

**VI Encontro Nacional de Estudos do Consumo**  
**II Encontro Luso-Brasileiro de Estudos do Consumo**  
**Vida Sustentável: práticas cotidianas de consumo**  
**12, 13 e 14 de setembro de 2012 - Rio de Janeiro/RJ**

**Não deixe o samba morrer: a ascensão social de uma cultura periférica**

Thiago Antônio de Oliveira Sá<sup>1</sup>

**Resumo**

O samba foi, em suas origens, uma manifestação cultural associada à comunidade negra carioca e, por isso, periférica, marginalizada, perseguida e mal vista pelas classes médias e pelas elites brasileiras. Contudo, ao longo do século XX, o samba experimenta um processo de ascensão social, expresso na sua aceitação progressiva pelas demais camadas sociais da sociedade brasileira. Os meios de comunicação, a indústria fonográfica, as escolas de samba, os movimentos intelectuais e artísticos e a Era Vargas foram fatores que favoreceram tal ganho de prestígio do samba junto às classes médias e altas. Tal expansão da preferência pelo samba promove o embaçamento de fronteiras entre classes, que geralmente procuram se distinguir umas das outras através de mecanismos sutis como o gosto musical. Se as preferências culturais são empregadas como artifício de demonstração de diferenças sociais, o samba não é bom exemplo, pois se tornou lugar comum do gosto musical brasileiro. A ascensão social do samba mostra que o consumo cultural é fluido, eclético, de preferências dispersas, e que os consumidores de cultura circulam por diversos níveis de legitimidade cultural, do popular ao erudito. O samba, antes associado às camadas mais baixas da população carioca, passou a agradar segmentos outros da estrutura social, permitindo que se repense a tese do exclusivismo no gosto cultural. Sua ampla aceitação pelos demais estratos sociais não significa, contudo, inclusão social, que não haja estratificação nas ocasiões de seu consumo, que as distâncias sociais sejam esquecidas, que se vive uma época de maior tolerância cultural ou que as formas de apropriação que dele são feitas não sejam segmentadas.

**Palavras-chave:** samba, consumo cultural, inclusão social.

---

<sup>1</sup> Graduado em Ciências Sociais e mestre em Sociologia pela UFMG. oliveirasa@yahoo.com.br

## 1- Introdução

Analisando-se a história do samba desde suas origens até os dias atuais, percebe-se que, embora este ritmo tenha uma origem social muito delimitada, marcada pela confluência de processos de marginalização da comunidade negra e pobre do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o começo do século XX, o mesmo experimenta uma progressiva aceitação por diversos públicos distintos ao longo de seu curso histórico pelo século XX, situando-se dentro do mercado comum da música popular e sendo passível de consumo e apropriação por indivíduos de todos os segmentos sociais da sociedade brasileira. Esta ascensão social observada na trajetória do samba oferece alguns desafios à interpretação teórica à luz da sociologia da cultura, sobretudo a partir daquela tradição teórica cujo nome mais proeminente é Pierre Bourdieu.

Primeiramente, na cultura popular, de acordo com este autor e toda a Teoria da Legitimidade Cultural, não se engendram processos criativos. Como os costumes culturais de estratos inferiores se orientam por uma reverência às práticas e valores das camadas dominantes, a cultura popular resulta uma versão simplificada, uma imitação da cultura dita legítima. Se o samba, apesar de ser uma manifestação inerente a segmentos populares, sagrou-se original e inédita no cenário musical do país, como interpretá-lo? Qual é o significado da ascensão social do samba que, como o jazz (HOBBSAWN, 2008), o funk carioca (BEZERRA, 2009), o forró (REZENDE, 2001) e o maracatu (SOARES, 2005) não surge como forma de adesão a algum imperativo cultural dominante?

Além do mais, segundo o argumento bourdieusiano, a distinção cultural experimentada pelos indivíduos se dá através do afastamento e da rejeição a manifestações culturais de segmentos populares associados ao cultivo de hábitos e de consumos culturais e artísticos mais elaborados, refinados e acessíveis somente após processo de socialização estética. Também sob este aspecto, a trajetória do samba ao longo do século XX também oferece um desafio a tal interpretação teórica: se o mesmo experimenta um ganho de prestígio, integrando o consumo cultural de todos os estratos sociais da sociedade brasileira, firmando-se como “denominador comum” da cultura nacional, como conceber esse interesse de segmentos médios e altos da população por tal manifestação essencialmente popular? O samba representa uma quebra na correspondência prevista na literatura sociológica entre o nível de refinamento das artes apreciadas e o gosto dos indivíduos oriundos das diversas classes sociais? Há uma contraposição entre a origem histórica

e social popular do samba e o acesso a ele por segmentos hegemônicos? Assim, uma análise sociológica desse contraditório gosto pelo samba, que caracteriza sua “ascensão social” apresenta um paradoxo a este alinhamento teórico.

## **2- A ascensão social do samba**

O samba surgiu em meio a um conjunto de circunstâncias históricas, geográficas, étnicas, religiosas e sociais caracterizadas por uma conseqüência comum, a saber, a marginalização sistemática de uma mesma parte da população carioca – a comunidade negra –, o que confere a ele uma origem social específica: pobre, perseguida, discriminada e periférica.

