

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 só o morro foi feito de samba: consumo, comunicação e apropriação cultural

Thiago A. de Oliveira Sá¹

Resumo

O samba passou de manifestação cultural periférica e repudiada no começo do século XX a ritmo apreciado e consumido por todos os segmentos sociais. Neste trabalho, resultante de uma dissertação de mestrado, procura-se discutir o papel dos meios de comunicação, sobretudo do rádio e da indústria fonográfica, na divulgação e no ganho de visibilidade do samba pelas demais classes sociais da sociedade brasileira e principalmente carioca. Tal ascensão social, favorecida pela radiodifusão e pelo disco, permite algumas considerações sociológicas: o samba, tornado disponível através destes dois mecanismos e tendo sua aceitação ampliada, ofuscou fronteiras entre classes sociais, no que diz respeito ao gosto; revelou ser um exemplo de expressão cultural que não pode ser empregada como artifício de projeção de classe, uma vez que o gosto por ele se generalizou; revelou que classes sociais, neste caso, não se fazem identificar por preferências exclusivas, porque o samba atesta o trânsito das camadas médias e altas pelas expressões populares; apontou que o consumo cultural é fluido e não uma determinação da posição social ocupada; subverteu a direção do fluxo cultural, indicando que segmentos populares não são somente imitadores da cultura dominante, mas também a referência a ser observada e subverteu hierarquias culturais, sendo uma manifestação cultural autônoma e não um arremedo de manifestações ditas mais legítimas.

Palavras-chave: samba, consumo cultural, classes sociais.

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

1- Introdução

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 conferiu a ele uma origem social específica: pobre, perseguida, discriminada e periférica.

No final do século XIX, um processo migratório de negros para a cidade do Rio de Janeiro se intensificava com a decadência da cultura do café no interior do Rio de Janeiro e na Zona da Mata mineira e com o fim da guerra de Canudos, o que resultou na ocupação dos morros e do centro da cidade do Rio. (CABRAL, 1996). Foi o que Menezes Bastos (1995) designa como a “Pequena África”, pois começava a se formar ali um núcleo comunitário no qual se arregimentava uma identidade e um laboratório de criação musical.

A população carioca chegava a cerca de 700 mil habitantes. O segmento mais rico da população habitava, predominantemente, os bairros de Botafogo, Tijuca e Alto da Boa Vista, e a classe média se distribuía pelos subúrbios. As camadas baixas se espalhavam pelos bairros distantes, os cortiços e as favelas, principalmente no centro da cidade, onde a maioria era negra, nas chamadas casas de cômodo. As camadas populares que migravam para o Rio de Janeiro alojavam-se principalmente no centro da cidade, colaborando para a aglomeração que ali se estabelecia. Mas, mais que isso, traziam consigo sua cultura de origem, reavivando seus hábitos e estabelecendo laços étnicos, de parentesco ou condição, (CUNHA, 2004). Associações de africanos e seus descendentes no Rio expressavam-se através de “famílias de santo”, batuques, cordões, cantos e capoeiras. Unidos e organizados desta forma, conseguiam sobreviver, manter suas tradições culturais em pleno espaço urbano que expandia progressivamente. (CUNHA, 2004).

Porém, essa proliferação urbana pela qual passava a cidade do Rio de Janeiro 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 e Euclides da Cunha) 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 (CUNHA, 2004). Assim, iniciou-se uma reforma do centro da cidade que banuiu dali a população pobre que o habitava. As habitações pobres do centro da cidade foram demolidas com duas grandes reformas empreendidas por dois prefeitos da cidade do Rio de Janeiro: Barata Ribeiro, em 1893 e Pereira Passos, em 1903 (CABRAL, 1996). Este remodelamento, em curso em nome de um projeto administrativo de rompimento com o passado imperial e escravocrata, causou a expulsão de grupos populares e de seus hábitos culturais da área central da cidade, designada então para o desfrute de

camadas sociais aburguesadas (CUNHA, 2004). 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).

Nas áreas urbanas da cidade do Rio, as formas de discriminação e de segregação às quais a comunidade negra estava submetida favoreceram um modo de sociabilidade propício ao cultivo de uma subcultura. Centros de socialização, batuques, morros, festividades, encontros religiosos e organizações musicais permitiam o convívio e afirmação étnica desta população.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor do Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos na casa. Estas pertenciam majoritariamente a famílias baianas que, desde as últimas décadas do século XIX, habitavam o bairro da Saúde, espalhando-se mais tarde pela zona chamada Cidade Nova, com ramificações no Mata-Cavalos e Lapa. (SODRÉ, 1998, p. 14).

