico capaz de forjar uma exuberância narcísica, afirmando-se por meio de uma vitalidade, impregnando o ambiente vivido – do quilombo ao engenho, das plantações às cidades (SODRÉ, 2015, p. 242, 243). No universo da cultura negra, a memória do corpo-música e a da música-corpo são indissociáveis, dependentes uma da outro, complementando-se, interpenetrando-se e reelaborando a “África” na sua dimensão rítmica, na palavra oral sacralizada, nas devoções religiosas aos ancestrais, na arte visual e comunicativa.

Além da música, o estilo negro expressou-se em artes do corpo: pinturas, tecidos, tipos de cortes de cabelos, penteados, tatuagens e moda. Tais expressões tornaram possível também fazer perdurar signos afro-atlânticos no Brasil e nas Américas. Na contramão das representações platônicas e cartesianas que consideram o corpo um amontoado de órgãos desimportantes, este, nas cosmogonias negras, assume uma particularidade cultural (MONGÁ, 2010, p. 132, 133). Música, dança, pintura e evocação dos ancestrais significam modos de celebrar a vida, o que implica em desafiar uma visão desencantada do mundo.

De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção da identidade. (MUNANGA; GOMES, 2006, p. 116).

Uma política do corpo para enfrentar as adversidades. Expressão ativa que, por meio das artes e religiosidade, se portou e se porta como lócus de resistência

a processos de morte cultural. Não seria exagero afirmar que a cultura negra no Brasil guarda forte pertença de valores afro-atlânticos. Não só na Colônia, Império ou República velha, mas no cotidiano atual que escancara, aos olhos dos vivos, seja no espaço público ou no privado, esse legado inegável – uma arqueologia de saberes na contracorrente do instituído.

Mas nada de pureza africana – muito pelo contrário –, o negro se envolveu de modo a penetrar todo os poros da vida social; suportou e ainda suporta racismos, segregações à moda tropical, mas resiste a extermínios físico e cultural pelas bordas, periferias, subúrbios e enclaves empobrecidos nas áreas centrais das cidades brasileiras.

Isso não significa deixar de perceber um relativa desesperança e distopia na vida dos negros (WEST, 1994). Estudos sugerem que a escravidão e o colonialismo provocaram nos africanos um vergonhoso processo de desonra (APPIAH, 2012, p. 114). Experiência estendida nas Américas, a máquina escravista e o esquecimento pós-escravidão solaparam a humanidade dos negros, que tiveram de refazer as rotas para persistir com valores e filosofias. Juntar os cacos para continuar seguindo.

No lado frio da civilização do asfalto, toparam com as piores condições de ser e estar no mundo. Os processos de favelização e periferização, no contexto das cidades, expressam muito bem o fracasso que foi e é o Brasil pós-abolição na vida dos negros. Diante das adversidades, essa relativa desesperança no contexto da cultura de massa se transformou em hedonismo e egocentrismo. Uma descrença alimentada pela droga, pelo crime, pela violência policial, pobreza e racismo. Mas é preciso ter coragem para entender os sistemas de verdade que matam os negros e pobres, pois, segundo West (1994), será essa coragem que impedirá a esperança de ser eclipsada pela desesperança.

O elogio do estilo negro é uma aposta que pretende um deslocamento da percepção, centrando as atenções nas narrativas negras ancoradas em saberes de matriz pan-afro-americana. Se a escravidão e o pós-abolição empurraram-nos, por um lado, para um mundo sombrio e asfixiante, por outro, pudemos semear saberes por todos os lugares e culturas. Desse modo, não seria exagero afirmar que a modernidade também é negra. Mas, como dissenso, contraponto, desvio ao texto ocidental (WEST, 1994).

A perspectiva aqui adotada é de centrar o olhar nas narrativas transnacionais e transculturais nascidas no sul global, bem como descartar qualquer lente que aprisione, numa jaula, a “África” brasileira. Tudo é movimento. O *sendo* é sempre preferível no lugar do *ser*. A raiz, a tradição, o vernacular já estão conectados e amalgamados à cultura mundo, desde a terrível travessia do navio às antenas e frequências do universo digital. Qualquer pretensão que busque identificar uma raiz negra intocada não passa de mera ilusão colonial.