Este conjunto de circunstâncias comuns no qual este segmento da população da cidade do Rio de Janeiro se encontrava desde finais do século XIX e começo do século XX favoreceu a formação de redes e canais de socialização e de interatividade da comunidade negra carioca que, embora estigmatizados e reprimidos, constituíram espaços de cultivo de tradições afro e meios através dos quais o samba – uma dessas manifestações negras – era concebido e divulgado. A confluência de fatores de marginalização na origem do samba faz dele uma música popular por excelência, feita por representantes das camadas mais subalternas da população: pobres, negros, imigrantes, confinados nos morros, discriminados, perseguidos e marginalizados.

Porém, a proliferação urbana pela qual passava a cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o começo do século XX ocorria num momento em que as classes dominantes planejavam para o país um modelo de desenvolvimento e urbanização moderno. Motivados por ideais e teorias raciais da assim chamada “geração de 1870” (intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Alberto Torres) e pela aceitação explícita de um modelo europeu de civilização, mantinham a meta de desvincular o Brasil de suas antigas raízes e de tudo aquilo que se relacionasse com seu passado arcaico ou que remetesse ao atraso e a valores antigos. Pelas mesmas razões, manifestações culturais de origem escravocrata e africana que ali afloravam, eram, em função desta orientação modernizadora, sistematicamente perseguidas, pois associavam-se à miscigenação, à deterioração genética e ao atraso civilizacional, características opostas aos ideais modernos e cosmopolitas da República Velha. As classes populares assentaram-se nos subúrbios e morros da cidade, como que “varridas” para aquela região, pois ali suas manifestações populares não maculariam a imagem “civilizada” que se queria construir da

então capital federal. Formaram-se, então, dois pólos entre os quais a população carioca se distribuía: morro e cidade, lugares sócio-culturais irreconciliáveis, com suas posturas ideológico-políticas antagônicas (MENEZES BASTOS, 1995). Na cidade, as elites e as camadas médias; as primeiras residindo nos bairros e as segundas, no subúrbio. Nos morros, confinavam-se os negros, pobres e marginalizados.

Logo, observa-se que, apesar do preconceito dirigido a eles e da hostilidade das autoridades, formavam-se canais de interação desta comunidade que estabeleciam redes de sociabilidade, seja através do lazer, do convívio cotidiano, da co-habitação, da condição marginal compartilhada, da raiz étnica comum ou da prática religiosa. Portanto, tal condição comum de marginalidade que proporcionou proximidade geográfica e, por isso, estabelecimento de laços sociais entre essa população que convivia em guetos, possibilitou que a mesma dispusesse de momentos e ambientes para cultivo de uma tradição cultural própria, afastada do centro da cidade do Rio de Janeiro, onde não encontrava lugar. Costumes seculares, religiosidade africana, jogos, relacionamentos conjugais e práticas culturais encontravam espaço para acontecer, favorecidos pelo “confinamento” no qual aquele segmento populacional se encontrava. Dentre todo este universo comum de valores próprios, uma prática cultural (e não só musical, pois envolvia interação, dança e momentos cênicos) circulava e se desenvolvia com uma dinâmica peculiar: o samba.

Muniz Sodré informa ainda que o processo de composição do samba à época de sua formulação era aberto à participação de pessoas. Tinha-se um refrão fixo, sempre retomado em coro, que sucedia cada uma das estrofes compostas em improviso em diversas ocasiões, como rodas, festividades e desfiles. Nos encontros onde se executava o samba, permitia-se a intervenção, o improviso e a inovação, não tendo assim uma forma pronta, um produto final. Um motivo “viajava” pelos morros, em diversos eventos festivos das comunidades, rodas, etc., sendo constantemente modificado.

Nas palavras de Sérgio Cabral, “[a] comunidade negra, instalada no centro da cidade do Rio de Janeiro, criava, mais do que um gênero, uma cultura musical” (CABRAL, 1996, p. 27). O samba despontou como manifestação cultural que tem como origem social uma confluência de fatores desfavoráveis a membros enquadrados nesta condição comum, apesar do significado pejorativo que detinha junto à sociedade carioca. Fabiana Cunha (2004) tem razão quando resume a

trajetória do samba, desde seu início com *Pelo Telefone*: primeiramente, fruto de uma coletividade negra e restrito aos espaços de sociabilidade das camadas subalternas da população. Originário de um espaço de criação cultural peculiar, um Rio de Janeiro confinado à periferia, mostrou-se uma manifestação cultural com interesses, ritmo e criação próprios e independentes.

O samba despontou na periferia da sociedade carioca como criação musical inovadora, sob seu aspecto formal, porque continha elementos próprios e até então inéditos, se comparados com outros estilos musicais já estabelecidos dentro do cenário musical urbano. Além da novidade que o samba representou em termos de ritmo e expressão de cultura própria, é, conforme se vê desde o início de sua criação, instrumento de afirmação étnica e forma de resistência. Conforme coloca Sérgio Cabral, um povo vítima de injustiças seculares é o criador de uma cultura que sobreviveu frente a todas as formas de preconceito e oposição. Muniz Sodré argumenta na mesma direção ao dizer que o samba é uma materialização da oposição negra à dominação branca escravagista que concebia o corpo negro como ferramenta produtiva. Para ele, o samba é um elemento da cultura negra através do qual se afirma sua identidade.