Estes espaços destinavam-se a cultos africanos, manifestações católicas sincréticas, batuques, sambas de umbigada, etc. das populações migrantes para os grandes centros, dentre elas ex-escravos. As primeiras formas do samba carioca, inclusive, se desenvolveram no centro da cidade, nestes espaços discriminados e banidos, habitados predominantemente por negros (CABRAL, 1996; PEREIRA, 1979). 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.

O mesmo processo de constituição de um reduto negro ocorria no povoamento dos morros. À medida que se consolidam em função da expulsão dos marginalizados das áreas centrais e da impossibilidade econômica de instalação da população em outras regiões da cidade, as futuramente chamadas favelas ganhavam unidade e uniformidade devido às suas formas peculiares de organização, suas festividades e suas atividades religiosas. Formava-se, assim, um espaço de cultura peculiar, em “que as rádios, gravadoras, editoras e revistógrafos [buscariam] novos sons e ritmos divulgando-os como uma nova identidade estética e musical, e vislumbrada como exótica e original por parte da intelectualidade e da elite do país” (CUNHA, 2004: 118). Ambiente de criação cultural

específica, onde os sambas seriam compostos e a partir de onde seriam divulgados. Não por acaso, os sambas produzidos nesses espaços consistem, muitas vezes, na exaltação do lugar, dos seus tipos sociais, das tradições negras, da religiosidade local, etc. Francisco Guimarães (1978, p. 28) afirma que antes do samba ser “cogitação dos literatos, dos poetas, dos escritores teatrais e até mesmo de alguns imortais da Academia de Letras”, surgiam na Favela, no Salgueiro, São Carlos, Mangueira e Querosene, morros da cidade do Rio de Janeiro.

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 (PEREIRA, 1979). 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.

Mas como o samba, especificamente, se desenvolveu dentro dos redutos negros do Rio de Janeiro?

Primeiramente, as práticas musicais (a criação, a execução e a dança) eram relegadas às casas até o surgimento dos ranchos.² Organizações tipicamente negras, eram uma espécie de passeata musical. Através deles o samba conquistava o espaço público, fora das casas. No carnaval, seus membros experimentavam – diz Muniz Sodré (1998) – uma inserção social e espacial temporárias no território urbano, adquirindo visibilidade e afirmando sua cultura pelas ruas da cidade, promovendo, ainda que momentaneamente, uma ocupação do espaço branco; rompendo, por instantes, os limites geográficos que lhes eram impostos. A partir de 1923 surgiram as escolas, com mais características de bloco do que de cordões, mais negros (SODRÉ, 1998).

Neste ambiente festivo surgiu o samba que se popularizaria no carnaval de 1917, sendo registrado por Donga: *Pelo Telefone*, uma explícita crítica à repressão policial às camadas baixas da população. Até então, no carnaval carioca cantavam-se os mais variados estilos musicais: marchas, valsas, polcas, toadas sertanejas, etc. A partir daí, o samba passou a predominar (CABRAL, 1996). Estaria gravado então o primeiro samba, cuja autoria é polêmica, pois teria sido uma criação conjunta numa das festividades da casa de Tia Ciata, reduto famoso de samba à época. Devido ao sucesso de *Pelo Telefone*, “a palavra *samba* entrou na moda e os dirigentes das poucas gravadoras

² De fato, o samba já adentrava outros segmentos sociais desde o fim do século XIX, de forma parca, discreta e recalcada. Na sociedade branca, era conhecido como tango, polca, marcha, etc. (SODRÉ, 1998).

da época, convictos de que ela contribuía para as boas vendas, trataram de usá-la até nas etiquetas dos discos que nada tinham a ver com o samba”. (CABRAL, 1996, p. 33, ênfase do autor). Depois de gravar esta canção, Donga iniciou sua carreira como músico profissional, tornando-se precursor da indústria do samba e lançou ao restante da sociedade aquele ritmo musical de criação coletiva por excelência.³

Toda esta conjuntura conformou uma origem social específica e nitidamente delimitada para o samba, caracterizada pela exclusão social, presente na perseguição, no confinamento nos morros, na expulsão do centro, na proibição religiosa ou na desconfiança constante. Fabiana Cunha (2004) e Maria Helena Pereira (1979) têm razão quando resumem 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.