O SAMBA EM QUESTÃO

O samba, explicitamente, preserva, na dimensão rítmica e corporal, o que designei de estilo negro. Os estudos afirmam que foram os bantu da região Congo-Angola os semeadores, aqui no Brasil, de formas musicais, padrões rítmicos, modulações

vocais, instrumentos como a cuíca, o caxixi, o berimbau e modos de dançar ancorados na cintura. Considera-se Bahia e Rio de Janeiro como espaços de criação. Mas suas ramificações contaram com a presença de músicos de diferentes regiões do país, como São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco e outros estados, que interferiram na formação do samba nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro (LOPES, 2005).

Mesmo sendo um gênero resultante das estruturas musicais híbridas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se tornou expressão musical em todo o Brasil. O samba contém inúmeras ramificações: samba-choro, samba-canção, samba de terreiro, samba de exaltação, samba-enredo, samba de breque, sambalanco, samba de gafieira, bossa nova, samba-jazz, samba de partido alto, samba de morro, samba de quadra e samba *rock* (ver MUNANGA; GOMES, 2006).

De todas essas ramificações, os estudos revelam que o samba de partido-alto é a modalidade que mais preservou as origens dos batuques Congo-Angola e está na base do surgimento de outros gêneros musicais do século XIX, como o lundu e o samba chula, amaxiado e de morro (Estácio) (DINIZ, 2008).

Durante as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música inferior, primitiva e lasciva. A partir dos anos 1930, com a Era Vargas, tornou-se símbolo da nacionalidade. Durante esse período, houve “incentivos ao carnaval das escolas e a utilização da recém-inaugurada radiodifusão”, ajudando “a expandir o gênero nacionalmente” (DINIZ, 2008, p. 16). Nos anos 1940, o “samba passa ser sinônimo de brasileiro e ganha fama internacional, de forma que hoje o mundo inteiro vê o Brasil como berço do carnaval e do samba” (DINIZ, 2008, p. 16). Desse modo, o ritmo foi transformado em queridinho do Brasil. Filtrado e adoçado ao sabor do projeto varguista, o samba penetrou o imaginário como símbolo da identidade nacional, da miscigenação e da brasilidade.

Apesar dessa captura, pode-se detectar na história de sambistas uma perspectiva em desacordo com a expectativa nacionalista. Nelson Cavaquinho sugeriu uma outra via ao cantar os versos “tire seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”⁴. A história desse ritmo está marcada também pela melancolia como assim ficou registrado no samba a “Flor e o espinho”. Ou então pela crítica social, como cantou Leci Brandão na música “Zé do Caroço”⁵. Uma explícita crítica à exclusão, à invisibilidade, à humilhação, “Zé do Caroço” é o herói do morro, da favela, dos esquecidos. Esse herói destrói o mito da brasilidade paradisíaca. Ambos os sambas são compostos no período pós-Vargas, e por meio deles é possível refutar a tese da harmonia dos contrários e da democracia racial que pretendia habitar o imaginário brasileiro.

Outra questão importante é pensar a dimensão multicêntrica do samba, ou seja, seu movimento expansivo, dilatado, giratório, vibrante e multidirecional. Deve-se rearranjar as narrativas historiográficas que trataram da história musical no

4 A música “A flor e o espinho” é de autoria de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. A letra foi composta por Guilherme de Brito em 1957, e Nelson Cavaquinho, autor da melodia, a gravou em 1973 no disco *Nelson Cavaquinho* pela gravadora Odeon.

5 Leci Brandão compôs a música “Zé do Caroço” em 1978, mas a gravou em 1985 no disco *Leci Brandão* pela gravadora Copacabana.

Sudeste. Afinal, que há samba na Bahia e Rio de Janeiro já sabemos; mas o mapa do samba é fluido e multidirecional. Sem deixar de considerar as legítimas heranças bantu do samba baiano e carioca, outras paragens também desdobraram esse gênero sob as dinâmicas específicas em diálogo também com as mesmas heranças. Sendo assim, me parece pertinente considerar memórias de sambistas que produziram canções as quais levaram em consideração espaços, saberes, hábitos dos lugares que viveram e que se constituíram em outras estéticas rítmicas e melódicas. A partir desse rearranjo, pretende-se pensar a cidade de São Paulo deslocada do chavão que sempre lhe foi atribuído, como túmulo ou algo parecido, quando se trata de samba.

