Louise Monteiro Bonassi

Tem negro no samba?

- uma reflexão sobre o samba, as políticas públicas e os governos ditatoriais

CELACC/ECA – USP

2014

Louise Monteiro Bonassi

Tem negro no samba?

- uma reflexão sobre o samba, as políticas públicas e os governos ditatoriais

Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação do Prof. Dr. Silas Nogueira

CELACC/ECA – USP

2014

SUMÁRIO

Agradecimentos	4
Resumo	6
Introdução	7
Os Diálogos Entre a Ficção e a História	8
Notas de um Brasil Mestiço, Santuário da Fé	11
O samba branco, o samba do mercado	16
As políticas públicas de incentivo ao mercado musical	19
O samba, a ditadura e o mercado	23
A ditadura de 1964 e o mercado fonográfico	25
O samba que o samba toca	27
Quilombo, o sonho de Candeia pela resistência	30
Considerações Finais	36
Referências Bibliográficas	37

AGRADECIMENTOS

A escolha pelo caminho de destrinchar os sentidos ocultos nos discursos, nas ideias e nos pensamentos é bastante desafiadora, principalmente por exigir do pesquisador que se propõe a decifrá-los a constante busca pelo equilíbrio de doses consideráveis de compromisso, rigor teórico e análise crítica, sem abandonar a lealdade àquilo em que se acredita. As várias tentativas de articular todos esses elementos na medida certa fazem com que o caminho da pesquisa acadêmica seja uma opção extremamente instigante, embora não isenta de constantes conflitos, dúvidas e inseguranças, sentimentos que fariam dessa trajetória um caminho bastante espinhoso se não fosse a presença de pessoas fundamentais, que nos orientam e incentivam a continuar. Sem esses nomes essa caminhada de certo não seria possível.

É por isso que não posso apresentar esse trabalho antes de agradecer a algumas pessoas que muito influenciaram na construção não só daquilo que escrevo hoje, mas cujos ensinamentos com certeza reverberarão em muitos dos resultados que ainda pretendo alcançar.

Em primeiro lugar agradeço à oportunidade que o Celacc nos deu de escrever este artigo, texto que considero o início de uma pesquisa que se estenderá para trabalhos ainda mais amplos. Agradeço também ao Silas, pela orientação que me impele a rumos que vão muito além da academia e despertam o que há de mais poético em mim.

Às queridas: Fabiana – pelo início de todo lindo contato com as palavras, grande incentivadora de descobertas e caminhos que a cada dia se tornam mais certos e apaixonantes em minha vida. Betina – a base fundamental para o acesso às mais complexas teorias e a inspiração na busca, embora ainda tropeçante, pelo rigor teórico e pela preocupação com a escrita. Acrescento aqui o desejo sincero de que todos tenham a chance de um dia cruzar com suas aulas, na minha opinião, essenciais para minha formação e para que eu conseguisse compreender e aproveitar a imensidão que é o curso de Letras.

Às queridas conselheiras: Yudith, pela carinhosa paciência com as indecisões e por ainda assim estimular e incentivar novos percursos e horizontes e Vima, sempre mostrando que a docência pode alcançar caminhos de compreensão e entendimento do outro que ultrapassam qualquer molde acadêmico. É um privilégio sem tamanho escutar seus conselhos e ter você por perto! Obrigada por acreditar e aceitar embarcar comigo nessas novas aventuras de pesquisa que virão.

Walter Garcia, porque suas aulas fazem um estrago sem tamanho e são um caminho sem volta! Agora vencida, agradeço por ter me inspirado a entrar nesse fantástico universo da canção.

Às cúmplices: Jacqueline e Karla, porque as pesquisas pouco rendem quando são isoladas e individuais. É a partir dessa nossa troca de ideias, dessa certeza de que estamos sempre juntas e, sobretudo, do apoio incondicional de vocês, que tudo em mim se realiza. Carol, minha Lolinha, a melhor e mais completa conselheira, porque todas as decisões passam antes pelo seu olhar, que me ajuda a encontrar os caminhos que nem eu mesma sabia que queria seguir. À Jessika o agradecimento pela amizade e pelo companheirismo de sempre e sempre. À querida Natália, pelo incentivo e apoio sem medidas em todas e quaisquer decisões que eu tomo nessa vida. A minha Raquel, grande amiga, companheira, conselheira e cúmplice, o eterno agradecimento por todo amor e por toda troca. Vitória, que por muito me conhecer, me mostra que todo caminho é o caminho que eu sempre quis desde sempre! Obrigada pela escuta e pela certeza de que tenho seu apoio para seguir e investir em cada nova, inovadora e novíssima escolha semanal.

Roberta e Anna, porque raras vezes na vida encontramos com pessoas com tanta generosidade para transmitir tudo que sabem. Encontros são encontros e eu tenho a certeza de que a luz desse nosso encontro vai me inspirar por todo meu caminho.

Às queridas amigas de turma Bianca, Cláudia, Flávia e Tadzia, por fazerem dos meus sábados dias mais leves e mais iluminados. E às companheiras de casa – Camila, Raíça e Natália – por toda paciência, apoio e incentivo de sempre.

Aos desorganizadores de pensamentos: Diogo, porque devo às bagunças que fez em minha mente, em cada café noite adentro, boa parte do que sou hoje e isso se reflete inevitavelmente nos rumos que escolhi para essa escrita. E Lucas, que faz de nossos debates políticos uma fonte de infundável aprendizado, bibliografia, reflexão e contestação a mim mesma.

Júnior, que ressignificou o sentido de todas as canções do meu repertório! Obrigada pela paciência e pelo carinho de sempre. Que no nosso caminho não falem as muitas e novas canções que ainda quero dividir com você.

Pai e mãe, o grande norte e o chão mais firme que eu poderia desejar nessa vida! Sem a compreensão e o apoio incondicional de vocês nenhum desses sonhos seria possível! Obrigada por acreditarem e me fazerem acreditar em cada novo sonho!

RESUMO:

Esse trabalho tem a pretensão de refletir sobre a representação do negro na música brasileira. Partindo do pressuposto de que as medidas das políticas culturais de governos autoritários (ditadura de Vargas e ditadura de 1964) visavam, sobretudo, incentivar a produção e o consumo da música nacional de acordo com interesses políticos e ideológicos do regime, esse estudo almeja abordar como a inserção do samba na indústria cultural implicou em ressignificações do espaço do negro na produção, na representação e no consumo dessas produções musicais.

PALAVRAS-CHAVE: samba, música, negro, políticas públicas, indústria cultural, ditadura.

ABSTRACT:

This work discusses black culture representation in Brazilian music. Assuming that measures of culture policies in authoritarian governments (Vargas' dictatorship and dictatorship of 1964) aimed mainly to encourage production and consumption of national music, according to the political and ideological interests of the regime, this research approaches how the insertion of samba in cultural industry implied a new meaning of black people's space in production, representation and consumption of this music genre.

KEYWORDS: samba, music, black culture, government policies, cultural industry, dictatorship.

RESUMEN:

Este trabajo pretende reflexionar sobre la representación de los negros en la música brasileña. Teniendo presente que las medidas políticas culturales de los gobiernos autoritarios (Dictadura Vargas y la Dictadura de 1964) fomentaban, sobretudo, incentivar la producción y consumo de la música nacional de acuerdo con sus intereses políticos y ideológicos, este estudio plantea como la inserción de la samba en la industria cultural implicó en un cambio del espacio del negro en la producción, representación y consumo de este género musical.

