

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

Quem não gosta de samba? Gosto, consumo e intercâmbio

Thiago Antônio de Oliveira Sá¹

Resumo

Neste trabalho, analisou-se a trajetória social do samba, desde suas origens periféricas até sua popularização enquanto ritmo apreciado por todos os segmentos da sociedade brasileira, atentando-se para as implicações da generalização deste gosto no intercâmbio cultural entre classes sociais. A mercantilização do samba, que culminou no consumo deste ritmo por várias camadas sociais, aponta um movimento inverso de apropriação cultural. Embora a difusão cultural geralmente seja hegemônica, isto é, caracterizada pela imposição de gostos, de costumes e de uma estética originários de camadas dominantes aos segmentos subalternos, a adesão ao samba pelas classes médias e pelas elites demonstra que é possível que camadas populares, caracterizadas por sempre procederem à imitação da cultura sagrada legítima, também podem ser a referência a ser imitada, ter sua cultura apropriada por outros grupos sociais. Além disso, a invenção e a difusão do samba ilustra que cultura popular não significa subserviência cultural nem adesão a modismos hegemônicos; pelo contrário, engendram-se manifestações originais e autônomas nos meios periféricos e por segmentos excluídos. A preferência geral pelo samba mostra, ainda, que as classes sociais têm uma relação eclética com a cultura, não se resumindo a grupos fechados onde só se consome a cultura que represente o segmento. O gosto das elites e camadas médias pela musicalidade praticada pelas periferias e por grupos marginalizados atesta esse fenômeno das escolhas culturalmente impuras.

Palavras-chave: samba, classes sociais, intercâmbio cultural

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

1- Introdução

Os produtos culturais carregam consigo uma significação compartilhada pelos consumidores, embora efêmera, instável. Estes significados associados às práticas culturais são empregados na projeção de uma posição social ocupada, na demarcação de diferenças sociais e na hierarquização dos indivíduos a partir daquilo que consomem. Os produtos da cultura ordenam a realidade social em distinções como baixa e alta cultura, consumo ordinário e consumo distinto, bom e mau gosto, etc.

A ascensão social observada na trajetória do samba oferece alguns desafios à interpretação teórica à luz da sociologia da cultura, sobretudo a partir da tradição teórica aqui denominada “Teoria da Legitimidade Cultural”, cujo nome mais proeminente é Pierre Bourdieu. Primeiramente, na cultura popular, de acordo com este autor, não se engendram processos criativos. Pelo contrário, 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. Assim, como interpretar o samba conforme esta perspectiva, dado que é uma manifestação popular inerente a segmentos populares, porém, original e inédita no cenário musical do país? Enquanto música oriunda das classes baixas, como pode ser um indicador de subserviência cultural, se não se configura como 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, pois 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. Esse interesse de segmentos médios e altos da população por tal manifestação essencialmente popular quebra a correspondência prevista na literatura sociológica entre o nível de refinamento das artes apreciadas e o gosto dos indivíduos oriundos das diversas classes sociais, pois o que se observa é que o gosto até de brasileiros de camadas mais abastadas se dirige, no caso do samba, ao consumo de uma música cuja origem é pobre, subalterna e

associada aos negros e a grupos excluídos. Há uma contraposição entre a origem histórica e social popular do samba e seu acesso por segmentos hegemônicos. O samba ilustra uma forma paradoxal de consumo cultural? O que significam a subversão da direção do fluxo cultural, o embaçamento de fronteiras entre as classes e o trânsito de indivíduos de diferentes posições do espaço social pelo mesmo nível de legitimidade cultural? Segundo a literatura consultada, a cultura é perpassada por relações de dominação e de imposição simbólica, ou seja, os valores, hábitos e objetos culturais típicos das classes dominantes, dado que constituem referência e cuja observância a eles se faz incumbência de todos os estratos sociais inferiores, são sempre imitados pelos segmentos dominados. Como compreender esta forma de apropriação cultural na qual um tipo de música “de baixo” é incorporado pelos “de cima”, e não o contrário?

2- Samba: origem e ascensão sociais

O samba surgiu em meio a um conjunto de circunstâncias históricas, geográficas, étnicas, religiosas e sociais caracterizadas por uma consequência 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.

As primeiras formas do samba carioca, inclusive, se desenvolveram no centro da cidade, nestes espaços discriminados e banidos, habitados predominantemente por negros (CABRAL, 1996). Logo, observa-se que, apesar do preconceito dirigido a eles e da hostilidade das autoridades, formavam-se ali 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 das 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, sendo difundido pelo rádio, partituras, discos, eventos sociais, teatros, clubes, 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- A apropriação cultural

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 (1988), Simmel (1988), Goffman (1951), Elias (1990, 2001) e Bourdieu (1983, 1996, 2002, 2008), 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.