Como se vê, todo este conjunto de circunstâncias comuns de marginalização nas quais 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 destas condições caracterizam a origem social 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, apesar dessa origem social, o samba surge como uma expressão cultural inédita e peculiar a esses indivíduos, e não como adesão a um imperativo cultural dominante na época. Manifestação cultural associada à comunidade negra carioca e, por isso, periférica, o samba é, neste período, perseguido e mal visto pelas classes médias e pelas elites brasileiras (VIANNA, 2004). Relegado aos morros da cidade do Rio de Janeiro, era, no começo do século passado, expressão execrada pelos ditames da cultura dominante vigente.

³A partir da gravação de *Pelo Telefone*, vários sambistas despontariam no cenário musical brasileiro da década de 20, destacando-se pela composição de sambas no carnaval e fora dele. Além de Donga (Ernesto dos Santos), são exemplos Caninha (José Luís de Moraes), Freitinhas (José Francisco de Freitas), Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho) e, o mais proeminente deles, José Barbosa da Silva, o Sinhô (CABRAL, 1996).

2- A Ascensão Social do Samba

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 (CABRAL, 1996; CUNHA, 2004; PEREIRA, 1979; SODRÉ, 1998, VIANNA, 2004). Se, em suas origens, o samba é produto do morro, quase exclusivo daquela parcela dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro e manifestação cultural mal vista por grupos dominantes da época, no curso de sua história, porém, o samba foi deixando de ser prática inerente ao morro para ganhar prestígio entre as demais camadas sociais, sendo, aos poucos, incorporado à rotina cultural carioca e, posteriormente, brasileira.

Fatores sociais de toda ordem motivaram tal movimento de ganho progressivo de prestígio do samba junto à grande parte da sociedade brasileira. Todos eles proporcionaram uma maior aceitação do samba pelos diversos estratos sociais brasileiros. Na esfera musical, por exemplo, pode-se destacar o sucesso comercial obtido pela primeira geração de sambistas cariocas, da geração de 1920, dos quais Sinhô foi o nome mais proeminente, que contribuiu para a conquista de ambientes e canais de execução desta música, como salas de cinema, teatros, clubes carnavalescos e a famosa festa da Penha (CABRAL, 1996; CUNHA, 2004; GUIMARÃES, 1978). Ainda no âmbito musical, a reformulação rítmica dada imprimida a este estilo musical pelos sambistas do bairro carioca do Estácio de Sá também favoreceu o ganho de novos simpatizantes do ritmo e trouxe a eles sucesso comercial (CABRAL, 1996; PEREIRA, 1979).

O samba beneficiou-se também da formação e da consolidação das escolas de samba. Agremiação festiva negra da comunidade negra no começo do século XX, as escolas viram, ao longo daquele século, seus desfiles se transformarem em evento milionário da indústria de entretenimento, e seus ensaios se tornarem programa de fim de semana, se configurando como opção de lazer das classes médias e das elites (CABRAL, 1996; CUNHA, 2004, PEREIRA, 1979; SODRÉ, 1998). Incorporando profissionais externos às comunidades das escolas, incumbidos da espetacularização do evento, como bailarinos, coreógrafos, figurinistas, artistas plásticos, cenógrafos e desenhistas, a partir da década de 1960 os desfiles se entregaram à grandiosidade, inacessíveis para seus idealizadores originais.

Mesmo no âmbito político o samba também experimenta uma “mudança de lado”, passando de manifestação abominada, proibida e oposta aos interesses modernizadores da República Velha a ritmo empregado em significações nacionalistas e a veículo ideológico do Estado Novo (CUNHA, 2004), associado a um modelo de nação, junto a um movimento de exaltação do negro (ao lado do índio) como o autêntico brasileiro, recalçando-se sua condição sócio-econômica subalterna (SODRÉ, 1998; PEREIRA, 1979). O alinhamento do samba com os interesses de Getúlio Vargas representou um recurso governista para aquilo que Hall (2004) e Hobsbawn (1990) concebem como

a invenção de uma identidade nacional pelas elites políticas, cujo efeito foi, também, o avanço do samba rumo à condição de música brasileira por excelência.

3- O Disco e o Rádio

Dentre todos estes processos concomitantes através dos quais o samba, paulatinamente, deixou de ser costume reprimido e enclausurado para adentrar a sociedade brasileira, atraindo a atenção do público, ganhando prestígio e visibilidade, conquistando novos ouvintes, este trabalho concentra-se no papel que os meios de comunicação (especialmente o rádio) e a indústria fonográfica, representada no advento e na popularização do disco, desempenharam na expansão do consumo do samba para além dos morros (PEREIRA, 1979). Por meio destes dois processos, também, este ritmo transcendeu suas limitações sociais e geográficas e se incorporou ao estilo de vida e ao gosto musical dos demais grupos sociais brasileiros (VIANNA, 2004).