PALABRAS CLAVE: samba, música, negro, políticas públicas, industria cultural, ditadura

INTRODUÇÃO

*E pra falar a verdade, o samba sempre
foi fogo, pois quando subiu o morro em
busca da liberdade semeou pela cidade
um montão de quilombos.*

(Nei Lopes, Maurício Tapajós)

A partir de um olhar sócio-histórico, procurou-se estudar a trajetória da representação do negro na produção musical brasileira, tendo como foco principal o samba. Observou-se que o pensamento tributário das elites agrárias acerca do atraso sugerido pela ideia de miscigenação da sociedade ecoou em preconceitos posteriores que impregnaram decisões políticas, sociais e econômicas capazes de inviabilizar por muitos anos a difusão e afirmação da temática do negro, inclusive dentro das escolas de samba. O ideal de branqueamento da nação, tomado como meta para pensadores como Silvio Romero e Nina Rodrigues, aliado ao preconceito racial, que foi ancorado na desumanização, e consequente desvalorização da cultura do negro, embora combatidos por teóricos posteriores, foram determinantes na política de supressão dos elementos negros do samba brasileiro¹. Diante disso, foram abordados no presente estudo os interesses que levaram ao processo de aceitação do samba branco enquanto ritmo nacional. Essa aceitação, iniciada na Era Vargas, não só impeliu o samba às demandas de um mercado fonográfico em crescente sedimentação, mas foi fundamental para a descaracterização de seu caráter de produção coletiva.

Em observação crítica a esse contexto, foram erigidas resistências negras que sedimentam um pensamento construído no revés das articulações mercadológicas: tratam-se de posicionamentos políticos extremamente questionadores que foram fundamentais para fomentar discussões sobre o lugar do negro nessa sociedade de demandas impostas pelo poder do capital.

Para o estudo dessas questões, foi fundamental a reflexão acerca das políticas públicas voltadas à gravação, à difusão e à venda da música brasileira, sendo que o samba e o samba-enredo demonstraram uma articulação direta com as políticas instituídas nas décadas de 1960 e 1970 que visavam, sobretudo, uma guinada na produção mercadológica e a venda de uma determinada visão de Brasil em consonância com as instâncias de poder vigentes do momento. Ao analisar a implementação das políticas públicas de incentivo à cultura no Brasil, Antonio Rubim lembra que pode ser diagnosticada uma forte e paradoxal tradição de incentivo dos governos autoritários a investimentos nas produções culturais, contradição que não pode velar o propósito de uma política

¹ Lembrando que o recorte escolhido para o samba que será estudado aqui é o da produção musical inserida no mercado fonográfico, do mesmo modo, o samba-enredo – abordado adiante – é aquele praticado no carnaval institucionalizado e legitimado nos grandes centros urbanos (principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo).

nacional de cultura com o objetivo claro de detenção e controle do processo cultural. (RUBIM, 2007: p. 18). Tais políticas repercutem ecos no consumo e na visão que se tem da música brasileira até os tempos atuais.

Os Diálogos Entre a Ficção e a História

*Ogum mandou me dizer que é
pra eu pedir pra você, que ele só
não pode mais. São muitos
guerreiros brancos, na frente,
atrás, nos flancos. De histórias
pré-fabricadas, de gritos
alucinantes e cordas desafinadas.
Fazendo um ruído louco,
deixando o ouvido mouco. Batam
palmas para nada! Oxalá!
Meu samba virou segredo, o meu
povo tá doente. Minha gente tá
com medo.*

(João Nogueira)

Refletir sobre a presença da cultura negra no processo de formação da música brasileira implica, sobretudo, na importância da observação de questões extratextuais, nas quais se tornam evidentes as referências históricas, sociais, políticas e econômicas na criação ficcional, não só como produtora de histórias, mas constituída pela História.

As várias relações entre arte e sociedade compõem uma conhecida discussão para aqueles que se propõe a olhar para a crítica das artes. Pensadores que optam por uma leitura crítica do processo histórico com frequência retomam o pensamento de Karl Marx que, ao situar a arte como parte integrante da superestrutura da sociedade, assinala aos indissociáveis diálogos entre o processo social e a produção artística. Como lembra Terry Eagleton:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classes são experienciadas, legitimadas e perpetuadas. (EAGLETON, 2011: p.19-20)

Embora seja necessário não apartar das produções artísticas seu contexto histórico, é preciso cautela em tais aproximações a fim de não se construir generalizações ou julgamentos simplistas. Uma boa análise para a reflexão sobre os limites do relacionamento existente entre o ficcional e a histórico aparece no artigo de Lígia Chiappini (CHIAPPINI, 2000), no qual, partindo do interesse mútuo de diálogo entre a crítica literária e a historiografia, a autora aborda as várias significações dessa relação de acordo com a época e os novos olhares dos estudos de cada área. Como explica a pesquisadora, para crítica literária a questão não reside mais na tentativa de situar as obras literárias na história, mas em “como ler a historicidade da literatura na própria forma ou como traçar os elementos comuns a obras de determinados grupos, gêneros ou períodos históricos, sem deixar de dar conta da subjetividade” (CHIAPPINI, 2000: p. 26). Trata-se de atribuir à ficção o poder de ir além da imitação e do registro dos fatos ocorridos.

A partir disso, Chiappini recupera o pensamento do historiador Georges Duby, que concebe a literatura como fonte documental da expressão e da representação coletiva de uma época determinada e como “algo mais”, nas palavras do autor. Algo que ultrapasse os limites daquilo que é apenas documental e antecipe “o caráter problemático do real”. (CHIAPPINI, 2000: p. 24). Assim, a teoria de Duby é relevante para o presente estudo por problematizar a questão da representação do real, presente tanto no discurso histórico, quanto no literário.

Para Ligia Chiappini, o histórico e o literário distanciam-se essencialmente nas convenções de veracidade e ficcionalidade. Enquanto coube ao discurso histórico a ilusória promessa de contar os fatos como aconteceram, foi atribuído ao discurso literário a possibilidade de criação de discursos paralelos. Como lembra Candido, “se a História representa o desejo de verdade, o romance representa o desejo de efabulação, com a sua própria verdade” (CANDIDO, 1989: p. 99).

No entanto, Literatura e História, enquanto discursos são constituídos pelo olhar particular de um narrador que os conta, assemelhando-se na condição de “representação da realidade” (BERND, 1998: p. 127) através do código das palavras. É nesse sentido que o comprometimento do discurso histórico com a convenção de veracidade torna-se ilusório. Devido a isso, o novo olhar sobre o discurso histórico é aquele que o relativiza a partir de sua construção, admitindo que é o relato de um momento histórico específico, articulado sob a visão de sujeitos particulares, de acordo com as ideologias de seu tempo, atendendo às necessidades das instâncias de poder do discurso hegemônico de sua época, porém, ao qual foi conferido a ilusão de uma verdade absoluta.

No caso do Brasil, os colonizadores portugueses assumiram durante anos a narrativa oficial do discurso histórico, firmando o olhar de acontecimentos a partir da tradição ocidental branca europeia. Sendo assim, quer por preconceito, quer pela necessidade de dominação da mão de obra

escrava, foi forjado em terras brasileiras o relato da cultura praticada por grupos dominantes, discurso que velou matizes culturais presentes nas várias manifestações artísticas do Brasil colonial. Articula-se, nesse registro histórico, um discurso que se restringia às manifestações culturais que consideravam como cultura apenas a cultura letrada e praticada nos domínios da “casa grande”.

Tal discurso não deixa de refletir a herança do pensamento evolucionista europeu, o qual – a partir da pretensão de estabelecer uma linha evolutiva que partia das sociedades denominadas como ‘mais simples’ para as vistas como ‘mais complexas’ – foi um dos responsáveis por legitimar ideologicamente a suposta superioridade da civilização branco-europeia. Essas ideias, quando importadas para o Brasil, impunham aos pensadores brasileiros o desafio de adaptá-las ao contexto nacional, que se empenhou em entender os motivos do suposto atraso da civilização brasileira a partir dos conceitos do meio e da raça. O descompasso entre essas duas sociedades foi responsável pelo diagnóstico da natureza indolente, sensual e sexual do brasileiro, características que deveriam ser eliminadas na cultura do país, a fim de que se preenchessem os abismos existentes entre a cultura nacional e o ideal branco-europeu a ser alcançado, construindo, assim, uma nova imagem da nação (ORTIZ, 2006: p. 13-36):

O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (ORTIZ, 2006: p. 21)

Esse pensamento foi um dos principais responsáveis pelo estabelecimento de um parâmetro cultural a ser alcançado pela elite da sociedade brasileira do período e teve relação direta com as proibições de manifestações musicais, que deveriam depurar de si todas as marcas das sociedades não europeias para que assim pudessem pertencer à cultura nacional que a história oficial contava.