O SAMBA EM SÃO PAULO: AS MICROÁFRICAS EM QUESTÃO

A afirmação de que tudo em São Paulo é italiano perde força quando se detectam os rastros de memórias negras na cidade (SANTOS, 1998). Passada a sanha de querer embranquecer o país com a política de imigração da República Velha, a cidade foi tomada por outras ondas migratórias, dentre elas, a de negros e mestiços do Nordeste e do Brasil Central. Com eles, as práticas rítmicas e festivas herdadas reanimaram culturalmente o centro e a periferia da metrópole, sem esquecer, contudo, das contribuições dos antigos redutos negros da cidade concentrados nos bairros da Barra Funda, Bixiga, Glicério, onde o samba paulista nasceu. Deve-se considerar também a presença das irmandades negras, como a que se formou em torno da construção da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no antigo Largo do Rosário, em 1711, transferida para a região do Largo do Paissandu em 1906.

Em regiões distantes do centro histórico, comunidades de negros e suas práticas sociais se formaram no antigo Bosque da Saúde, em Pirituba e no Quilombo do Jabaquara. Rastros de uma São Paulo negra que inibem qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza. Culturas musicais e religiosas irrigadas e hidratadas pelos valores culturais afro-atlânticos. A África religiosa e musical estava em toda parte: vissungos, orixás, Jesus e outros santos. No campo musical, a presença triunfante dos tambores perpetuando a memória dos ritmos cruzados africanos (polirritmia). Concreta e simbolicamente, a África musical e religiosa era tomada como ponto de partida e chegada. De modo que os negros persistiram com sua memória nas ruas, esquinas, avenidas, becos e vielas. Uma parte da metrópole que se queria negra por meio da reza, do carnaval, da música e da dança.

Muniz Sodré afirmou, em *O terreiro e a cidade* (1998), que as heranças jeje-nagô e congo/angola definiram outro paradigma civilizatório, avesso ao modelo ocidental de cidade. Ancorado numa ética comunitária, o “Terreiro” seria a contranarrativa teimosa de outro padrão que irrompeu um “projeto aberto”, permitindo afirmar a diferença étnica e cultural.

Tomei aqui as considerações de Muniz Sodré e o diálogo com as fontes para definir o conceito de microáfricas e para olhar a metrópole sob o prisma da diferença. As microáfricas consolidaram uma geocultura, transgredindo o esquadramento do espaço urbano como projeção europeia, como se pode notar nos rastros culturais

negros detectados por Olga Rodrigues Von Simson, na sua pesquisa sobre o carnaval em São Paulo. Olga fez um minucioso estudo dessa manifestação vivida por negros e brancos. No que toca à presença negra, a autora deixou uma importante contribuição ao rastrear as origens rurais, as manifestações dos cordões nas primeiras décadas do século XX e a formação das escolas de samba e sua institucionalização no final da década de 1960.

Importa também destacar que a pesquisa da Olga, ao centrar a atenção nessa presença negra, revela a formação de territorialidades que demarcaram, por toda a cidade, outra cultura urbana em bairros como Barra Funda, Bixiga, Vila Matilde, Casa Verde, Cambuci e Glicério (SIMSON, 2007). Sendo assim, me parece pertinente a afirmação da existência das microáfricas como discrepâncias culturais que se disseminaram pela cidade, do centro à margem, do oeste ao leste, do sul ao norte, configurando assim uma metrópole negra.

Em São Paulo, a primeira agremiação de sambista a levar o nome de “escola de samba” foi a Lavapés, fundada em 1937. Wilson Rodrigues Moraes (1978) afirma que as primeiras escolas em geral tinham a peculiaridade de serem organizadas pelas famílias negras, sugerindo, portanto, uma rede familiar que protagonizava a formação de uma instituição cultural de relevância ímpar para afirmar valores das microáfricas na cidade.