No curso de sua história, porém, o samba foi deixando de ser prática inerente ao morro para ser, aos poucos, incorporado à rotina cultural carioca e, posteriormente, brasileira. O sucesso alcançado pela primeira geração de sambistas, de ritmo semelhante ao maxixe, a nova forma de samba desenvolvida pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá, a formação e a consolidação das escolas de samba, a maior cobertura dada pela mídia, a ascensão do rádio como principal veículo de comunicação, a indústria fonográfica, o uso político deste ritmo e o interesse de músicos das classes médias foram fatores de ganho progressivo de prestígio junto à grande parte da sociedade. Por estes processos concomitantes, o samba, paulatinamente, deixa de ser costume reprimido e enclausurado para adentrar a sociedade brasileira, atraindo a atenção do público, adquirindo visibilidade, ganhando prestígio, se incorporado ao estilo de vida e ao gosto musical dos demais grupos sociais, obtendo respeitabilidade e representando a cultura típica da nação. O samba foi deixando sua condição de manifestação marginalizada para gradualmente se integrar à sociedade brasileira. Tal trajetória de ganho progressivo de prestígio e de visibilidade trouxe, como conseqüências para este ritmo, a sua conversão em música popular, a adesão generalizada das camadas sociais, a sua espetacularização e a sua desapropriação.

A partir de 1917, o samba situou-se dentro do mercado comum da música popular, quando da gravação de “Pelo telefone” (MENEZES BASTOS, 1995), primeiro samba de sucesso, contando então com vários meios de difusão em massa como o disco e o rádio. Desta forma, produto do morro, o samba alcançou todos os níveis da escala social. Absorvido enquanto música popular, transcendeu seu universo de origem através da circulação fonográfica, articulando desde o nível local até o nacional. Sua transformação em fenômeno fonográfico ofuscou sua origem, atribuiu-lhe outra dinâmica e propiciou-lhe maior amplitude de difusão e acesso por diversos segmentos da sociedade. Estes, por sua vez, lhe designaram os mais diversos usos, apropriações e sentidos. Nessa nova condição, tem desestabilizadas sua conotação original e sua origem social.

A adoção do samba, enquanto representante desse modo de transmissão e comercialização cultural que é a música popular, se fez acompanhar de racionalização em vários aspectos. Descoberto como expressão musical altamente rentável, foi submetido a outra forma de criação, acarretando uma série de papéis e profissões que até então não existiam, como o compositor individual e o músico de samba, além dos trabalhadores envolvidos com os desfiles das escolas os quais são analisados por Sérgio Cabral.

À medida que foi expandindo sua audiência ao longo do século XX, o samba agregava admiradores de diversas posições do espaço social, que lhe atribuíam os mais diversos usos, consumos, apropriações e sentidos, sem necessariamente estabelecer com ele uma relação local como eram seus primeiros simpatizantes. Rafael Menezes Bastos (1995) lembra que, a partir dos anos 30, sobretudo, o samba atingiu as camadas médias urbanas do país, quando se iniciou a discussão sobre sua ascensão social no movimento morro/cidade. A audiência ao samba foi deixando de ser socialmente situada como era em suas origens; a adesão a ele embaciou a separação cultural entre camadas distintas da sociedade. Noel Rosa foi um representante típico dessa tendência, desse contato e desse livre trânsito de que o samba já gozava pelo espaço social.

“[...] talvez o primeiro músico burguês do país a se dar conta, com grandeza, do povo, ou seja, daquele mundo visceralmente divorciado do Estado (governo) e que é construído no Brasil como a sua originalidade mais original, espécie de colônia perene da metrópole eterna que o Estado aqui representa [...] [sendo] o primeiro burguês a fluir entre o morro e a cidade, no cenário musical do país.” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 4-5)

A ascensão social do samba, no entanto, não se fez acompanhar de movimento análogo de seus criadores: a comunidade negra e mestiça. Na sucessão de fatos em que se observa o ganho de prestígio do samba, o mesmo é expropriado progressivamente de sua cultura de formação e de sua origem social em função de interesses econômicos, políticos, artísticos, lúdicos e estéticos de outros segmentos que dele se apropriaram. As escolas de samba são exemplo dessa tendência de autonomia de uma prática cultural em relação aos seus segmentos originários. O samba e as escolas de samba se firmaram como opção de consumo e de diversão casual para quem por eles pode pagar ou como campo de trabalho para quem neles pode investir, ou seja, seu acesso definido em função da renda. Ficaram independentes, portanto, de seus idealizadores.

Deste modo, concebido num Rio de Janeiro confinado à periferia, depois de *Pelo Telefone*, o samba foi dissociando-se de suas origens étnicas e suburbanas para se estabelecer no mercado de entretenimento brasileiro até se tornar o estilo musical mais consumido pelas cidades, aparecendo no rádio, partituras, discos, eventos sociais, teatros, clubes e carnavais. Na intensificação da urbanização carioca, muitos artistas dali provenientes foram incorporados ao *show business* e à indústria fonográfica e muitos deles conseguiram até mesmo projeção internacional, como Donga, Pixinguinha e João da Baiana, contribuindo para a profissionalização dos músicos. O samba só se expandiu e ganhou as ruas e as demais camadas sociais da população na condição de mercadoria, sendo também empregado em projetos de veiculação ideológica, representando interesses do Estado e apresentando uma identidade do Brasil e do brasileiro. Hoje, o samba integra eventos milionários do carnaval carioca, vinculados aos interesses do capital operante nesse setor da indústria do entretenimento, além de ser opção de lazer e consumo cultural da juventude de classe média em casas de samba.