No entanto, coube às narrativas de tradição oral da cultura popular tradicional o papel de erigir culturas e produções capazes de sobreviver às repressões dos discursos metropolitanos. Foi nos domínios da ficção, do “algo mais” sugerido por Duby, que a cultura negra encontrou espaços de afirmação não só responsáveis por construir relatos alternativos aos da história oficial, mas também diversas maneiras de resistência simbólicas no campo ficcional. Essas narrativas encontraram sobretudo no espaço da canção popular um campo fértil para articular tais resistências culturais que, embora ressignificadas de acordo com o tempo e as pressões de poder, construíram

em paralelo ao discurso oficial um espaço de muitos diálogos e lutas políticas contra a dominação cultural.

Notas de um Brasil Mestiço, Santuário da Fé

*Vem desde o tempo da senzala
Do batuque e da cabala
O som que a todo povo embala
E quanto mais o chicote estala
E o povo se encurrala
O som mais forte se propala*

(Mauro Duarte, Paulo César Pinheiro)

Se os estudos sobre as atrocidades do tráfico negreiro e da escravidão foram capazes de reparar parte das falhas do discurso construído pela história oficial, o acesso aos relatos feitos por portugueses sobre as primeiras manifestações culturais africanas em solo brasileiro ainda é bastante escasso. Tal postura revela a relação direta entre o cenário de opressão social e moral do negro na cruel estrutura do sistema colonial brasileiro e as causas políticas que foram responsáveis pela perseguição dessas manifestações culturais.

O pensamento construído por Albert Memmi no livro *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador* torna-se interessante para esse estudo ao discutir a necessidade de ratificação da exploração colonial a partir não só da supressão física, mas também da supressão moral daquele que é usurpado. Para Memmi, uma das maneiras de firmar esse domínio reside no ato de afirmar os méritos do usurpador na mesma proporção dos deméritos do usurpado, sendo assim “quanto mais o usurpado é esmagado, mais o usurpador triunfa na usurpação” (MEMMI, 2007: p. 83)

Como se pode observar, o olhar dos portugueses para as produções musicais dos escravos era pautado pela necessidade de desqualificar a cultura do outro, delineada como rústica e pouco elaborada. Como lembra Memmi, no sistema de opressão escravocrata o fato sociológico de exploração passa a ser justificado como biológico e as características atribuídas ao usurpado assumem um teor constitutivo de imutável inferioridade, firmando, com esse discurso, a dominação como uma categoria definitiva: “só o racismo autoriza a afirmar para a eternidade, substantivando-a, uma relação histórica que teve começo datado”. (MEMMI, 2007: p. 72). Dentro desse pensamento, conclui-se que a imutável inferioridade se projeta, portanto, na desqualificação das produções culturais do negro.

É nesse sentido que a escassez de relatos dos portugueses se relaciona diretamente com a necessidade de silenciar a cultura do escravo e sua humanidade, mecanismo já praticado em outras situações de colonização. Para Sartre, uma das formas de efetivar o discurso de dominação se dá através do rebaixamento do homem à condição de animal, desumanizando-o:

eles dão por assente que o colonizado não é semelhante do homem (...) a ordem é rebaixar os habitantes do território anexado ao nível do macaco superior para justificar que o colono os trate como bestas de carga. A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los. (SARTRE, 1961: p.31)

Os estudos de José Ramos Tinhorão demonstram que no Brasil essa lógica de desumanização e consequente dominação do outro tinha como base a supressão de crenças e culturas a partir da prática de um discurso dominador e racista, respaldado pela tradição religiosa católico-cristã. Assim, a moral religiosa se destacava como um dos alicerces desse sistema de imposições, nutrindo argumentos dos portugueses que justificassem as repressões a qualquer culto a entidades, qualquer batuque religioso e qualquer dança que tivesse o corpo como forma de expressão. Essas imposições, longe de serem assimiladas com passividade pelos escravos, tinham suas bases corroídas por marcas de resistência que penetravam na cultura imposta a eles, atribuindo-a outros sentidos:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998: p. 12)

Uma análise dos registros que portugueses e holandeses fizeram do período demonstra que eles desconheciam as particularidades das produções culturais dos escravos, generalizando-as como “batuques”. Como lembra Tinhorão, a prática dos batuques, enquanto manifestação musical, não só era permitida como estimulada por ser conveniente para o colonizador, pois a permissão de cantos e danças denotava uma forma eficaz de aliviar o cativo e manter os escravos menos melancólicos, portanto, mais saudáveis para o trabalho forçado. (TINHORÃO, 2012: p. 126). E foi nas brechas criadas pela desinformação dos colonizadores portugueses que os negros conseguiram encontrar uma maneira eficaz de validar a manutenção de suas culturas como forma de resistência político-cultural.

No entanto, observa-se que a prática cultural dos escravos em solo brasileiro não se restringiu à mera recriação de ritmos idênticos aos praticados na terra natal. Um dos motivos apresentados (TINHORÃO, 2012: p. 124) reside na mudança da lógica trabalho coletivo para o trabalho forçado. A necessidade de sustentar o sistema de produção comercial capitalista implicou em mudanças diretas na maneira do negro expressar suas criações culturais, essa diferença é proveniente das díspares percepções de mundo existentes entre as sociedades africanas e a sociedade brasileira.

As sociedades africanas, regidas pelo pensamento das sociedades tradicionais, se caracterizam por uma organização na qual sujeito e mundo integram a mesma totalidade. Assim, o homem pertencente a essa configuração tem suas ações e seu destino inseridos em um mundo pleno de sentidos. Nesse pensamento não há espaço para dúvidas, já que a existência se encontra imersa em certezas absolutas: “[esse homem] conhece só respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo quando enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 1990: p. 38).

Ou seja, a noção de tempo se manifesta para esse homem como cíclico ou mítico, no qual passado, presente e futuro se encontram no ato do ritual. Para Mircea Eliade (ELIADE, 1989: p. 119-122), reviver um ritual é uma maneira de apreensão da realidade. A repetição periódica desse ritual atribui à vivência um sentido absoluto, aproximando-a dos domínios do sagrado, do ancestral, do transumano, do transmundano, todos acessíveis à experiência humana. A realidade, revela-se, portanto, a partir de uma transcendência, que é vivenciada ritualmente e integra a vida desse homem.

O mundo transcendente faz parte do mundo dos homens a partir da inexistência da ideia de efemeridade do tempo, já que o tempo dessas sociedades se coloca como cíclico, não como cronológico. E nesse tempo cíclico o homem é capaz de abolir tanto a ideia de passado, quanto a angústia pela irreversibilidade do tempo morto. É por meio dessa vivência periódica de um ritual que a vida sempre recomeça e aloca indivíduos, deuses e antepassados na mesma lógica de integração do tempo-agora.

Com o surgimento e a sedimentação do capitalismo moderno, e a consequente ascensão da burguesia enquanto classe dominante, a tradição de pensamento do mundo ocidental se firma na individualização do sujeito a partir da noção de autonomia. O sujeito passa a ser desprovido da missão de representar uma coletividade, ao contrário, entra em contato com elementos interiores e subjetivos, envolvendo-se em uma busca pessoal pelo sentido da vida e da existência. As sociedades modernas foram atiradas a abismos intransponíveis entre a alma e o corpo, o eu e o mundo: “a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações

transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência” (LUKÁCS, 1990: p. 67).