Entre o final da década de 1920 e o começo dos anos 30, outro fator que acontecia paralelamente à divulgação do samba e à consolidação das escolas e que contribuiu para o ganho de prestígio dessa música junto à sociedade carioca foi o ganho de espaço concedido ao samba nos jornais da época. Além do maior interesse dos jornais pelo desfile no carnaval (CABRAL, 1996), o samba e as escolas de samba também ganham mais visibilidade com suas aparições esporádicas no cinema. Com esta aparição na mídia, o samba e seus criadores iriam lentamente deixando de ser somente banidos para serem reconhecidos como componentes do acervo musical e cultural brasileiro, dado que a sua caracterização no cinema e sua menção nos jornais da época aproximavam-nos do cotidiano carioca em vez de ser somente a música étnica e mal vista dos morros.

No entanto, o veículo de comunicação que mais favoreceu a ascensão social do samba, lhe conferindo local de destaque entre os ritmos executados no país, foi o rádio (CUNHA, 2004; PEREIRA, 1979). Através dele, o samba alcançou um nível de audiência que jamais conseguira em suas formas tradicionais de veiculação. Pelo rádio, a sociedade brasileira conheceu, de fato, o samba. Segundo Fabiana Cunha (2004), o rádio – que iniciou as transmissões em 1923 – foi fundamental para o reconhecimento do samba porque nele os artistas eram convidados a se apresentar ao vivo, e através dele suas canções eram divulgadas. Da mesma forma passaram a ser também transmitidas as músicas carnavalescas. Por estas razões, o rádio foi um dos grandes responsáveis pela difusão e consumo do samba pelas classes médias a partir dos anos 30 (PEREIRA, 1979). Tanto os sambistas de classe média provenientes de Vila Isabel (como Almirante, Noel Rosa, João da Baiana e Armando Reis) quanto os de origem humilde, vindos do bairro de Estácio de Sá (Ismael Silva, Brancura, Baiaco, Nilton Bastos e outros) obtiveram notável sucesso nos anos 30 e 40, dado o alcance atingido por suas composições. Foram estes artistas que

trouxeram a música do subúrbio e dos morros para que, através do rádio, chegassem à população. Foi o contexto do sucesso alcançado pela canção *Na Pavuna*, de Almirante, da abertura de um mercado de trabalho para os ritmistas, da conquista de espaço na mídia pelo samba e pelo crescimento da indústria de entretenimento no Brasil. Pode-se dizer que o rádio foi o fator responsável por apresentar o samba às massas, difundindo-o em proporções inéditas (PEREIRA, 1979). Mais do que nunca, o samba percorria toda a cidade além do morro, agradando aos ouvidos das classes médias e das elites cariocas, adquirindo cada vez mais respeitabilidade e fomentando um mercado de consumo de música popular (CUNHA, 2004).

Além do rádio, cabe destacar a inserção do samba no modo de produção capitalista com sua conversão em mercadoria da industrial cultural. O fato precursor desse fenômeno foi a gravação de *Pelo Telefone* por Donga (MENEZES BASTOS, 1995; SODRÉ, 1998; VIANNA, 2004). Após Donga, teria sido Sinhô quem mais se inseriu nesse universo da comercialização musical.

Como consequência de sua integração ao modo de produção capitalista, o samba experimentou, segundo Sodré (1998), o ritmo da indústria, caracterizado pela intensifica o da produ o, pela padroniza o e pela veicula o massificada do produto definitivo. Anteriormente, o processo de composi o do samba era aberto   participa o de pessoas. Nas ocasiões em que se cantava e tocava este tipo de música nos redutos negros da cidade do Rio, as can es mantinham um refrão ao qual se retornava após cada estrofe improvisada pelos participantes. Permitia-se a interven o, a inven o e a inova o, não tendo assim uma forma pronta, um produto final. As can es circulavam pelos morros indefinidamente, em diversas festividades, rodas, etc., sendo constantemente modificadas, difundindo-se sempre de forma inacabada. Com a produ o em massa, passou-se a ter uma subdivisão clara das etapas e a consolida o de um produto final, resultante de uma fórmula padronizada para as can es e fixado na grava o. A forma industrial anulou a espontaneidade em favor de peças prontas, concluídas. Muniz Sodré (1998) ressalta que, na forma industrial de se produzir sambas, o indíviduo passou a ser privilegiado com a transforma o do samba em mercadoria pronta, independente do campo social de cria o como um todo. Adquiriram centralidade o papel do compositor e sua produ o individualizada, logo no samba, cuja cria o era em bases coletivas. O compositor surgiu como força de trabalho individual, contraposto   base comunitária da produ o desse ritmo. Sodré destaca que são então começou a se falar da importância da autoria, que era problemática, pois se tratava da posse individual de uma elabora o coletiva.