Entre as décadas de 1930 e 1950, os negros de São Paulo praticavam o samba e o carnaval como forma de diversão. Não havia ainda nessas décadas uma intencionalidade voltada para a organização sistemática do carnaval com competições, fantasias e sambas-enredo. Reuniam-se na região da Praça da Sé, entre as ruas João Mendes, Direita e Quintino Bocaiúva, apenas para brincar o carnaval. Vinham de diferentes partes da cidade, entre 40 e 50 brincantes⁶, juntando ritmistas – entre 20 e 30 –, que improvisavam tambores com latas de lixo, cavaquinhos e sanfonas e, de maneira improvisada, dançavam os sambas e jogavam a tiririca ou pernada paulista (AZEVEDO, 2017, p. 72 e 73).

As escolas de samba transformaram-se em espaços sociais organizados, embora não houvesse uma competição administrada pela prefeitura, a exemplo do Rio de Janeiro, e desde aquela época já eram procuradas pelos políticos brancos em período pré-eleitoral com promessas de empregos públicos e verbas para ampliação e construção de quadras e doação de terrenos.

Havia também uma experiência negra forjada nos bailes e salões de dança. Os salões de dança na região da Praça da Sé, Patriarca, Largo São Bento, Rua Direita, dentre outros, serviam como espaços de vivência e difusão de uma rede de sociabilidades forjadas nos bailes. Entre os anos 1940 e 1960, os salões de dança eram os lugares onde a vida noturna era vivida pelos negros. Durante os finais de semana, esses grupos pobres iam dançar nos salões que existiam na região da Liberdade, como o Paulistano da Glória (Rua da Glória, 132, região do Brás), o Palmares (Rua do Gasômetro, região da Praça da Sé), o Sandália de Prata e o Som de Cristal (Rua Rego Freitas) e o Caçamba, que se situava na Rua Quintino Bocaiúva e era o mais

6 Depoimento, ao autor, do sambista Seu Carlão General da Banda, em abril/2006.

comentado e frequentado entre os salões – porque promovia bailes tanto nos fins como no meio da semana⁷.

Os salões, durante o meio e os finais de semana, fortaleciam a rede de convivência, preenchendo o intervalo deixado pelos meses que separavam um carnaval do outro, bem como as experiências efêmeras que ocorriam nas praças, bares e esquinas. Isso permitia manter os laços de amizade, romances, os passos de dança, mas os salões podiam também ser o lugar onde conflitos como agressões físicas ocorriam pelas mais diversas razões (AZEVEDO, 2017, p. 47).

A oficialização do carnaval de São Paulo somente ocorreu a partir de 1967, sob a administração do prefeito Faria Lima, e foi vista com expectativa e esperança de melhores dias para os blocos, escolas e cordões, mas significou uma tentativa de enquadramento da festa de rua, tradicionalmente livre, aos interesses do poder público e suas normatizações. O modelo a ser seguido era o das escolas cariocas, já identificadas nos anos 1960 como fonte primordial da indústria do turismo.

Além disso, diante do impacto da urbanização, os modos artesanais de fabricação de instrumentos se alteram devido à presença do comércio de instrumentos durante a década de 1960, e de forma mais intensa após 1968, com a profissionalização do carnaval. A serialização triunfa sobre o fazer artesanal de instrumentos, substituindo as peles de carneiro e gato por pele sintética, os arcos de madeira por arcos de ferro, os tambores de tronco por alumínio. Apesar dessa serialização, que alterou os modos de fabricação coincidindo com a profissionalização do carnaval, a música permaneceu como experiência e como um patrimônio cultural que não se apagou.

É fato também que a urbanização impôs novos modos de sociabilidade, redefinindo também as musicalidades, que não ficaram isoladas dessa dinâmica social. As transformações ocorridas com a profissionalização do carnaval em São Paulo provocaram o surgimento de diversos conflitos, divisões e visões distintas entre os sambistas quanto a manter as práticas comunitárias de elaborar a festa ou a aceitar presença e interferência de certos poderes, como o municipal, as redes de TV, os carnavalescos e os bicheiros.