No Brasil, o samba se beneficiou de tal comportamento cultural “omnívoro” (Peterson, 1992, 1996, 1997) 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 no Brasil 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 (Peterson, 1992, 1996, 1997). 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 (2006) 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 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.

Outra constatação da Teoria da Legitimidade Cultural não verificada na ascensão social do samba diz respeito aos sentidos tomados pela apropriação cultural na estrutura social. Aqueles autores verificaram que as classes altas costumam ser referência cultural e assim projetam sua hegemonia. As classes inferiores caracterizam-se por observar (e legitimar) a cultura dominante que, para se manter como tal, deve ser restrita aos segmentos mais altos. Portanto, de acordo com esta perspectiva, a difusão cultural é hierárquica, pois as classes inferiores imitam os costumes, gostos e hábitos culturais das classes superiores que, para restituir o contraste social que as dignifica, reinventam outras modas e práticas, inacessíveis.

O gosto pelo samba evidencia que agrupamentos populares podem ser referência cultural e que as classes dominantes e médias também se apropriam das produções de estratos inferiores. O samba, ritmo originário dos guetos cariocas, comprova que as classes populares não cumprem somente a função de ser o contraste, a referência negativa, o modelo a evitar; no caso do samba, elas são a fonte onde a sociedade foi buscar o samba para ouvi-lo, para gravá-lo, para comprá-lo

ou para dançá-lo, conforme atestam os dados históricos. Além disso, se a conservação da distância dos segmentos subalternos por meio do gosto fosse meta suprema e inexorável do comportamento das elites, ir a shows, freqüentar os ensaios das escolas, se divertir nas rodas da periferia, assistir aos desfiles, enfim, gostar de samba, seria impensável nestas posições do espaço social.

O gosto pelo samba também não se permite analisar sociologicamente conforme o conceito de cultura popular proposto por Pierre Bourdieu. Em função de suas peculiaridades morfológicas, de sua dinâmica própria e de sua origem social específica, o samba não se enquadra no conceito de cultura popular proposto por este autor porque, segundo ele, as classes populares legitimam uma cultura “oficial” e, diante dela, seus membros sentem-se incapazes, incompetentes, fracassados e culturalmente indignos, o que é uma forma de reconhecimento dos valores dominantes. (BOURDIEU, 2008). Como solução para a inferioridade, conseguem “substitutos” para os itens de consumo tidos como dignos. Segundo Bourdieu, portanto não há um estilo de vida próprio da classe popular; o que se tem é uma versão empobrecida dos hábitos culturais elitizados adaptados às suas condições sócio-financeiras. A chamada cultura popular nada mais designa que uma forma mutilada e empobrecida da cultura dominante. A incapacidade dessa classe de formular seus próprios fins é, para este autor, a forma mais sutil da alienação (BOURDIEU, 2008).

O reconhecimento de uma cultura dominante está também na imitação e no aprendizado (muitas vezes tardio) dos hábitos, valores e esquemas de apreciação dessa cultura por aqueles que não são membros legítimos dela. (BOURDIEU, 2008). Essa postura consiste, de acordo com Pierre Bourdieu, num abandono de uma cultura popularesca em proveito de um refinamento que é aprendido às pressas. Como este processo de apreensão cultural costuma ser extemporâneo, desconexo e incompleto, os indivíduos interessados em viver acima de suas próprias condições muitas vezes enfrentam situações adversas, cometendo uma confusão de gêneros e hierarquias quando falam de cinema ou pintura ou vulgarizando a noção de ciência em função do material de leitura a que têm acesso. O autor aponta que esta cultura média constitui um acervo de saberes disparatados, desconjuntados, obsoletos e quase sempre desclassificados que, mesmo se pensando em oposição à vulgaridade, remanesce nela, pois nada mais é que uma “cultura em miniatura” da cultura dominante (BOURDIEU, 2008). Ele vê na cultura popular um reflexo

depauperado de uma cultura hegemônica, um conjunto de usos e costumes que só demonstram reconhecimento de uma legitimidade única e desigualmente acessível. Há uma cultura distinta, cultivada e pautada por normas dominantes do gosto; a esta se opõe uma forma caricata, despropositada e genérica, a popular.