Essas ideias da nova configuração da sociedade capitalista entram em choque com o pensamento difundido pelas tradições africanas. Quando transformados em trabalhadores de engenhos, minas e fazendas, os antigos laços familiares nos quais repousava a estrutura de uma vida comunitária eram rompidos. (TINHORÃO, 2012: p. 124). Assim, esse homem que antes cantava a integração com a relação mágica ancestral e com a natureza, com a chegada ao Brasil, tem conferida a si a lógica de um trabalho individual, compulsório e opressor. Para Tinhorão:

A consequência desse divórcio entre a tradição africana e as inesperadas condições de trabalho impostas pelos colonizadores levou os escravos a uma espécie de adaptação de seu antigo costume: ao invés de se dirigirem aos poderes ocultos na natureza, passaram a usar versos de seus cantos para conversar entre si enquanto trabalhavam, o que descobriram ser possível fazer através não apenas do emprego de seu quase dialeto, composto pela mistura de português com palavras africanas, mas da inteligente ocultação do sentido do que diziam pelo jogo metafórico das imagens. (TINHORÃO, 2012: p. 125)

Talvez essa ocultação de sentidos contida no canto do escravo vá um pouco além dos jogos metafóricos de palavras e imagens que são estudados pelo autor. Nesse sentido, é fundamental se pensar na pesquisa de Muniz Sodré que, recuperando o pensamento de Raymond Williams, situa o ritmo musical como uma maneira significativa de transmitir uma descrição específica da experiência do sujeito no mundo. É através do ritmo que o sujeito consegue sintetizar e expor seu entendimento particular de mundo, já que o ritmo é “capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998: p. 19).

O autor destaca que é sobretudo no campo da percepção e da construção rítmica que se erigiram as maiores resistências das produções dos negros, sintetizando, na articulação da síncopa, seu olhar sobre o mundo, o corpo e a existência: o ritmo africano “contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (SODRÉ, 1998: p. 19-20).

Quando abordada a noção de síncopa como “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 1998: p. 25), pode-se observar que a síncopa das músicas europeias tem como característica a predominância melódica, ou seja, uma tentativa de organização do tempo musical de acordo com o entendimento ocidental do tempo: o tempo linear, o tempo cronológico. Enquanto isso, a música africana é predominantemente

rítmica e, ao empregar o ritmo percussivo, evoca um saber coletivo de pertencimento ao universo, no qual existe a plena integração entre sujeito, mundo e ancestralidade.

Diante disso, coube à síncopa criada na música brasileira a síntese clara desses dois modos de percepções opostas do mundo:

A síncopa brasileira é ritmo-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1998: p. 25)

Essa eficaz forma de subversão por meio da construção rítmica assegura a manutenção de uma forma específica de construção da experiência: a revisitação do ritual através da apreensão mítica da realidade e a integração entre o corpo e os sentidos. O corpo adquire posição central nessa prática musical ao encontrar um espaço capaz de extravasar os limites da lógica do trabalho compulsório, galgando significações mais amplas, que reintegram o sujeito dançante à sua experiência particular de mundo. Assim, nas manifestações musicais dos escravos, a evocação do corpo como complemento do tempo musical sintetiza a vivência da resistência:

A síncopa, “incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também fala – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. O corpo exigido na síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro (SODRÉ, 1998: p. 11)

A produção musical praticada pelos escravos no Brasil foi capaz de convergir elementos de duas culturas opostas, sintetizando-as e reunindo-as de forma que as imposições branco-europeias fossem interferidas pelo olhar da tradição negro-africana. O corpo e a religião passam a se integrar a partir de uma convergência mútua de elementos capazes de criar um discurso de afirmação cultural.

Não demorou muito para que os brancos, antes praticantes das mais europeias e ocidentais formas de bailes e danças de salão, entrassem em contato com a cultura dos negros. O já abordado desconhecimento dessas manifestações culturais os impedia de enxergar as práticas religiosas

inseridas nessas danças e a música se mostrava como o início de um contato entre a senzala e a casa grande.

A partir do século XVIII, quando as autoridades civis passaram a compreender que os “batuques” não se restringiam apenas a momentos de distração, bailes ou folguedos percussivos, mas a práticas de resistência cultural, política e religiosa dos negros, cuidaram para que tais culturas fossem marginalizadas, perseguidas e proibidas como “folguedos diabólicos”.

As manifestações religiosas retornaram à condição de clandestinidade, sendo mais praticadas à noite e em regiões de matas, enquanto as áreas urbanas adotavam adaptações oficialmente reconhecidas como diversões pagãs. É em tal proibição que reside a diferença entre a prática dos lundus (ou calundus) – as danças religiosas – e o lundu – forma musical apartada do caráter religioso que passou a ser uma música ajustada e modificada pela cultura branca e mestiça.

O lundu começou a ser reconhecido, então, como a dança nacional enquanto o samba continuava marginalizado nos domínios rurais, quase sempre visto pela elite como uma produção que remetia à cultura negra e às visões preconceituosas que se tinha da cultura do norte do país, muito distintas do ideal de cultura pretendido para a capital.

O samba branco, o samba do mercado

*Samba,
Inocente, pé-no-chão,
A fidalguia do salão,
Te abraçou, te envolveu.
Mudaram toda sua estrutura,
Te impuseram outra cultura,
E você nem percebeu.*

(Nelson Sargento)

Como se pode observar, os batuques praticados no Brasil colonial deram origem às danças de roda e mais tarde, com acréscimo da parte cantada, adquiriram o formato de canções difundidas por todo país. É o caso de produções como o lundu, a embolada, o samba, o maracatu, os afoxés, as taieiras, os cambindas, os moçambiques, as congadas e várias outras danças coletivas originárias dos autos de coroação, que se alastraram pelas cidades mantendo no cerne de sua estrutura musical as marcas da cultura afro-brasileira. (TINHORÃO, 2012:p.120)

De todas essas produções o lundu é o primeiro ritmo musical a integrar os salões da contraditória sociedade burguesa. Como argumenta o pesquisador Carlos Sandroni, em meados do

século XIX, já havia uma versão do lundu bastante urbanizada e aceita pela sociedade. (SANDRONI, 2012: p. 88), fato que possibilitou que essa dança se firmasse enquanto manifestação musical representante da nação.

Embora a prática de batuques pelos escravos fosse aceita e até incentivada, sua propagação ainda não chegara aos salões nobres da casa grande. As músicas que remetiam ao negro, à religiosidade africana ou ao uso considerado como amoral do corpo eram interpretadas como agressivas aos ideais da classe dominante e dos parâmetros culturais pretendidos para a nação que se formava. Assim, os limites do samba ainda eram retidos na clandestinidade dos terreiros, dos fundos de quintais e das cozinhas.

A trajetória do samba da senzala à casa grande, das províncias à capital, da periferia ao centro da vida social urbana tem relação direta com o processo de subtração de seus elementos negros. Foi somente depois de um processo de adaptação, reelaboração e filtragem dos elementos que remetiam ao negro que o samba passou a ser aceito por outras camadas da sociedade.

Esse tão estudado percurso de aceitação do samba como gênero nacional tramou uma relação direta com movimentos políticos de cunho nacionalista, que são tributários do pensamento que surgiu após a Primeira Guerra Mundial e das novas ideias do Modernismo, disseminadas pela elite brasileira do período. Como estudado por Renato Ortiz (ORTIZ, 2006: p. 13-44), o movimento modernista brasileiro deu continuidade à busca dos intelectuais do romantismo pelo herói que representasse a nação. A diferença é que nesse momento o negro e o índio tomam relevância na fundação do mito das três raças, sintetizadas na figura do mestiço, que se tornou o símbolo do homem nacional na representação da ideia de uma cultura ainda em formação (ORTIZ, 2006).