Durante os anos 1940, 1950 e boa parte dos anos 1960, as organizações carnavalescas tiveram muita dificuldade financeira para promover o carnaval de rua em São Paulo. Nesse sentido, uma aproximação entre escolas e poder público municipal ocorreu, iniciando uma nova fase para o carnaval paulista. Ambos os lados tinham os seus interesses. Por parte das escolas, havia interesse em conquistar apoio institucional, político e financeiro para organizar a festa, tendo assim um novo papel nas relações com o poder local para firmar o carnaval como um evento profissionalizado. Do lado do prefeito, que era carioca, seu interesse era convencer as escolas a transitar da organização amadora para algo que se assemelhasse ao modelo do Rio de Janeiro. Sua interferência não foi apenas política, mas também financeira, já que essa contribuição estava associada diretamente ao seu desejo, afirmando que só ajudaria as escolas após uma regulamentação jurídica. Tal argumento encobria interesses políticos, como é possível verificar no depoimento do sambista “Pé Rachado”:

7 Depoimento, ao autor, do sambista Seu Carlão General da Banda, em abril/2006.

O Faria Lima, quando candidato e prefeito... Eu estava no bar em frente ao Rex, hoje Teatro Aquarius-NA. Chegou um senhor, perguntou pra mim: “Como é que vamos de samba aí?”. Eu não sabia quem era não conhecia ele, então respondi pra ele: “Nós vamos indo bem”... Aí chegou o Armandinho e falou pra mim: “Oi, ‘Pé’, esse aqui é o Brigadeiro Faria Lima”. Aí eu mudei até a posição... Aí eu me levantei. Falei, expliquei para ele as condições do samba. Ele se prontificou a ajudar a gente... E ele deu duzentos mil-réis, naquele tempo, pro “Vai Vai” e passou a ser “Vai Vai”... (MORAES, 1978, p. 70).

De todo modo, a partir dessa relação, o carnaval paulista passou a se organizar de outra maneira dali em diante, sobretudo com os “duzentos mil-réis”. Tal interferência estabeleceu novos rumos para o samba e o carnaval em São Paulo; elementos rítmicos e organizativos como os do modelo do Rio de Janeiro foram incorporados. Exemplos dessa modificação foram a introdução da comissão de frente do carnaval carioca no lugar da baliza e o desaparecimento de pratos, que eram executados como instrumentos na bateria dos blocos e escolas.

O simpósio de sambistas, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro em 1968, tendo a participação de paulistas, sinalizava outra alteração no carnaval. Ao término do simpósio, com apresentações e debates, os sambistas paulistas saíram convencidos de que se fazia necessário “copiar” o modo carioca de produção do carnaval⁸. Como desdobramento, houve alteração rítmica do samba de São Paulo, que incorporou a marcação dupla (dois surdos se alternavam na batida servindo como ponto de apoio rítmico para os outros instrumentos tecerem o corpo sonoro) dos surdos cariocas em substituição à marcação simples (um surdo fazia a batida servindo como ponto de apoio rítmico para os outros instrumentos tecerem o corpo sonoro) do samba paulista (MORAES, 1978, p. 70).

Entretanto, é importante destacar que essas relações com o carnaval e os sambistas cariocas antecedem aos interesses do prefeito Faria Lima e ao simpósio de 1968. Há notícias de escolas cariocas se apresentando em São Paulo já na década de 1950. As escolas do Rio de Janeiro, como Mangueira, Portela, Império Serrano, participavam de desfiles organizados em São Paulo em datas comemorativas, como o aniversário da cidade, e, desse modo, uma relação mais íntima entre sambistas cariocas e paulistas foi tecida (URBANO, 2004, p. 33). O sambista Osvaldinho da Cuíca nos oferece pistas de como essa relação ocorreu quando viu “pela primeira vez esse movimento de samba Nenê e Portela, então eu nunca mais parei de fazer minhas batucadas” (apud URBANO, 2004, p. 33).