A partir da incorpora o do samba   indústria fonográfica pode-se constatar que essa música de execu o e uso coletivos, passa   condi o, portanto, de música popular (CARVALHO, 2004), seguindo a linha de Menezes Bastos (1995), isto  , um tipo de música de raiz étnica e transmitida

por meios orais que é convertida em música produzida por um autor individualizado e veiculada em bases urbano-industriais conforme tendências de mercado (MENEZES BASTOS, 1995, CARVALHO, 2004). Nessa nova condição, o samba perdeu peculiaridades morfológicas (como o improviso, por exemplo), dissociou-se da dança e admitiu novos instrumentos e outras formas de execução, embora mantivesse a síncopa, sua principal característica enquanto feito rítmico e melódico negro e a referência a valores da cultura negra e à condição do negro. (MENEZES BASTOS, 1995; SODRÉ, 1998)

Assim, o samba, atividade sensorial múltipla e conjunta, foi remodelado em divisões binárias (produtor/consumidor, compositor/ouvinte, música/dança, etc.) que romperam com seu costume original (SODRÉ, 1998). Sua entrada no universo da indústria, contudo, não supôs a extinção de seu meio de origem e nem de sua forma primeira de criação, segundo apontamentos de Sodré (1998). O autor coloca que seria um erro presumir este destino do samba como inevitável. Pelo contrário, ele relata que, desde que o samba começa a ser comercializado, percebe-se o convívio entre dois circuitos distintos de cria o do samba: um deles, que se mant m como resistência   sua própria reformula o e individualiza o, seguindo como cria o coletiva. Neste, o samba ainda era produzido de forma artesanal, não-capitalista, circulando inacabado e sem autoria definida. O outro, fomentado pela lógica do mercado das gravadoras, valorizava a autoria, a individualidade na cria o, a composi o como ato de formula o de can es definitivas para registro fonográfico e a produ o para venda. Estes dois universos se encontravam numa prática muito comum naquele período: a compra de sambas. Músicos profissionais (brancos, como regra geral, segundo o autor) circulavam entre os compositores não integrados na indústria fonográfica para comprar destes as obras que produziam⁴. Após a “aquisi o” da can o, o comprador se intitulava autor da mesma, como   o caso do sambista Ismael Silva, que vendia sambas ao cantor Francisco Alves⁵.

Tal universo paralelo ao circuito industrial de composi o das can es prosseguia como um ambiente de prática cultural e de resistência negras. Situando-se   margem do processo produtivo dominante, embora cogitado por ele,   o espaço da composi o musical espontânea e coletivizada, oposta a fórmulas prontas, a um ritmo estabelecido e   dissemina o num mercado. Conforme

⁴ Embora configurasse hoje como uma situa o de explora o, tal prática não era considerada lesiva na época, sobretudo se se considera que a autoria e a can o enquanto um bem eram concep es ausentes no universo tradicional do samba. A compra de sambas indicava a existência de um sistema alternativo de valores, do qual a indústria poderia se servir (SODRÉ, 1998).

⁵ Como conseq ncia dessa nova concep o das can es como uma peça pronta que tinha autor, tornou-se comum o costume do plágio. Como exemplo, tem-se Sinh  (José Barbosa da Silva), primeiro sambista a se projetar profissionalmente. Brigava por reconhecimento individualizado pelas can es das quais participava da autoria ou não. Outro exemplo   *Pelo Telefone*, samba gravado por Donga, mas obra de diversas pessoas. Outros nomes de sambistas famosos   época como Lamartine Babo e Fonseca Moreira têm são citados como plagiadores, seja porque lançavam como suas composi es antigas, porque usurpavam obras alheias, porque compravam os direitos autorais ou mesmo compravam as can es, propriamente (GUIMARÃES, 1978).