Se era conveniente até para as estruturas mais conservadoras do país a escolha do samba como ritmo nacional, o adentramento dessas produções na sociedade branca foi marcado por importantes tomadas de decisões e pelo movimento de forças que oscilavam entre a tentativa de galgar reconhecimento social do ritmo e as resistências pela manutenção de estruturas originárias da cultura negra. Trata-se de um longo debate, que ocupou calorosas discussões nos jornais do período, sobre os parâmetros que definiriam o “verdadeiro samba” ou o “samba autêntico” (FERNANDES, 2012; SANDRONI, 2012).

Dentre as várias situações, o cortejo dos ranchos² pode ser destacado para ilustrar como a necessidade de mudanças nas estruturas originais se colocava a serviço de demandas do poder

² Entende-se aqui por “rancho” os cortejos de rua que ocorriam durante o carnaval do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do século XX, cuja criação demonstrava forte influência da música nordestina, africana e portuguesa. Os ranchos eram praticados por camadas sociais marginalizadas pela elite urbana e incorporavam na manifestação do Carnaval ou elementos de procissão religiosa da tradição negra e de manifestações como a congada e os cucumbis (TINHORÃO, 2012).

vigente. No cerne da estrutura dos ranchos de rua havia a reiteração de elementos da cultura negra, já que os praticantes desses ranchos aproveitavam o momento festivo do carnaval para reviver cordões, reisados, cucumbis e outras formas de festa coletiva no território urbano, afirmando, no espaço da cidade, a continuidade de sua cultura. No entanto, a criação e a formalização do rancho-escola, e a conseqüente oficialização dos desfiles de carnaval subtraiu dos ranchos as marcas da cultura afro-brasileira, inserindo-os ainda mais na sociedade conservadora da época. (SODRÉ, 1998: p. 36).

Em 1923 a formalização dos cordões e blocos em escolas de samba sedimenta uma autorização, consagração e oficialização do samba enquanto manifestação de camadas mais amplas da sociedade urbana carioca; situação ratificada pela criação, em 1935, de um estatuto que regulamentava os desfiles de carnaval. Cabia a esse estatuto não só regulamentar, mas controlar a criação das letras dos sambas-enredo, que deveriam atender às demandas nacionalistas por temas cada vez mais patrióticos (GALVÃO, 2008: p.44).

Nesse mesmo ano o jornal *Mundo Esportivo* patrocinou desfiles e organizou o primeiro concurso entre as escolas de samba. Para a pesquisadora Monique Augras, sob a justificativa de valorizar as produções das escolas de samba, os concursos velam uma ideologia de controle social, o qual força a ratificação de padrões, dissuadindo ideias divergentes: “o concurso institui uma hierarquia de valores, estéticos alguns, ideológicos quase todos, que, ao legitimar certas atuações e desqualificar outras, acaba assegurando a manutenção de um modelo estável e de fácil fiscalização” (AUGRAS, 1998: p. 30).

Foi devido a esse processo dinâmico de seleção dos elementos negros do samba que essas produções passaram a pertencer a determinados estratos sociais, a serviço de determinada conotações da ideia de nação se afirmando, assim, como “gênero síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais” (SODRÉ, 1998: p. 35).

Cria-se, portanto, uma cultura para atender a demandas ideológicas que se colocavam a serviço de uma demanda financeira e capitalista. A ampliação da difusão dessas produções para outras camadas sociais e sua consagração como a música que expressa a produção de uma nação é também sua inserção na lógica econômica de um Estado que se firma como capitalista. É a partir dessas relações entre música, consumo e ideologias, que aspectos como políticas públicas de incentivo à cultura carecem de serem analisados.

As políticas públicas de incentivo ao mercado musical

*Ai, se não fosse o violão, e o jeito
de fazer samba, do tempo que
quem fazia corria do camburão.
Hoje não corre não, hoje o
samba é descente. (...)
quem faz samba fala e quem fala,
atenção! Força nenhuma cala a
voz da multidão e cantar inda vai
ser bom, quando o samba
primeiro não for prisioneiro
desse desespero e resignação.*

(Nelson Sargento)

A abordagem das relações entre a música e o mercado impõe ao pensamento crítico a incontornável análise acerca de decisões e políticas governamentais que inseriram a cultura na lógica do capital. Nesse sentido, optou-se por estudar a formação das políticas públicas de incentivo à cultura musical e as relações entre a estrutura de determinadas políticas e as ideologias governamentais que nutrem sua implementação e funcionamento.

Pensar nas políticas públicas de incentivo à cultura exige um olhar bastante amplo, que matize conceitos predeterminados e fundamente o pensamento nas bases sobre as quais foram formuladas as políticas culturais no Brasil. A análise de sua construção histórica ajuda a entender não só como se estruturaram e, portanto, como estão refletidas na contemporaneidade, mas também a definir a partir de quais conceitos de cultura e de políticas culturais se pretende analisá-las.

No caso das políticas públicas brasileiras, destacam-se duas particularidades histórico-socialmente construídas: a articulação tardia e o fato de que tais políticas tramaram em vários momentos da história uma forte ligação com governos autoritários (RUBIM, 2007: p. 20).

Sobre esse primeiro ponto, lembra Rubim que a implementação de políticas culturais no Brasil foi tardia devido à relação entre as instâncias de poder. Esse fato não permitiu uma efetiva mobilização antes da década de 1930, momento no qual alterações políticas, econômicas e culturais significativas, embora sem embates radicais, são responsáveis por propiciar um cenário capaz de inaugurar políticas culturais que redefinissem o importante conceito de cultura.

A primeira intervenção sistemática do Estado em investimentos culturais ocorre depois da “Revolução de 1930”, período no qual se destacaram marcos como a nomeação de Mário de Andrade como secretário do Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo e a presença de Gustavo Capanema no Ministério de Educação e Saúde, entre os anos de 1934 a 1945 (RUBIM, 2007: p. 15).

Mário de Andrade foi responsável por estabelecer uma política estatal que abrangesse diferentes áreas, pensando não só no papel fundamental da cultura na vida do indivíduo, mas em uma definição que transcendesse o conceito de cultura antes baseado estritamente nas “belas artes”. Assumindo o advento cultural como “patrimônio imaterial, intangível e pertinente a todos os estratos da sociedade” (RUBIM, 2007: p. 15), financiou missões folclóricas para além da cidade de São Paulo, fazendo com que a experiência da cidade extrapolasse os limites territoriais e ressignificasse parâmetros nacionais.

Capanema, “esteticamente modernista e politicamente conservador” (RUBIM, 2007: p. 16), ainda foi mantido no poder durante o governo de Getúlio Vargas. Seu ministério trouxe ao cerne do governo de Vargas um conjunto de intervenções pioneiras na área da cultura brasileira. Como fruto dessa aliança, pode-se destacar: a Superintendência de Educação Musical e Artística, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (1937), o Serviço Nacional de Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937), o Conselho Nacional de Cultura (1938).

A política cultural implementada durante o governo de Vargas, atendendo às demandas de um governo autoritário e ditatorial, empenhava-se na construção de uma identidade comum a todos os brasileiros. Foi nesse período que o tom nacionalista adquiriu posição central nas preocupações governamentais. Para que se firmasse o projeto de união do país entorno do ideal de nação, era preciso se eliminar as orientações racistas – difundidas até então pelo pensamento das elites – de embranquecimento do povo brasileiro. A solução foi encontrada na síntese da figura do mestiço e na ideia de convivência harmônica entre as raças: “A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional” (ORTIZ, 2006: p. 34).

Obscurecendo-se as querelas de grupos opostos a partir da ideia de uma nação una, que sintetizasse o pensamento nacional, foram disseminados como valores a brasilidade, a convivência harmoniosa entre raças e classes sociais, o trabalho enquanto dignificador e o caráter mestiço do povo brasileiro. É nesse período que o pensamento de autores como Gilberto Freire, com o mito da democracia e da coexistência pacífica das três raças formadoras do Brasil, auxilia o escamoteamento das diferenças e das lutas raciais e sociais do período, nas palavras de Renato Ortiz: “à medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade” (ORTIZ, 2006: p. 43).