Encantado com o ritmo, Osvaldinho da Cuíca foi seduzido pelas “batucadas”, que significavam um registro sonoro comum aos sambistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Eram sentimentos em comum que convergiam para o estabelecimento de uma relação *musical que movia* os sambistas de ambas as cidades a viverem trocas culturais antes e depois da nova política inaugurada com Faria Lima.

Com o sambista Geraldo Filme não foi diferente. Ele incorporou sem traumas as contribuições do samba carioca nas suas composições. Há histórias de

8 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

parcerias feitas com os cariocas, como o compositor Benedito Lobo e o produtor musical Carlinhos Vergueiro⁹.

Quanto à profissionalização do carnaval, Geraldo foi um sambista contrariado com tal ideia. Dizia ele que tal movimento descaracterizaria o carnaval e o samba. A interferência do dinheiro e da televisão determinariam outros focos de produção de imagens do carnaval a exemplo da exploração do corpo feminino, tendo como padrão a beleza da mulher preferencialmente branca e modelo, empurrando a música para um plano secundário. Para ele, ninguém mais se interessaria em dançar, mas apenas se exibir (SESC, 2000, p. 77). O canal de TV “Globo” tinha como projeto convencer as escolas de samba de São Paulo a assumir de vez o padrão carioca¹⁰.

Nas últimas duas décadas do século XX, a interferência da TV provocou uma relativa imposição do modelo carioca não só para São Paulo, mas para todo o país. A imagem, exportada via TV para as outras regiões brasileiras, tornou padrão o carnaval do Rio em termos de fantasias, evolução, composição, enredo, interpretação vocal e padrões de beleza ancorados na celebridade com perfil étnico branco.

Na década final do século XX, o carnaval baiano passou a representar, conjuntamente com o carnaval carioca, outro padrão a ser seguido. Durante e após os carnavais, os trios elétricos baianos tinham agenda cheia por todo o Nordeste e Sudeste do Brasil. Contudo, mesmo com a massificação da imagem carioca e baiana, outras manifestações festivas do Brasil não desapareceram, nem mesmo foram diluídas; ao contrário, o que se viu foi um fortalecimento dos outros tipos de carnavais, como o frevo e o maracatu de Recife, as danças indígenas do Amazonas, e o fortalecimento e permanência de culturas musicais vividas no interior do próprio carnaval baiano com os blocos afros, como Olodum, Muzenza, Ilê-Aiê e o Afoxé Filhos de Gandhi. Concomitantemente a esse movimento, incontáveis estilos musicais e danças também não se extinguíram, a exemplo do jongo, congada, candomblé, tambor de crioula, caxambu, samba de bumbo espalhados pelos mais recônditos lugares do país, persistindo a partir de suas contingências específicas e deslocando-se do processo de homogeneização do carnaval e das musicalidades.

A persistência e a visibilidade dessas expressões se devem também às relações estabelecidas entre as comunidades artísticas e as políticas públicas de preservação do patrimônio imaterial, bem como à apropriação pelo mercado cultural. Stuart Hall (2003, p. 323) problematiza a ambiguidade entre a apropriação e esvaziamento pelas burocracias tecnológicas e a contestação estratégica que a cultura negra expressa nas mídias contemporâneas, provocando uma crise na centralidade cultural do Ocidente.

Hall advoga pela necessidade da presença da cultura popular negra nos espaços de mídia, o que faz reverberar e repercutir enunciações subalternizadas, de modo que o “socialmente periférico” pode se tornar “amiúde simbolicamente central” na representação (HALL, 2003, p. 330). Importa também destacar que as manifestações artísticas e musicais redefinem suas agendas e intenções em diálogo e negociação com o universo político, midiático e urbano.

9 Benedito Lobo foi um sambista carioca que compôs um samba junto com Geraldo Filme. Carlinhos Vergueiro foi o arranjador do disco *Geraldo Filme* gravado em 1980.

10 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

A briga de Geraldo Filme não se opunha ao carnaval e aos sambistas do Rio de Janeiro. Ele rejeitava o projeto de homogeneização que se pretendia executar. Desejava que o carnaval de São Paulo mantivesse suas marcas específicas, a exemplo da criação de uma ala de negras quituteiras que ele sempre via nas ruas do bairro do Bixiga¹¹. As imagens das negras cozinheiras estimulavam Geraldo a querer transpô-las para a avenida. Essa ala substituiria a ala das baianas que existia no carnaval carioca. Sua preocupação maior estava em manter uma singularidade em detrimento da padronização.