Muniz Sodré, “o samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural” (SODRÉ, 1998, p. 59). O samba tradicional é, para o autor, resistência cultural ao modo de produção dominante, ainda configurando um universo alternativo de valores e processos.

Assim, resume-se da seguinte forma a ascensão social do samba: concebido num Rio de Janeiro confinado à periferia, depois de *Pelo Telefone* 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. Através de sua incorporação ao universo da música popular, sendo oferecido para consumo através do disco e acessível através do rádio, o samba passou a se encontrar disponível para livre execução dos ouvintes. Cada vez mais presente no cotidiano cultural do Rio de Janeiro e até em demais regiões do Brasil, esta música “desbancou a modinha; [...] subiu aos palcos, [...] invadiu os clubes, [...] penetrou nos palácios [...]”. (GUIMARÃES, 1978, p. 28), amparada pela aceitação de seu consumo através do disco e pelo poder de propagação do rádio. O samba foi deixando sua condição de manifestação marginalizada para gradualmente se integrar à sociedade brasileira, com adesão generalizada das camadas sociais, que lhe designaram os mais diversos usos, apropriações e sentidos. Nessa nova condição, tem desestabilizadas sua conotação original e sua origem social. Fruto de um processo contínuo em sua criação e divulgação, o samba acabou, a exemplo de outras manifestações culturais negras, transformado em espetáculo estabelecido (CARVALHO, 2004), marcado pelo esteticismo, pela separação entre produtor e consumidor, pela substituição da dança pela coreografia do rebolado teatral (SODRÉ, 1998) e pela performance caricatural das escolas (CABRAL, 1996). Obviamente, a ascensão social do samba 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 apropriaram⁶.

4- Teoria da Legitimidade Cultural

A ascensão social do samba é um desafio à interpretação teórica. Sendo um tipo de apropriação cultural inusitada, dado que é contra-hegemônica, se apresenta como um paradoxo, segundo um alinhamento teórico que se denomina aqui Teoria da Legitimidade Cultural. Tal perspectiva sociológica, cujo debate se inicia com Thorstein Veblen e cujo nome proeminente é Pierre Bourdieu, procura desvelar as funções da cultura de estabelecer fronteiras simbólicas e de, através

⁶ As escolas de samba são exemplo dessa tendência de autonomia de uma prática cultural em relação aos seus idealizadores.

do através do consumo cultural, traduzir estratificações e diferenças de prestígio em sociedades hierarquizadas.

Estes autores observam a diferenciação entre a alta cultura, das criações artísticas e literárias de maior nível de sofisticação e de refinamento, respaldadas e difundidas pela escola, e a baixa cultura, de produções simplificadas, pouco originais, voltadas para o entretenimento e que circulam através da mídia de massa. A alta cultura abrange produções como o cinema experimental, a música clássica, as artes plásticas, a literatura de vanguarda, etc., ao passo que a baixa cultura (ou cultura ilegítima) consiste nos ritmos musicais populares, nos filmes de alta bilheteria com formatos prontos, nas telenovelas, nas adaptações popularizadas de clássicos da dramaturgia, nas artes plásticas imitativas de obras consagradas pelo cânone artístico, na literatura comercial, nas obras esteticamente pouco pretensiosas e nas pinturas de temas socialmente valorizados, como paisagens bucólicas, por exemplo. A alta cultura – ou cultura legítima – encontra-se acessível somente para aqueles munidos de conhecimento prévio para sua apreciação e está associada ao cultivo estético, à elevação intelectual e ao enobrecimento cultural, enquanto a baixa cultura – ou cultura popular – designa-se ao entretenimento e ao consumo ocasional e sensorial.

Além de diferenciar as manifestações e consumos culturais conforme seu grau de legitimidade, a dicotomia alta/baixa cultura também distingue seus apreciadores de forma análoga, informando, muitas vezes, a que estrato da sociedade pertencem. Goffman (1951) destacava que, nas interações sociais, os indivíduos transmitem, através da mobilização de sinais de *status*, a posição de classe que alegam ocupar, negociando, portanto, o tratamento adequado que lhes deve ser dispensado. Como, segundo Goffman, pessoas de mesma posição tendem a possuir padrão de comportamento semelhante, os símbolos de *status* (como as preferências culturais e o gosto artístico) são meios de se demonstrar a posição social, que dividindo o mundo social em categorias de pessoas, mantendo a solidariedade dentro dessas categorias e a hostilidade entre elas.