### **3- O consumo de samba**

É possível esboçar alguns aspectos comuns entre autores estudantes do consumo cultural como Thorstein Veblen (1988), Georg Simmel (1988), Erving Goffmann (1951), Norbert Elias (1990, 2001) e Pierre Bourdieu (1983, 1996, 2002, 2008). Estes autores atentaram para as funções da cultura numa sociedade hierarquizada: diferenciar e classificar pessoas e grupos a partir do cultivo do gosto, que é expressão de pertencimento elitista e demarcador de estratos sociais. Por tratarem das implicações da instituição de uma cultura dominante e de uma cultura popular,

Bernard Lahire agrupa autores como estes dentro do que ele denomina “Teoria da Legitimidade Cultural” (2006).

Peterson (1992, 1997) diz que esta perspectiva teórica procura fazer predições sobre as escolhas dos diferentes grupos de *status* hierarquicamente distribuído em matéria de consumo, apreciação artística e hábitos culturais e de lazer. São identificados três segmentos cuja relação com a cultura é mais tipificada: classes dominantes (“highbrow”), cuja atitude comum é a sua contenção moralista e os distanciamento de todas as manifestações culturais tidas como impróprias, indignas, inferiores ou inadequadas; as camadas médias (“middlebrow”), que tendem a imitar os segmentos superiores, embora sem o conhecimento necessário, a devida desenvoltura, o cultivo sedimentado do gosto e o investimento de tempo e dinheiro e, finalmente, o gosto cultural dos agrupamentos baixos, marcado pela preferência de música clássica “light”, literatura e pintura românticas, imitações industrializadas da alta costura da estação passada, além de uma etiqueta simplificada, sendo visto como massa homogênea que busca elementos facilmente compreensíveis e que estimule as emoções, evitando as formas de cultura ditas mais elevadas e tendo acesso somente aos produtos da mídia de massa. Nas palavras de Peterson,

A teoria elite/massa aceita, assim, faz predições claras sobre as escolhas artísticas e de lazer de grupos de diferentes níveis da hierarquia de *status*. Aqueles no topo escolherão as artes refinadas e atividades de lazer correspondentes, enquanto evitam todas as outras. Aqueles próximos do meio [da pirâmide social] escolherão trabalhos e atividades derivados [de formas de nível de legitimidade mais nobre] enquanto aqueles grupos na base evitarão as artes refinadas e escolherão, indiscriminadamente, entretenimentos sensacionalistas e veiculados pela mídia de massa (PETERSON, 1992, p. 246).<sup>2</sup>

É recorrente também a constatação de que as artes, os ritmos musicais, as opções de leitura, as formas de entretenimento e os bens de consumo ordenam a realidade social em categorias de

---

<sup>2</sup> Traduzido livremente de: “The received elite-to-mass theory thus makes clear predictions about the arts and leisure choices of groups at different levels of the status hierarchy. Those at the top will choose the fine arts and related leisure activities while shunning all others. Those near the middle will choose derivative works and activities, while those groups at the bottom will shun the fine arts and indiscriminately choose sensational and mass-mediated entertainments” (PETERSON, 1992, p. 246)

pessoas sempre segundo a seguinte dualidade: complexo/simplório, refinado/grosseiro, enobecedor/degradante, contemplação/diversão, culto da forma/fruição do conteúdo, etc., cabendo os hábitos e manifestações culturais distintos aos segmentos hegemônicos e os vulgares às classes populares, não sendo provável, empiricamente, se encontrar tendências inversas.

Estes autores concordam também que as classes são nitidamente demarcadas pelas preferências de seus membros porque elas são coesas. Cada indivíduo é um representante de sua classe, agindo, em grande medida, conforme seus semelhantes, operando escolhas análogas e coerentes segundo o nível de legitimidade. Dado que a classe é identificada pela homogeneidade do comportamento cultural de seus membros, as preferências culturais constituem semelhança interna ao mesmo tempo que distinção dos demais segmentos sociais.

Segundo tal alinhamento teórico, a classe dominante é referência geral a ser observada. A cultura legítima, que é a cultura dos segmentos de alto *status*, prescreve os padrões culturais vigentes, impondo um modo de vida no qual o “digno” e o “belo” é hegemonicamente instituído, donde se conclui que a apropriação cultural entre as classes tem um único fluxo: os de baixo miram-se nos de cima em seu comportamento cultural.