Sua implicância se voltava também à ostentação e ao espetáculo grandioso que penetraram o interior das escolas de samba e sua instância organizadora: a UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas). Entre os integrantes da entidade, visões diferentes tomavam conta dos debates sobre as alterações.

Quando eu era presidente (1977) da entidade que congrega samba, a UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas) na década de 70 era a única, porque houve uma unificação das entidades carnavalescas. Se eu aceitasse a presidência, as escolas pequenas estavam com problemas, a palavra deles não tinha eco nas reuniões, então formei uma coligação só com as escolas pequenas, que pode-se dizer que é a UESP hoje, que tinha como prioridade batalhar pelo samba em primeiro lugar¹².

Ficam explícitos os conflitos entre os sambistas na organização do carnaval pois as escolas menores perderiam espaço nas decisões tomadas. Como um crítico da “modernização” do carnaval e do samba, Geraldo já antevia, com um olhar em perspectiva sobre o carnaval, o processo de mercantilização. Estava mais preocupado com a música. Não conseguia ver espaço no carnaval para o samba e para os passistas, que estavam dominados pelo tempo do mercado e não pelo tempo da música, que deixava de ser motivo principal e passava a ocupar um plano secundário. Talvez a luta contra a mercantilização do samba estivesse na postura política que Geraldo tinha por meio de sua militância no Partido Comunista do Brasil e por sua aversão à indústria da imagem televisiva e o poder político local.

Por outro lado, outros sambistas estavam cansados de ter que batalhar pela sobrevivência e permanência do samba e do carnaval na cidade, já que as condições econômicas eram precárias. Para levantar recursos, recorriam aos próprios sambistas e aos “livros de ouro”, através dos quais recebiam contribuições de comerciantes e simpatizantes do samba, como, por exemplo, o sambista Pé Rachado, que tinha uma visão diferente da de Geraldo Filme. Para ele, a continuidade das práticas carnavalescas estaria condicionada à incorporação desses elementos na organização do carnaval.

Quer dizer, pra gente que estava jogado na mão das cobras, tudo que viesse estava bom, né. Aquilo pra gente foi um incentivo muito elevado, né? A gente recebia até com bordoadas porque não estava recebendo nada, né. Então aquilo foi demais. Eu não queria nem saber se o regulamento estava bom ou deixava de estar. Tudo bem!. (MORAES, 1978, p. 71).

11 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

12 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

Pé Rachado estava aludindo às novas normas e regulamentos que as escolas deveriam adotar. As gerações dos sambistas dos anos de 1970 vão incorporar essas transformações, interferindo nos carnavais e gerações das décadas de 1980 e 1990, que também incorporaram os novos padrões estéticos e rítmicos.

A figura do carnavalesco é outro dado para compreender esse fenômeno de mercantilização e padronização do carnaval paulista, figura esta que foi penetrando aos poucos na elaboração do enredo até ganhar notoriedade entre os sambistas. Durante os anos 1980, o carnavalesco pouco interfere nos resultados dos carnavais. Porém, essa presença vai se tornar cada vez mais determinante na década de 1990, quando começam a introduzir destaques, interferindo nos temas, nos enredos e na composição do samba quanto à extensão da letra¹³. Chegou a haver por parte de um carnavalesco, de quem Geraldo não cita o nome, a sugestão de que o samba-enredo deveria ter no máximo vinte linhas. Limitar a quantidade de linhas a ser composta pelo sambista era sinal evidente de um carnaval enquadrado sob a temporalidade do mercado. Nesse processo, os carnavalescos propunham um carnaval como um produto que deveria ser comprado pelas escolas.

A figura do bicheiro surge nesse contexto. Os bicheiros tentavam penetrar no carnaval, mas sem sucesso, pois encontravam fortes resistências por parte dos sambistas paulistas, que viam, nessas pessoas, a lida com negócios escusos. Não desejavam essas práticas no carnaval, o que diferia em relação às escolas do Rio de Janeiro (MORAES, 1978). Desse modo, pelo menos formalmente, a desconfiança dos sambistas impediu a entrada dos bicheiros durante a década de 1980.