A atribuição de valores e de significados desiguais ao gosto e às práticas culturais é hegemônico (SIMMEL, 1988; WEBER, 1978; ELIAS, 1990, 1991; BOURDIEU, 2002, 2008). As classes dominantes são a referência 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” são hierarquicamente instituídos, ou seja, a apropriação cultural entre as classes tem este fluxo: os de baixo miram-se nos de cima em seu comportamento cultural.

Neste processo de imposição de um ideal de decência a ser acatado por toda a pirâmide social que, segundo Bourdieu (2002, 2008), configura uma situação de dominação simbólica, cabe destacar o efeito da atuação de dois princípios conflitantes: a imitação e a diferenciação (SIMMEL, 1988; McCracken, 2003). Grupos sociais subordinados, observadores dos valores e do gosto de

segmentos dominantes, prestam-se à imitação de seu consumo e de seus costumes, reivindicando um *status* reconhecido nesses bens e hábitos. Estes, por sua vez, buscam a diferenciação, adotando novos indicadores de posição que expressem distinção e distância social, abandonando aqueles já popularizados, preservando simbolicamente, portanto, a diferença de *status*. A imitação coletiva de um padrão estético difundido proporciona sensação de pertencimento e de conformidade social àqueles que o acompanham. Simmel (1988) observava que, na moda, são visíveis a união e a separação simultaneamente, pois ao mesmo tempo em que ela permite aos indivíduos que aderem a ela identificarem-se, possibilita o contraste com aqueles que, por razões de origem social, não compartilham dela.

Deste modo, as classes sociais são, segundo este alinhamento teórico, nitidamente demarcadas pelas preferências culturais de seus membros. Cada indivíduo é um representante de sua classe, agindo, em grande medida, conforme seus semelhantes (GOFFMAN, 1951; BOURDIEU, 2008), operando escolhas análogas e coerentes segundo o nível de legitimidade, constituindo ao mesmo tempo semelhança interna e distinção dos demais segmentos sociais (SIMMEL, 1988). Pierre Bourdieu (1996, 2002, 2008) observa que a posse de uma capacidade de avaliação estética aumenta proporcionalmente com a escolaridade e com a origem social. Escola e família são mercados que favorecem a aquisição de certas competências culturais e a direção do gosto. A estética pura exclusiva – e, portanto, distintiva de segmentos elevados – caracteriza-se pela recusa, pelo apreciador, de envolvimento passional com as artes ou de uma fruição ingênua e emotiva das mesmas, além de uma repulsa pela dita baixa cultura ou cultura popular. Indivíduos de posições medianas do espaço social, por sua vez, tendem a reconhecer a cultura legítima, conquanto muitas vezes não a conheçam, prestando reverência às manifestações culturais ditas mais elevadas e rebuscadas, se empenhando em refinamentos autodidatas e declarando, em pesquisas, gosto por formas menores ou pretensamente legítimas (música clássica popularizada, visitas a monumentos, algum conhecimento em cinema, revistas de vulgarização científica) que eles acreditam nobres, o que atesta docilidade cultural e sentimento de inferioridade. Às classes populares, finalmente, cabe a função de contraste e de referência negativa, pela sua estética vulgar, expressa na busca elementos facilmente compreensíveis e que estimulem as emoções (telenovelas, canções românticas, revistas de vulgaridades, etc.), no consumo de produtos da mídia de massa e na recusa de formas de cultura ditas mais elevadas.

De acordo com Bourdieu, há correspondência entre gosto cultural e estrutura social porque as classes sociais são conjuntos de indivíduos situados em condições de existência homogêneas, as quais impõem aos indivíduos condicionamentos e sistemas de disposições também homogêneos – o *habitus*. Adquirido por socialização, é o princípio unificador e gerador das práticas responsável por

propriedades culturais comuns a indivíduos de uma mesma posição. Logo, o *habitus* confere identidade a uma classe porque garante harmonia e coerência nas ações individuais de seus integrantes e, assim, relativa padronização nos comportamentos e nas preferências de indivíduos de mesma posição.

Assim, há interesse sociológico dos autores apresentados abaixo por esse antagonismo alta/baixa cultura porque através dele – observam eles – fronteiras entre classes são estabelecidas e desigualdades sociais e diferenças de *status* são explicitadas, uma vez que os hábitos culturais têm função expressiva. O consumo cultural, portanto, marca distinções entre grupos, sendo uma forma sutil de projeção da hierarquia social; a assimetria das classes em relação à cultura dominante é a expressão simbólica da distância social entre elas. O gosto que classifica as artes e os bens de consumo, dado que é socialmente situado, também é indicador de posição social. Portanto, a partir dele também se é classificado. O gosto une e separa, pois é produto de condicionamentos da posição social, unindo todos aqueles que compartilham de condições sociais semelhantes, ao mesmo tempo em que se distingue de todos os outros.