Aqueles que acreditam na existência de uma “cultura popular”, verdadeira aliança de palavras através da qual se impõe, independentemente de nossa vontade, a definição dominante da cultura, devem perder a esperança de encontrar, se procederem a uma verificação mais sutil, algo além dos fragmentos dispersos de uma cultura erudita, mais ou menos antiga (à semelhança dos saberes “na área da medicina”), selecionados e reinterpretados, evidentemente, em função dos princípios fundamentais do *habitus* de classes e integrados na visão unitária do mundo que ele engendra e não a contracultura invocada por eles, cultura realmente erguida contra a cultura dominante, cientemente reivindicada como símbolo de estatuto ou profissão de existência separada. (BOURDIEU, 2008, p. 369).

De acordo com esta concepção, os indivíduos de classes inferiores são apenas receptores dos costumes e dos valores a eles transmitidos por camadas superiores, reproduzindo-os conforme suas condições de existência, valorizando as práticas culturais de camadas superiores, atestando a vigência de uma estética, de um sistema de hábitos e de representações e, desta forma, confirmando o reconhecimento, da superioridade de uma forma de cultura sobre outra. No enfoque de Bourdieu, as camadas desprovidas de capital cultural são incapazes de serem produtores de cultura e se percebem baseados na distância em que se situam em relação à cultura legítima.

Bridget Fowler (1998) discorda de Bourdieu quando este afirma que, em sociedades capitalistas, não há arte popular enquanto uma instância de produção original de cultura. Fowler coloca que, “retratando a cultura popular de maneira hiper-simplificada, extremamente constrangida pelo ‘gosto da necessidade’” (FOWLER, 1998: 4)², Bourdieu é passível de críticas porque desconsidera que segmentos dominados da sociedade sejam capazes de elaborações artísticas e culturais independentes, que não encerrem substituições ou imitações que impliquem reconhecimento de uma cultura legítima a ser perseguida. Focando em canções popularescas,

² Traduzido livremente de : “[...] portraying an oversimplified working-class culture, so constrained by the ‘taste for necessity’ [...] (FOWLER, 1998: 4).

comédias *stand-up*, circos e fotografias de paisagens, Bourdieu não se depara com produções culturais independentes, como o Jazz, por exemplo, manifestação artística popular moderna por excelência. Além deste ritmo musical, ela cita que “[e]studos históricos britânicos têm mostrado como culturas independentes surgiram em fábricas e minas, particularmente quando estas se localizam numa comunidade homogênea [...]”³ (FOWLER, 1998: 154).

Neste sentido, o samba é mais um destes exemplos de invenção artística nas classes inferiores. O núcleo comunitário negro que engendrou uma musicalidade própria, original e autônoma revela o quanto aqueles indivíduos se mostraram astutos e resilientes quanto à opressão sofrida e à repressão cultural das autoridades da época. O gênero que desenvolveram não remete a nenhuma forma dominante de cultura vigente no contexto, e nem se pautava pelos critérios desta. Era, de fato, uma elaboração cultural própria a uma população que, submetida a toda sorte de dominação no período imediatamente após a abolição, não encontrava canais de expressão de suas tradições e de seus costumes. O samba é uma invenção dos morros e de outros redutos marginalizados, não aderindo, neste momento de sua formação, a nenhum imperativo dominante. Logo, não se pode conceber estes atores culturais populares tal como Bourdieu: passivos, omissos, imitadores e inconscientes da própria violência simbólica da qual eram vítima. Pelo contrário, confirmam empiricamente que há elaboração cultural própria nas camadas populares e, portanto, autonomia na cultura popular. O samba surge no começo do século XX como expressão periférica que adentrou progressivamente a sociedade brasileira, tornando-se símbolo da autenticidade nacional, síntese da cultura brasileira, lugar comum no consumo cultural de todas as classes e opção de entretenimento das elites urbanas.

Por estas razões, o samba presta-se mais à análise segundo a noção de cultura popular de Michel de Certeau (1994), embora não se permita interpretar inteiramente por esta, em função de seu próprio ineditismo no cenário musical brasileiro à época. Para Certeau, a cultura popular configura uma forma de resistência perante a dominação da qual uma coletividade seja vítima. Entretanto, para este autor, assim como para Bourdieu, a cultura popular não engendra produtos próprios; somente inventa usos, significados e costumes específicos ao que é colocado, que é

³ Traduzido livremente de : “British historical studies have shown how independent cultures emerged in factories and mines, particularly where these have been located within a homogeneous community [...]” (Fowler, 1998: 154).