Diferentemente do que ocorreu nos carnavais de outras regiões, como Salvador, Recife e Manaus, em São Paulo houve um processo rápido e contínuo de incorporação do carnaval carioca, tendo como objetivo a espetacularização da imagem. Apesar das brigas de Geraldo com os dirigentes do samba, com o poder público local, com as redes de televisão e com os bicheiros, ele jamais deixou de ser presença constante no mundo do samba, seja compondo ou contribuindo na organização do carnaval, como assim o fez durante os anos que trabalhou como funcionário municipal no Anhembi, onde se localizava a secretaria que organizava, em conjunto com as escolas, o carnaval. Exemplo desse espírito atuante fez-se às vésperas de sua morte, em 1995, quando do hospital ligava para instruir as pessoas para que o carnaval saísse com perfeição.

Desde 1914, quando fora organizado o primeiro bloco de carnaval com Dionísio Barboza e com o surgimento de cordões e escolas durante o transcorrer do século XX, o samba nunca deixou de ser um modo de pensar e estar no mundo para os negros paulistas. Apesar dos enquadramentos impostos pelos poderes político e televisivo em termos financeiros e imagéticos, o que se percebe nos carnavais apresentados na década de 2000 é que os fazeres e saberes dos sambistas ainda possibilitavam a abertura de uma pequena zona na realidade onde reinava a autonomia guerreira – os sorrisos negros ainda ironizavam a brancura do poder, as danças das passistas ligadas às suas comunidades transformavam os seus corpos em poesia visual, e a bateria continuava sendo uma expressão rítmica poderosa de reatualização das heranças musicais centro-africanas do samba.

13 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

SOBRE O AUTOR

AMAILTON MAGNO AZEVEDO é músico e professor do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP).

E-mail: amailtonazavedo@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- APPIAH, Anthony K. *Código de honra: como ocorrem as revoluções morais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Amailton Magno. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- _____. *Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Olho D'Água, 2017.
- BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. Trad. Maria Isaura Pereira Queiroz. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969. (Corpo e Alma do Brasil).
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucie Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BRAGA, Liliane. África em toda parte: cultura negra é o coração das estéticas das periferias. *Revista do Sesc*, São Paulo, n. 6, dez./2012.
- BRITO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- CONTI, Lígia Nassif. *A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- CUÍÇA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Pauliceia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. São Paulo: Pallas, 2001.
- LIGIERO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.
- LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. O samba e o carnaval paulistano. *Histórica*, n. 40, fev./2010.
- MONGÁ, Celestin. *Niilismo e negritude*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____; GOMES, Nilma Limo. *Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos*. São Paulo: Global Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2006.
- O BRASIL REPUBLICANO: economia e cultura (1930-1964). 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.
- SANCHES, Manuela Ribeiro. Viagens da teoria antes do pós-colonial. In: _____. (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- SANTOS, André A. de O. *Vai graxa ou samba, senhor? A música dos engraxates paulistanos*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.
- SANTOS, José Carlos Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SENGHOR, Leopold. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 73-93.
- SESC SÃO PAULO. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Geraldo Filme*. São Paulo: Sesc, 2000.
- SILVA, Eloiza Maria Neves. *Histórias de vidas de mulheres negras: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2002.
- SILVA, José Carlos Gomes. Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania. In: NIEMEYER, Ana Maria de; GODOL, Emília Pietrafesa de (Org.). *Além dos territórios: para uma etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moares Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano – 1914-1988*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros (uma crítica ao pensamento de Althusser)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- THOMPSON, Robert F. *Flash of the spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2011.
- THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Trad. Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- URBANO, Maria Aparecida. *Sampa, samba, sambista – Oswaldinho da Cuica*. São Paulo: Edição do autor, 2004.
- WENGER, Etienne. *Comunidades de prática: aprendizagem, significado e identidade*. Barcelona: Paidós, 2001.
- WEST, Cornel. *Questão de raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, F. A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil (3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil (3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.