Essa busca pelo consenso e pela unanimidade cultural da Era Vargas (1930-1945), ao pautar a cultura brasileira a partir de padrões socioculturais europeizados, suprime desse ideal de cultura construído as manifestações não europeias. Nesse momento, o samba embranquecido, entendido

como aquele no qual fossem ofuscadas as marcas negras, foi erigido como o símbolo do “novo” Brasil. Destacar o samba como ritmo nacional é disseminá-lo às várias culturas e classes sociais do Brasil, mas também subtrair de si sua origem negra. No entanto, essa suposta generalização não impediu a construção de reflexões críticas do período sobre o papel do negro na cultura brasileira, dentre as quais se destacaram dois pensamentos: a Frente Negra Brasileira e o movimento de consciência negra.

O posicionamento ideológico da Frente Negra Brasileira buscava não só a afirmação dos direitos históricos e sociais do homem negro, mas sobretudo a luta pela escuta de seus posicionamentos políticos, fato que motivou essa organização a se tornar posteriormente um partido. No campo social tinha como preocupação a inserção do negro em uma sociedade que se mostrara bastante contraditória e desigual. Mantendo a coerência com essas ideias, restou às preocupações culturais a busca incessante pelas “‘verdadeiras raízes’ de uma suposta cultura afro-negra que tivessem permanecido intactas em solo brasileiro” (FERNANDES, 2012: p. 03).

Já o movimento de consciência negra foi mais difundido entre artistas e religiosos, os quais, a partir de um pensamento modernista, buscavam a autenticidade negro-africana. Embora ideologicamente opostos, os dois movimentos – a Frente Negra Brasileira e o movimento de consciência negra – traziam no cerne de suas preocupações a busca por vestígios das culturas africanas presentes no Brasil: “cabia ora combatê-los, ora enaltecê-los, ora compreendê-los para melhor compor o mosaico da nação” (FERNANDES, 2012: p. 03).

Com o fim da ditadura de Vargas, os debates articulados pelo movimento negro readquiriram seu espaço na sociedade, tomando força com o período da ditadura militar. O movimento recebeu o importante apoio de ativistas de esquerda, os quais consolidaram pensamentos sobre o papel do negro e da cultura negra como forma de resistência de um povo que havia sobrevivido e mantido sua cultura na escravidão. Adquiriu grande relevância ao contar com a contribuição de intelectuais como Roger Bastide, Florestan Fernandes e Guerreiro Ramos, nomes que combatiam ferrenhamente a teoria da democracia racial (FERNANDES, 2012: p. 04).

À parte desses diálogos, as referências às questões de raça, ou negritude, na música difundida pelo incipiente mercado fonográfico não eram quase abordados, a não ser para discutir parâmetros sobre sambas autênticos (aqueles compostos nos morros e nos redutos de samba do Rio de Janeiro, na casa das ‘tias’) ou inautênticos (aqueles que já estivessem inseridos na lógica do mercado), no entanto essas discussões terminavam restritas a elementos musicais, que sintetizavam os parâmetros do samba na ideologia de um “samba nacional” (SANDRONI, 2012; FERNANDES, 2012).

O pensamento da ditadura de Vargas, ao recuperar as ideias modernistas enquanto meta para o projeto de construção da nação brasileira, assumiu e impôs conceitos antes mesmo que fizessem parte da cultura do país, política que pode ser considerada como uma herança do conhecido descompasso entre as ideias liberais e a realidade nacional escravagista, já analisada por Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* (SCHWARZ, 1992).

Do mesmo modo em que acontecia naquela sociedade, a implementação dessa modernização, bastante conservadora, deixou de legado um importante problema às produções culturais, como argumenta Renato Ortiz:

Uma vez que a mercantilização da cultura é pensada sob o signo da modernização nacional, o termo “indústria cultural” é visto de maneira restritiva. Como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há porque não se estender este raciocínio para a esfera da cultura. (ORTIZ, 2006: p. 37)

Sendo assim, inaugura-se na gestão de Capanema a complexa tradição da intensa relação entre governos autoritários e políticas de incentivo à produção e à difusão de bens culturais (RUBIM, 2007: p. 18), situação reafirmada com a ditadura civil-militar de 1964. Ratificando tal afirmação, observa-se que se o período de 1945 a 1964 é caracterizado por uma estagnação no pensamento das políticas culturais (salvo raras exceções). Somente a partir do ano de 1964 o governo de ditatorial reativa as políticas culturais, que até a instituição do Ato Institucional nº5 nutriram com investimentos relevantes e problemáticos as produções culturais, impelindo-as não só para o mercado, mas reafirmando todas as contradições que a ideologia de uma ditadura traz arraigadas a seu pensamento e em suas medidas administrativas.

O samba, a ditadura e o mercado

*Onde morre o samba? ...
Quando ele passa da boca da
gente de roda para o disco da
vitrola. Quando ele passa a ser
artigo industrial para satisfazer a
ganância dos editores e dos
autores de produções dos outros.*

Enquanto a ditadura de Getúlio Vargas se situa no processo de construção da lógica do capital, o período do regime ditatorial de 1964, em momento histórico e econômico posterior, se depara com um cenário no qual o capital se encontra sedimentado. Sendo assim, não tinha como centro de suas preocupações a construção da nação brasileira, mas a necessidade de garantir sua integração. Nesse sentido, há uma retomada daquela compreensão de cultura enquanto articuladora central para a ratificação do ideal de nacionalidade, colorindo nesse momento o cunho de exaltação nacionalista patriótica com tonalidades de proteção e integração da nação em torno da ideia de progresso.

Ao discutir sobre a passagem do Brasil tradicional para o moderno, em *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz argumenta que entre as décadas de 1960 e 1970, sob a ideologia da necessidade de manutenção da segurança nacional, o Estado militar promoveu o capitalismo em sua forma mais avançada aplicando na esfera cultural os imperativos de ordem econômica. O poder de coerção do Estado passou, então, a seguir as lógicas do mercado e do desenvolvimento capitalista (ORTIZ, 2006).

Como lembra Renato Ortiz, a implementação de um Estado militar em 1964 aponta para duas dimensões complementares: a dimensão política (de perseguições de opositores, dissolução de partidos, censura, entre outras práticas já conhecidas) e a dimensão econômica, a qual se caracterizou pela reorganização da economia brasileira, inserindo-a no processo de internacionalização do capital. Esse fato, quando analisado no campo da cultura, canaliza-a para o crescimento do parque industrial e da produção de bens culturais.

Com o incentivo à proliferação das novas mídias, a cultura foi inserida em um processo de mercantilização e a tecnologia, aplicada aos bens simbólicos, impelida às demandas da indústria cultural. Nesse caso, as esferas de fruição e consumo passam a ser fundamentais para a concretização desse sistema: “a ‘autêntica’ cultura brasileira, capitalista e moderna, que se configura claramente com a emergência da indústria cultural, é fruto da fase mais avançada do capitalismo brasileiro” (ORTIZ, 2006: p. 28-32). Esse momento recupera o movimento de modernização da sociedade brasileira que aspirava integrar, ou interpenetrar, polos que antes pareciam opostos: o nacional e o capitalismo.

Nessa relação entre o nacional e o capital é relevante o destaque da união entre os empresários e o Estado. Como argumenta Ortiz, os dois setores eram beneficiários na integração do território nacional: enquanto o interesse do Estado estava na unificação política das consciências

individuais, era de interesse dos empresários a integração nacional, que visava o desenvolvimento do mercado. Enquanto o primeiro é moralista – no sentido ético, moral e político – o segundo é mercadológico, no entanto o propósito dos dois converge para a despolitização dos conteúdos, interessante às demandas dos dois beneficiários.