uma maneira encontrada por aqueles submissos de utilizar os sistemas impostos, sendo uma resistência a legitimações dogmáticas. A cultura popular, para Certeau, é a subversão da ordem que se tentou implantar, um rearranjo dos códigos impostos, embora não seja uma superação ou autonomia perante tais códigos. Não é o caso do samba, pois este não consiste numa releitura ou numa reapropriação inovadora de uma musicalidade já estabelecida; pelo contrário, é uma prática cultural nova e genuína. O samba é uma forma de cultura popular independente e inovadora tanto na forma, no conteúdo, na produção quanto na divulgação, enquanto para este autor a autonomia da cultura popular está na arte de se utilizar aqueles produtos que não são próprios das camadas populares, mas colocados para estas. O samba foi a autenticidade cultural que proliferou socialmente a partir do morro.

A análise do gosto pelo samba na sociedade brasileira possibilita averiguar que, mesmo que as influências de classe nas escolhas musicais sejam inegáveis, a fluidez também é um fenômeno inerente ao consumo cultural. A trajetória social descrita pelo samba ao longo de sua história mostra a movimentação de pessoas de classes altas e médias por ritmos dos mais variados graus de legitimidade, forma de comportamento que as determinações da posição ocupada no espaço social não são capazes de apartar. Do mesmo modo, as maneiras como os indivíduos se apropriam das criações musicais são diversas, podendo ser as mais casuais e despreziosas possíveis, o que favorece ainda mais o trânsito pela hierarquia cultural. Com o samba, se vê também que as possibilidades de adesão cultural não são unidirecionais; assim como as classes altas são o modelo a ser copiado, seus representantes também se encantam pela cultura popular, das camadas baixas. Os focos de criação autêntica também são variados, e não restritos aos setores proeminentes hierarquicamente da sociedade, haja vistas a origem social deste estilo musical. Toda essa fluidez verificada na apreciação do samba comprova que o gosto cultural não se presta a correspondências precisas e infalíveis, em que as elites se restringem à alta cultura, as camadas médias preferem as artes médias e, os segmentos populares, os produtos culturais pouco legítimos. O gosto pelo samba é um desses exemplos de que as relações das camadas sociais com a cultura não são exatas; pelo contrário, são complexas, volúveis, multidirecionais, ambivalentes e até contraditórias, mas com causalidades sociais nítidas.

4- Conclusão

A partir desta análise do samba constatou-se que o movimento de apropriação nem sempre é hegemônico e que a dominação cultural, cuja inexistência é inegável, não aparta a possibilidade das elites e classes médias de se interessarem pela cultura das classes populares. Frequentemente, se considera que estes agrupamentos subalternos se prestam à cópia, à aceitação passiva dos valores, das preferências e dos costumes culturais de agrupamentos imediatamente acima deles na pirâmide social, cujo efeito é criação de novas modas e gostos como recurso de restauração da distinção em relação aos estratos mais baixos. O samba, no entanto, comprova que o movimento contrário também é possível: produto das populações marginalizadas, agradou a ouvintes de todas as classes sociais, experimentando, conforme se detalhou aqui, uma ascensão social ao longo do século XX.

Este estudo do samba revelou também que a cultura popular, portanto, não consiste apenas num acúmulo de imitações por parte das camadas baixas, cujo propósito é tentar conseguir uma igualdade momentânea de *status*, desconstruída a cada moda inventada pelas classes mais elevadas. O samba, assim como o *jazz*, o maracatu, o forró ou o funk carioca, são invenções de membros desses estratos. O samba não remete a nenhum ritmo legítimo vigente à época de sua origem e nem se guiou, em seus primórdios, por referências e ditames da cultura dominante, resultando numa invenção independente numa parcela da população do Rio de Janeiro marginalizada em vários aspectos.

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.

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.

BRYSON, Bethany. What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low level of education. *Poetics*, Amsterdam, v.25, n.1, p. 141-156, 1997.

_____. Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review*, v. 61, p. 884-899, Oct. 1996.

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.

CHAN, T. W. and GOLDTHORPE, J. H. Social stratification and cultural consumption: music in England. *Sociology Working Papers*. University of Oxford, Paper Number 04: 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

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

FOURNIER, M. (Eds.) *Cultivating Differences: symbolic boundaries in the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Chapter VI, p. 131-151.

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

MARINS, Paulo C. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

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, N° 2-3, 1997.

REZENDE, C. Os limites da sociabilidade: "cariocas" e "nordestinos" na Feira de São Cristóvão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 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, n° 8, IUPERJ, 2005.

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

VEBLEN. 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.