Outro apontamento comum a estes autores é o efeito “trickle down”, primeiramente observado por Simmel (McCRACKEN, 2003) para explicar a mudança da moda.<sup>3</sup> Nas perspectivas teóricas aqui alinhadas, seus autores mencionam um mecanismo sociológico da inovação que, segundo Grant McCracken (2003) é o efeito da atuação de dois princípios conflitantes: a imitação e a diferenciação. Grupos sociais subordinados, observadores dos valores de segmentos dominantes, prestam-se à imitação de seu consumo e de seus costumes, reivindicando um *status* reconhecido nesses bens e hábitos, notadamente no vestuário. Estes, por sua vez, buscam a diferenciação, adotando novos indicadores de *status* que expressem distinção e distância social, abandonando aqueles já popularizados, preservando simbolicamente, portanto, a diferença de *status*. Estes processos de imitação e de diferenciação estão mutuamente relacionados e têm caráter progressivo. Havendo imitação, haverá diferenciação e vice-versa. Novos marcadores de distinção adotados pelas camadas mais altas estão também sujeitos à imitação. Logo, serão

---

<sup>3</sup> McCracken parece estar enganado sobre ao pioneirismo de Simmel quanto a teoria “trickle down”. Veblen, em 1899, em A Teoria da Classe Ociosa, já relatara esse mecanismo de mudança de comportamento dos grupos mais elevados quando se vêem imitados pelos agrupamentos sociais imediatamente inferiores, que, por sua vez, procedem a novas imitações quando novos costumes elitizados se constituem.

abandonados em proveito de outros que promovam a diferenciação, estabelecendo um ciclo contínuo de mudanças na moda. Esse movimento contínuo da moda se deve à natureza hierárquica das relações sociais, pois só se dá em função da estratificação dos grupos e, conseqüentemente, da distribuição desigual de *status* entre eles, acontecendo somente numa direção: “de cima” para “baixo”.

Tirando o ‘tempo de defasagem’, a motivação para que um grupo mude sua moda devirá diretamente da mudança levada a efeito por um outro grupo em seu comportamento. O observador da moda pode, então, ‘ler’ o comportamento futuro de um grupo no comportamento presente de outro. (McCRACKEN, 2003, p. 125)

Assim, o interesse sociológico do agrupamento aqui denominado Teoria da Legitimidade Cultural está nos antagonismos culturais porque através deles fronteiras entre classes são estabelecidas e desigualdades sociais e diferenças de *status* são traduzidas, uma vez que os hábitos culturais têm função expressiva e remetem, geralmente, a um ideal cultural a ser acatado na música, na arquitetura, nos costumes de consumo, nas práticas de lazer, etc. A distinção que se estabelece dentro do acervo cultural em função do grau de legitimidade das obras e criações é abordado pela sua importância na instituição de um ideal cultural, em que classes dominantes se firmam como referência e impõem uma concepção legítima de cultura. Através da distinção entre cultura legítima e cultura vulgar é que se pode, segundo esta vertente teórica, mapear a estrutura social, uma vez que o gosto é um bom indicador de localização social dos consumidores.

Para os autores da assim chamada Teoria da Legitimidade Cultural, os costumes culturais dos indivíduos expressam diferenças sociais e demarcam a oposição entre grupos. Os bens e os costumes são símbolos cujos significados transmitem *status* e, por isso, são empregados na projeção da posição de classe. Neste sentido, há certas formas de produção artística e, dentro delas, estilos, escolas e tendências cuja apreciação imediatamente remete a agrupamentos específicos. Percebe-se que este princípio teórico não se aplica ao samba porque o gosto por ele, por si só, não discrimina nenhum agrupamento, classe ou parcela da população. Embora nos primeiros anos do século XX fosse uma arte e um costume prontamente associados aos negros cariocas, à medida que foi ascendendo socialmente e ganhando prestígio por toda a estrutura

social, o samba foi deixando de ser referência identitária, dado que foi se sagrando como preferência comum.

O samba também ofusca a diferenciação que a divisão alta/baixa cultura estabelece entre os indivíduos, diferenciação essa também detectada por esse alinhamento teórico. Segundo Veblen, Simmel, Goffman, Elias e Bourdieu, classes sociais diferentes tendem a engendrar gostos característicos, o que lhes permite projetar a posição ocupada. As elites, segundo eles, tendem a restringir seu gosto à alta cultura refinada e sofisticada, sendo avessas a elementos da cultura popular. Sua origem social lhes assegura, para isso, uma capacitação estética prévia, (potencializada posteriormente por uma escolarização mais elevada), responsável pela destreza cultural que garante desenvoltura na apreciação das artes mais requintadas. Segmentos sociais inferiores na hierarquia social, por sua vez, desprovidos desse olhar qualificado para obras que demandam uma verdadeira decodificação, tendem a preferir formas e estilos artísticos ditos medíocres e comerciais, de propriedades mais imediatamente sensíveis, submetidas a uma finalidade prática, sem elaborações formais e veiculadas pela grande mídia. Tal exclusivismo cultural, em que cada segmento social torna-se identificável e classificável pelas suas preferências típicas, embora se prove empiricamente observável numa série de casos, não o é quando se trata do samba, porque o gosto por ele foi se generalizando por todas as camadas sociais ao longo do tempo. Embora em seus primórdios sua localização social seja nítida, e em função disso vinculado à baixa cultura, à medida que ganha visibilidade na sociedade brasileira, o samba vai sendo incorporado por toda a estrutura social das mais diversas formas, firmando-se como preferência geral da sociedade brasileira, adotado com os mais diversos fins e sendo produzido por compositores de diferentes localizações no espaço social. Este gosto das elites por um ritmo eminentemente popular revela que a relação dessas posições sociais eminentes com a música nem sempre requer certos cultivos e restrições, podendo ser de descontração e de envolvimento sensorial. Se o consumo cultural ordena os indivíduos em duas categorias opostas de pessoas, o samba é uma manifestação através da qual esta segmentação do gosto não ocorre, pois ouvintes de música de vários estratos sociais apreciam-no.