O fato do samba ser eleito como ritmo nacional e, portanto, patrocinado financeiramente pelos interesses desses governos, não teve como consequência direta apenas a maior difusão de suas gravações, mas também a profissionalização de seu processo de criação. Assim, a inserção na lógica de produção do mercado fonográfico acarretou mudanças diretas em sua forma de composição.

Como lembra Muniz Sodré, na forma de composição coletiva não havia uma separação clara entre produção e consumo. As rodas de samba assumiam um caráter festivo, no qual não havia a ideia de uma obra acabada, mas sim em constante construção, sempre coletiva, posto que os espectadores poderiam interferir na criação musical com novos elementos. Os próprios instrumentos musicais eram improvisados, já que caixa de fósforo, latas, pratos, garfos entravam na percussão e auxiliavam a criação do samba. Ou seja, o tempo de maturação da composição musical era outro (SODRÉ, 1998).

Com a grande demanda por composições e a profissionalização do sambista (tendo como consequência a remuneração de suas composições), esse caráter festivo se transforma em espetáculo pautado pela separação entre espectador e produtor remunerado. Diante disso, há a exigência de que as antigas rodas de samba de composições e improvisos coletivos fossem gradativamente substituídas pela noção de autoria. Cabia a cada autor o reconhecimento e a remuneração por um trabalho individual. Mesmo que esses compositores vendessem sambas para compositores famosos, prática recorrente no período, e não houvesse o reconhecimento do autor, ainda assim havia uma remuneração: “o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunialistas) para poder ser captado como força de trabalho musical” (SODRÉ, 1998: p. 40).

Em troca, o samba atingiu a notoriedade, o grande público e mais investimentos tecnológicos que permitiram o uso de mais instrumentos, seu registro fonográfico e sua difusão nas grandes rádios e televisão. No contexto paralelo a esse, o carnaval e as escolas de samba, cada vez mais estimuladas pelo governo, e posteriormente pela televisão, recebiam ingestão de dinheiro às custas de desfiles sofisticados que vendessem uma imagem de exaltação da pátria e do povo brasileiro a cada cortejo. Sendo assim, o samba das rádios e o samba-enredo do carnaval, respeitadas suas particularidades, se mostravam como um caminho bastante eficiente para a propagação de temáticas convenientes aos objetivos do poder governamental.

A pesquisa de Muniz Sodré ainda é relevante ao ressaltar que o sistema de produção capitalista da cultura ocidental tem por base o que o teórico nomeia como a “estratégia de disjunção”, a qual é caracterizada pela divisão entre cultura e natureza, produtor e consumidor, morte e vida. A aplicação dessa lógica na produtiva no samba o faz “cada vez menos social, porque a estratégia industrial de produção é visceralmente dessocializadora” (SODRÉ, 1998: p. 40).

A ditadura de 1964 e o mercado fonográfico

*Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto para denunciar o açoitado
Canto também contra a tirania*

*Canto porque numa melodia
Nascendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz.*

(João Nogueira, Paulo César Pinheiro)

Embora mantivesse algumas ideologias coercivas durante todo o percurso de seu governo, observa-se que a ditadura instaurada no Brasil em 1964 não se manifestou de maneira análoga por todo seu regime, fato que se reflete diretamente nas decisões e relações desse governo com a cultura. Sendo assim, podem ser destacados três momentos distintos: 1964-1968, 1968-1974 e 1974-1985.

De 1964 a 1968 a ditadura estimulou uma transição que reside na passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para uma forma de pensamento dominada pela cultura midiaticizada. A criação da secretaria de cultura foi acompanhada da instalação de uma infraestrutura de telecomunicação, da fundação de empresas como a Telebrás, a Embratel e da implantação de uma lógica de indústria cultural: “são realizações dos governos militares que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de ‘segurança nacional’” (RUBIM, 2007: p. 20).

O período de 1968 a 1974 é caracterizado como um momento no qual a censura e a repressão bloquearam a dinâmica cultural anterior. Por outro lado, os investimentos na cultura midiática cresceram e sofisticaram a tecnologia das transmissões televisivas que, controladas pelo governo, se tornaram eficazes reprodutoras das manobras de uma ideologia oficial (RUBIM, 2007: p. 21; ORTIZ, 2006).

Esse período de maior censura, reconhecido por cercear o espaço de questionamentos e discussões, instalando uma violenta repressão às diversas possibilidades de pensamento, desenvolveu no cenário de produção cultural debates políticos importantes para época, já que é através da arte que se manifestaram as mais diversas maneiras de enfrentamento e transgressão ao regime político vigente. Como lembra Marcos Napolitano, “o fechamento completo do espaço público para os atores da oposição civil, consolidou os espaços galvanizados pela arte, como formas alternativas de participação, nos quais a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores” (NAPOLITANO, 2002: p. 03).

Sendo assim, enquanto a imposição da censura na ditadura militar brasileira foi reconhecida pela historiografia como responsável por coibir os debates do espaço público, o fértil terreno das produções artísticas, sobretudo da Música Popular Brasileira, despontou como uma das possibilidades de construção de um discurso militante, capaz de se afirmar em tenaz oposição política às ideias ditatoriais.

Em poucos anos, a MPB, antes restrita ao consumo da classe média e de estudantes de movimentos políticos, atingiu uma relativa expansão ao consumo de outros públicos e, seguindo os passos do samba, adquiriu seu espaço de “institucionalização” (NAPOLITANO, 2002: p. 09).

Tal fato localiza essas produções, principalmente no final da década de 70, na complicada contradição da cultura brasileira: ao mesmo tempo em que discordavam do regime, driblando a censura, foram impelidas para a lógica do mercado e da indústria fonográfica em seu período de consolidação (GROPPO, 2002: p. 130-150), movimento que auxiliou a difusão e o prestígio da MPB e do samba por praticamente todas as camadas da sociedade.

É interessante observar que a censura do regime ditatorial é caracterizada por dois caminhos: a já abordada faceta repressiva e o cunho disciplinador. É por meio desse último propósito que a censura não veta todas as manifestações artísticas, pelo contrário, é um dos momentos de maior produção e difusão de bens culturais (ORTIZ, 2006: p. 115). A inserção da cultura no processo de planejamento nacional e a criação de órgãos de incentivo à cultura canalizaram as práticas culturais desse período a ideologias específicas, responsáveis por encarcerar as práticas artísticas a determinadas instâncias de poder.

Somente no terceiro momento, com a distensão lenta e gradual, de 1974 a 1985, foram ativadas inúmeras iniciativas na área das políticas culturais, inclusive tendo o objetivo de cooptar profissionais da cultura com a ampliação de investimentos na área. Pela primeira vez foi pensado o Plano Nacional de Cultura (1975) e destacaram-se instituições culturais como a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a Radiobrás (1976); além da renovação de órgãos como o centro nacional de

referência cultural (1975), o IPHAN (1979), o SPHAN, a Fundação Pró-memória (1979) e a abertura para o contexto internacional, através de encontros realizados pela UNESCO (RUBIM, 2007: p. 21).

Esse período é considerado como um passo significativo para as políticas culturais brasileiras e seu estudo é relevante por propiciar reflexões sobre a emergência de questões como a problemática da conexão entre o autoritarismo e as políticas culturais, a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem qualquer interação com a política de cultura do Estado, fato que pode ser responsável por “um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país” (RUBIM, 2007: p. 23).