5- Conclusões: o consumo de samba

Para a Teoria da Legitimidade Cultural, os costumes culturais dos indivíduos expressam diferenças sociais e demarcam a oposição entre grupos, dado que são símbolos cujos significados transmitem *status* e, por isso, são empregados na projeção da posição de classe. Este princípio teórico não se aplica ao samba porque o gosto por ele, por si só, não discrimina qualquer 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 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 de que fala a teoria da legitimidade cultural. Se classes sociais diferentes tendem, conforme já se falou, a engendrar gostos característicos, as elites, direcionadas à alta cultura refinada e sofisticada e a repudiar elementos da cultura popular, jamais se interessariam pelo samba. Tal exclusivismo cultural, 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 à medida que ele se tornou conhecido através do rádio e se encontrou disponibilizado pela indústria fonográfica. Este gosto das elites por um ritmo eminentemente popular revela que, 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.

Uma postura mais eclética desses grupos, beneficiada pela radiodifusão e pela fonografia, possibilitou ao samba penetrar na sociedade brasileira, deixando de ser percebido como atraso e como cultura inferior pelos setores mais conservadores. O samba não se permite analisar pela dicotomia alta/baixa cultura, pois são categorias obsoletas para se mapear a 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; a música produzida pelas classes populares não se faz ouvida somente por elas. 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. O gosto pelo samba mostra que as classes não podem, como quer a Teoria da Legitimidade Cultural, ser identificadas pela homogeneidade de seus membros quanto a seus gostos, hábitos e preferências porque o samba desconstrói essa homogeneidade. O gosto pelo samba representa a desarmonia na conduta cultural de estratos altos e médios do espaço social. O comportamento cultural não é submetido a um princípio determinante – o *habitus* – que assegure pureza no conjunto dos gostos e equivalência no nível das escolhas. A ampla adesão ao samba mostra essa tendência dos indivíduos se interessarem por criações culturais destoantes em relação às suas posições no espaço social. 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. Os atores não são à prova do contexto em que se encontram, e nem são áduos representantes do gosto da classe que ocupam.

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. A difusão cultural é hierárquica, pois as classes inferiores imitam os costumes, gostos e hábitos culturais das classes superiores, que são o modelo a ser observado. 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.

O gosto pelo samba também não se permite analisar sociologicamente conforme o conceito de cultura popular proposto por Pierre Bourdieu, de que a cultura popular é um reflexo depauperado de uma cultura dominante, um conjunto de usos e costumes que só demonstram reconhecimento de uma legitimidade única e desigualmente acessível.

Aqueles que acreditam na existência de uma “cultura popular”(…) 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 (...), selecionados e reinterpretados, evidentemente, em função dos princípios fundamentais do *habitus* de classes e integrados na visão unitária do mundo que ele engendra (...) (BOURDIEU, 2008, p. 369).

Bridget Fowler (1998) coloca que, “retratando a cultura popular de maneira hiper-simplificada, extremamente constrangida pelo ‘gosto da necessidade’” (FOWLER, 1998: 4) ⁷, 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. Para ela, trabalhos de teor artístico desenvolvem fora de seus espaços consagrados de produção: autores da classe trabalhadora, artes de minorias étnicas, romancistas pós-coloniais, etc. 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 marginalizada. 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.

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 visibilidade que o disco e o rádio proporcionaram ao samba ao longo de sua história movimentou pessoas de classes altas e médias por ritmos dos mais variados

⁷ Traduzido livremente de : “[...] portraying an oversimplified working-class culture, so constrained by the ‘taste for necessity’ [...]” (FOWLER, 1998: 4).

graus de legitimidade, um trânsito pela hierarquia cultural que as determinações da posição ocupada no espaço social não são capazes de apartar. Com o samba, se vê 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. Essa fluidez na apreciação do samba comprova que o gosto cultural não se presta a correspondências precisas e infalíveis entre estrutura de classes e cultura; pelo contrário, elas são complexas, volúveis, multidirecionais, ambivalentes e até contraditórias, mas com causalidades sociais nítidas.

Referências Bibliográficas

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

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.

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.

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

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 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.
- HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LAHIRE, Bernard. *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.
- SIMMEL, G. La moda. In: *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988 [1904].
- 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.