Este nivelamento do gosto já foi observado por Richard Peterson. Analisando a história cultural americana, ele observa uma tendência de queda da importância daquilo que ele denomina “esnobismo intelectualizado” como comportamento expressivo das elites americanas em favor de

uma postura mais eclética. A adesão exclusiva à alta cultura (“highbrow”), associada à proibição do gosto por quaisquer manifestações culturais populares (“lowbrow”) e à apreciação das artes qualificadas como sinal de *status* e marca de pertencimento aos grupos sociais proeminentes, é relativamente recente na história americana, surgindo nos Estados Unidos no último quarto do século XIX. Contudo, este esnobismo, que se baseia na fixidez da hierarquia cultural, vem sendo ameaçado pelo interesse das elites americanas por ritmos populares e das classes trabalhadoras, como o *jazz*. Peterson coloca que, no final do século XX, o ecletismo vem se firmando como padrão de comportamento cultural predominante entre elites americanas. Nesta transição na forma do comportamento cultural, *status* e dignidade cultural se expressam por um gosto musical plural, o que implica, curiosamente, também a incorporação de formas “baixas” de música. Grupos de alto *status*, de “tendência onívora”, apreciam majoritariamente uma variedade maior de estilos musicais, enquanto populações de *status* ocupacional mais baixo, “unívoros”, tendem a se concentrar em poucos estilos, todos eles pouco legítimos. No Brasil, o samba se beneficiou de tendência semelhante comportamento cultural das elites nacionais, enraizando-se no gosto geral dos brasileiros e não só das classes mais baixas. Nos primeiros anos do século XX, o samba, assim com as condições sociais de onde se realizava e os atores envolvidos com sua prática e produção, era desdenhado e discriminado pelos grupos dominantes da sociedade carioca, sendo perseguido e percebido como atraso e como cultura inferior pelos setores mais conservadores. Porém, uma postura mais eclética desses grupos possibilitou ao samba penetrar na sociedade brasileira. Ao longo do século XX, o samba foi ganhando aceitação, o que revela, no Brasil também, perda de poder do esnobismo. Assim, como coloca Peterson sobre a sociedade americana, o samba não se permite analisar pela dicotomia alta/baixa cultura, pois são categorias obsoletas para se mapear o circulação dos indivíduos pela oferta musical hoje em dia. A hierarquização cultural não impede indivíduos de estratos superiores de apreciarem manifestações culturais de vários estilos e níveis de legitimidade. No Brasil, o gosto generalizado pelo samba atesta que uma abertura maior ao consumo cultural tem se firmado como postura característica de estratos mais altos da sociedade. Por estas razões, o samba não pode ser empregado como referência simbólica do *status*, pois sua aceitação perpassa fronteiras de classe, ouvido de forma eclética.

Do mesmo modo que Richard Peterson, Bernard Lahire também questiona a correspondência entre a dicotomia alta/baixa e as hierarquias sociais das quais fala a Teoria da Legitimidade

Cultural. Para ele, a idéia de que as classes superiores distinguem-se pela legitimidade de suas escolhas é falsa. Analisando dados estatísticos da sociedade francesa à escala individual ao invés de agregá-los por classe, Bernard Lahire descobriu que a dicotomia alta/baixa cultura que separa classes também separa práticas dos mesmos indivíduos. Perfis individuais cujas preferências culturais contêm gostos distintos ao lado de gostos populares predominam em todas as classes, isto é, do ponto de vista da legitimidade cultural, elementos dissonantes nas preferências artísticas das mesmas pessoas são comuns. Esta alta frequência da alternância entre níveis de legitimidade pelos indivíduos mostra que o trânsito entre a alta e a baixa cultura é o comportamento predominante e não exceção estatística, e esta tendência de variação intra-individual é observada no samba. Música popular por essência, não se restringiu às camadas populares, agradando a indivíduos de todas as outras camadas sociais, constando no quadro de gostos dos indivíduos ao lado de preferências distintas. Apreciado, consumido e até produzido pelas classes médias e pelos segmentos dominantes, foi o responsável pela heterogeneidade no nível de legitimidade dos mais escolarizados e exigentes ouvintes. O samba demonstra que a música produzida pelas classes populares não se faz ouvida somente por elas. Ao longo de sua história, o samba foi a prática cultural dissonante, fora dos registros típicos de certos grupos. Para Bernard Lahire, pessoas de perfis homogêneos são pouco frequentes, e o samba, no caso brasileiro, é um dos atrativos através dos quais a homogeneidade no gosto de camadas dominantes é quebrada. A situação de classe não foi suficiente para constranger o interesse pelas coisas do morro, pela batida do samba, pelo espetáculo das escolas, pelo envolvimento da dança, etc.

Assim, o estudo do samba também mostra que a Teoria da Legitimidade Cultural pode incorrer em estereotipação das classes (LAHIRE, 2006), ao supor uma coerência interna nos costumes culturais de indivíduos de posição semelhante. Ao supor a influência sistemática e eficaz do *habitus* como princípio gerador de práticas análogas e definidor do gosto, seria impensável que indivíduos de maior capital cultural e, em segundo plano, de maior capital econômico, se interessassem pelo samba da mesma forma como também se interessam por outras criações artísticas mais elaboradas e, portanto, distintas. O gosto pelo samba mostra que as classes nem sempre podem, como supõe a Teoria da Legitimidade Cultural, ser identificadas pela homogeneidade de seus membros quanto a seus gostos, hábitos e preferências; o samba desconstrói essa homogeneidade. O *habitus* de classe, enquanto conjunto de disposições

incorporadas, é incapaz de engendrar práticas e gostos consensuais e coerentes. No curso de sua história, o samba, ao “ascender socialmente” e agradar aos indivíduos de posição superior, representa a heterogeneidade, a desarmonia na conduta cultural dessa faixa do espaço social. Se o *habitus* rege a conduta dos indivíduos de mesma posição no espaço social pela padronização do comportamento, permitindo que as classes se distingam umas das outras, não o faz quando se aborda o gosto por este ritmo, que é de aceitação universal pelas faixas de *status*. Os usos que se faz do samba e as ocasiões em que ele é consumido mostram que as escolhas culturais, assim como aponta Bernard Lahire, não são homólogas ou sistemáticas, não são inconscientemente articuladas e nem estão necessariamente associadas ao gosto de seus praticantes. Este autor desacredita o modelo do consumidor de cultura proposto pela teoria elite/massa, orientado estritamente pelas suas preferências musicais, cinéfilas, etc. Para ele, as práticas estão associadas às circunstâncias em que os atores se encontram e com o conjunto eclético de disposições que eles incorporaram ao longo de suas vidas – e é assim que a aceitação do samba tornou-se ampla. O comportamento de consumo de cultura não é submetido a um princípio determinante – o *habitus* – que assegure pureza no conjunto dos gostos e equivalência no nível das escolhas; por isso os perfis individuais de preferências discrepantes predominam na população. Pela constatação da alta frequência das variações individuais, Lahire não acredita na força coercitiva do *habitus*, com sua atuação em todos os âmbitos da vida social dos indivíduos, abrangente, ordenadora e efetiva das disposições incorporadas. A ampla adesão ao samba mostra essa tendência dos indivíduos se interessarem por criações culturais destoantes em relação às suas posições no espaço social. Para ele, a pluralidade de disposições incorporadas pelos atores e o contexto de consumo são responsáveis por tal conduta dispersa em matéria de legitimidade cultural, da qual o samba é exemplo. Os indivíduos, ao longo de sua existência, envolvem-se em processos de socialização heterogêneos, onde são influenciados pelas pessoas com as quais mantêm alguma espécie de vínculo. Nestas interações, os gostos e competências culturais vão sendo construídas, e a variedade das disposições internalizadas se deve a esse contato contínuo com a alteridade. Não se pode esquecer também, aponta ele, de que o consumo cultural está associado às motivações e ocasiões que o favorecem. As práticas culturais menos legítimas estão associadas ao lazer, à sociabilidade, ao relaxamento e a festividades. As mais legítimas, ao gozo estético, à instrução, ao cultivo de conhecimento, à projeção de distinção e à obrigação cultural. Conforme se vê, para Bernard Lahire a assimilação de competências culturais múltiplas

e até contraditórias é possível, e é graças a elas que as pessoas “mais improváveis”, gostaram de samba no curso de sua trajetória social. A ascensão social do samba a partir dos guetos cariocas revela a propriedade do argumento de Lahire de que não se vive numa redoma de purezas ou só imerso no “lixo” cultural. O contato das pessoas umas com as outras, cada qual com suas propriedades, propicia a aprendizagem e a troca. As oportunidades de consumo favorecem o trânsito por obras, apresentações e produtos dos diferentes níveis de legitimidade, e o efeito de isso tudo é a dissonância no nível de legitimidade das práticas culturais dos indivíduos. Por isso é que o morro, as escolas, as rodas, os instrumentos de percussão, a batida, as letras, o ritmo, o disco e a dança do samba agradam até mesmo a quem, aparentemente, não tem qualquer relação com eles. O samba mostra que é sociologicamente compreensível a possibilidade de escolhas antagônicas. Os atores sociais não agem compulsivamente em função das orientações de classe prescritas pelo *habitus*. Pelo contrário, munidos das mais adversas disposições culturais, os consumidores de cultura – de qualquer posição social – têm uma relação com a música cuja finalidade também pode ser o entretenimento, o desejo de dançar e de cantar ou assistir à performance das passistas e dos sambistas. O modelo do consumidor proposto por Bourdieu, o qual agiria compulsivamente em função das suas preferências mais arraigadas, não se confirma na prática (LAHIRE, 2006). Os indivíduos mantêm relações múltiplas com os produtos culturais que variam conforme a ocasião de consumo, conforme as circunstâncias práticas da ação. Os atores não são à prova do contexto em que se encontram, e nem são árdus representantes do gosto da classe que ocupam.

#### **4- Conclusão**

A realização deste trabalho permitiu concluir que, se as preferências musicais são referências de posição dos indivíduos no espaço social, o samba não é bom indicador, dado que é preferência comum. Embora sua origem social seja muito especificamente situada na realidade social brasileira (e, especialmente, a carioca), ele foi gradativamente ganhando espaço no quadro de preferências de diversas camadas sociais, revelando que classes subalternas também engendram processos de criação e de divulgação culturais criativos e autônomos, invertendo a direção da imitação que grupos hierarquicamente dispostos fazem da cultura uns dos outros e embaçando fronteiras do gosto de classes.

Observou-se, também, através de tal subversão na direção do fluxo da apropriação cultural, que os determinantes da posição de classe no gosto cultural, embora existam, não impedem que as preferências artísticas de diferentes segmentos sociais sejam “impuras”, heterogêneas segundo seu nível de legitimidade. Extrapolando as camadas populares, o samba tornou-se fator comum de preferência musical de toda a estrutura social, o que lhe impede de ser uma manifestação cultural cujo gosto por ela expresse distinção. Popular que é, contribuiu, em suas origens, para a construção de uma identidade negra e marginalizada e, ao longo de sua história, para a dissonância no conjunto das apreciações musicais das camadas médias e elites brasileiras. O gosto por este ritmo dissipa a idéia de que, quanto às preferências artísticas, as classes sociais são grupos fechados, estanques, de costumes e hábitos culturais nitidamente reservados e que posições eminentes expressam sua hegemonia através desse exclusivismo na fruição das artes mais elevadas. O samba representa a ambivalência, sendo um embaçamento de fronteiras no consumo cultural, sendo muitas vezes a quebra de homogeneidade no nível do gosto dos indivíduos.

Sua ampla aceitação pelos demais estratos sociais não significa, contudo, que não haja estratificação nas ocasiões de seu consumo, que as distâncias sociais sejam esquecidas, que se vive uma época de maior tolerância cultural ou que as formas de apropriação que dele são feitas não sejam segmentadas. Mesmo que o gosto pelo samba perpassasse diferentes classes, as formas nas quais este consumo cultural é perpetrado são notadamente diferentes. É nítido e corriqueiro nas grandes cidades a diferenciação entre quem frequenta casas noturnas onde, entre outros ritmos, se toca samba, e aqueles que frequentam rodas e quadras de samba nos subúrbios. Mesmo a significação dada ao samba remete a posições desiguais no espaço social, haja vistas a separação que o "sambista de zona sul" faz entre samba e pagode – por detestar este último – atitude menos freqüente nos estratos mais populares.

### **Referências bibliográficas**

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BEZERRA, Arthur. A Favela Fora do Lugar: sobre a apropriação do funk carioca pelas classes médias do Rio de Janeiro e seus impactos nas distâncias sociais existentes na cidade. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 8, 2009, Buenos Aires.

- BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de Bourdieu*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. *Sociologia*. São Paulo: Ática. 1983
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 1. reimpr. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira – São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses Das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria De Entretenimento. *Série Antropologia*, Brasília, v. 354, 2004.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- FOWLER, Bridget. *Pierre Bourdieu and Cultural Theory*. Critical Investigations. Nottingham Trent University. Sage Publications, 1998
- GANS, Herbert. Preface. In: LAMONT, M.; FOURNIER, M. (Eds.) *Cultivating Differences: symbolic boundaries in the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. P. vii-xv.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. (MPB reedições, 2)
- GOFFMAN, Erving. Symbols of class status. *The British Journal of Sociology*, vol 2, No 4 – Dec. 1951
- HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A História Social do Jazz*. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- LAHIRE, Bernard. Patrimônios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, p.11-42, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

\_\_\_\_\_. Indivíduo e mistura de gêneros. Dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 56, p. 11-36, 2008

McCRACKEN, Grant. Bens de consumo, construção de gênero e uma teoria ‘trickle-down’ reabilitada In: \_\_\_\_\_. *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*; tradução de Fernanda Eugênio. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de oração" de Vadico e Noel Rosa (Porque as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis n. 1: UFSC/PPGAS, 1995.

PEREIRA, Maria Helena Gizela Ferrari Gomes *Samba: do lazer aos mass media*. 1979. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1979.

PETERSON, Richard. Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, Amsterdam, v. 21, p. 243-258, 1992.

\_\_\_\_\_, KERN, Roger M. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5, p. 900-907. Oct., 1996.

\_\_\_\_\_. The rise and fall of highbrow snobbery as a *status* marker. *Poetics*, v. 25, Nº 2-3, 1997.

REZENDE, C. Os limites da sociabilidade: “cariocas” e “nordestinos” na Feira de São Cristóvão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, FGV, 2001.

SIMMEL, G. La moda. In: *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988 [1904].

SOARES, C. Uma pequeno-burguesia *folk*? Ou do papel da cultura popular no imaginário urbano juvenil de classe média carioca. *Cadernos de Sociologia e Política*, Rio de Janeiro, nº 8, IUPERJ, 2005.

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

VEBLER, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. Um estudo econômico das instituições. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2004.