O samba que o samba toca

*Não tem órgão oficial, nem governo,
nem Liga, nem autoridade que compre
essa briga.*

*Ninguém sabe a força desse pessoal
Melhor é o Poder devolver a esse
povo a alegria, senão todo mundo vai
sambar no dia em que o morro descer
e não for carnaval.*

(Paulo César Pinheiro, Wilson das Neves)

Embora no período da ditadura civil-militar de 1964 a canção de protesto tenha alcançado a mais alta visibilidade na luta contra o sistema político opressor, nota-se que o samba e o samba-enredo também adquiriram um papel importante nas discussões tramadas durante os regimes autoritários. São poucos os estudos que se dedicaram a pensar na relevância do debate político articulado nessas músicas, no entanto, a resistência erigida por essas produções é fundamental não só por abordar questões como a censura e a repressão das liberdades individuais de manifestação, mas sobretudo por problematizar o lugar do samba no mundo do capital, construindo um argumento acerca da representação do negro e das manipulações que estabeleceram de um lado o samba enquanto ritmo nacional e de outro as escolas de samba no cerne da sociedade do espetáculo televisivo.

De fato, o samba, eleito como ritmo nacional, e o samba-enredo, inserido na lógica da espetacularização do carnaval, colaboraram para a construção da imagem pretendida para a nação a partir da difusão de ideias nacionalistas, no entanto, os estudos de Tamara Cruz (CRUZ, 2010) demonstram que os olhares de controle do poder público sobre o samba e as escolas de samba eram

constantes. Sendo assim, a pesquisa de Cruz é inovadora ao desmistificar a ideia de que essas manifestações aceitaram sem conflitos a lógica dos governos vigentes.

Talvez os abundantes estudos que focalizaram as perseguições e repressões apenas a grupos estudantis ou militantes partidários tenham contribuído com a criação da imagem de que o samba e o samba-enredo se alienaram dos debates políticos, assim, essa ideia situa todas as reflexões sobre as temáticas da negritude na complicada imagem de uma suposta passividade, que fizera o negro aceitar e acatar a todas as demandas do capital.

Como argumenta Cruz, inclusive na fase reconhecida como democrática, o intervalo entre a ditadura de Getúlio Vargas e a ditadura civil-militar de 1964, as escolas de samba precisavam submeter seus enredos a autorizações, que às vezes recebiam a recomendação de mudanças de trecho das letras para serem veiculados. Como já abordado nesse estudo, o controle sobre as escolas de samba era indireto, através de patrocínios governamentais, televisivos ou concessões de autorizações cedidas pela Riotur (Empresa de Turismo do Estado da Guanabara). E essa preocupação é central a partir da aproximação de intelectuais de esquerda ligados ao CPC (Centro Popular de Cultura) dos pavilhões e desfiles das escolas de samba.

Se até 1964 as maiores preocupações do governo residiam em impor a temática nacionalista e a manutenção da ordem e do controle sobre as diversões públicas, após o golpe de 1964 o combate à propagação das ideias de esquerda era preocupação central desse governo, fato que volta os olhares do poder para as manifestações do carnaval. Considerando a mobilização e o contato das quadras e das comunidades do samba no decorrer de um ano, qualquer nova ideia ou teoria poderia facilmente se propagar com grande rapidez entre um número considerável de participantes (CRUZ, 2010: p. 31).

A pesquisa de Dmitri Cerboncini Fernandes demonstra que a luta contra o inimigo comum da ditadura militar foi eficaz ao reunir ativistas, intelectuais e pensadores de esquerda em discussões sobre o samba. Destacam-se nesses grupos nomes como Candeia, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Martinho da Vila, Nei Lopes, Muniz Sodré, entre muitos outros. Para esses intelectuais, o samba se destacava como uma forma de resistência praticada com protagonismo pelos herdeiros de um povo que preservara sua cultura, persistindo e contestando através da busca pelas lutas comunitárias, que visavam, sobretudo, a afirmação da cor, da raça e da etnia negra (FERNANDES, 2012: p. 07).

Enquanto isso, os movimentos negros no Brasil se afastaram do samba e das escolas de samba, já que o primeiro era visto como “instrumento de reafirmação de valores servis” e o segundo cooptado pelo capital de bicheiros, governo, televisão e elites brancas. Para esses pensadores, a

aproximação dessas produções da mídia e sua grande difusão afastaram-nos de temas que realmente representasse a negritude brasileira (MONTES, 1997: p. 34).

Tamara Cruz ressalta em seus estudos que a partir dos anos 60 a presença de alguns intelectuais de esquerda nas escolas fomentou sambas que não só destacavam a importância do negro a partir de uma visão paternalista, mas pela primeira vez traziam o negro como personagem central dos enredos, através da rememoração de grandes heróis negros como Zumbi, Chico Rei e Chica da Silva, temática e tradição que teve continuidade mesmo depois do golpe de 1964, fato que atraiu ainda mais os olhares dos censores ditatoriais.

Com o avanço dos investimentos nas escolas de samba e a consequente valorização televisiva dos concursos, a década de 70 marca no carnaval do Rio de Janeiro sua fase de espetacularização mais sólida. A demanda televisiva pelo controle do tempo dos desfiles e o concurso entre as escolas impôs mudanças fundamentais na estrutura das alas, nas fantasias e até no andamento dos sambas, que deveriam ser mais rápidos e desenvolvidos dentro dessa lógica do show. Os investimentos de bicheiros colaboravam para a manutenção dessas concorrências, incentivando a ganância e o ostracismo, fatores que dissolveram por fim todo caráter comunitário dos antigos cortejos de rua e a expressão dessa coletividade. Tratava-se de um espetáculo padronizado nos mais enquadrados moldes de uma ideologia que se beneficiava com o sufocamento de protestos e heterogeneidades.

Quilombo, o sonho de Candeia pela resistência

*Porque sambista não precisa ser
membro da academia
Ser natural com a sua poesia e o
povo lhe faz imortal*

(Candeia)

A despeito das perseguições, imposições e censuras bastante recorrentes durante o período do AI-5, a gradativa abertura política iniciada no final dos anos 70 possibilitou um momento de

fértil reestruturação do pensamento militante, permitindo que os movimentos políticos e culturais construíssem declaradas críticas sobre o cenário político, social e econômico do país.

Se considerado o pressuposto de que os espaços galgados por determinados grupos dentro da sociedade se refletem diretamente na representação dos mesmos dentro das produções artísticas – já que o signo é ideológico (BAKHTIN, 1995) e a arte e a sociedade tramam uma relação de imbricação indissociável –, nota-se que a representação do negro na arte brasileira ainda se estabelecia de viés.

Embora o samba e o samba enredo se sedimentassem em posição de centralidade, como a música representante da nação, observa-se que o processo de marginalização do negro na sociedade de espetacularização mercadológica se articulou na medida em que eliminou das produções musicais todas as marcas dos atores sociais antes protagonistas dessas representações.

Dentro desse cenário, coube a algumas das manifestações culturais dos anos 70 o propósito de reunir a comunidade negra com o objetivo de conscientizá-la para a importância da abordagem da questão racial. É nesse sentido que a cultura adquiriu o papel fundamental de reerguer a identidade e o orgulho negro através da representação artística, a qual extrapolava os limites do mero entretenimento, a fim de erigir questões econômicas, políticas e sociais que refletissem diretamente sobre o lugar dos negros brasileiros na sociedade contemporânea. Trata-se da proposta de afirmar por meio da cultura a identidade negra em uma sociedade que impunha marcas constantes de exclusão.

Assim, destacaram-se principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia organizações que a partir de manifestações culturais articularam um pensamento político que buscava, sobretudo a partir da cultura, afirmar o espaço do negro na sociedade e na política brasileira. Dentre as tantas, estão: o bloco do Ilê Ayê, o Centro de Pesquisa das Culturas Negras, a Confederação Baiana de Cultos Afro-brasileiros, o Grêmio Recreativo da Arte Negra e Samba Quilombo, o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras, o Movimento Black Rio, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, entre outras.

De todas essas organizações, igualmente relevantes, optou-se por destacar nessa pesquisa aquela na qual o samba se manifestou como uma preocupação central: o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo.

Partindo da insatisfação de enxergar o carnaval imerso em um cenário de tensões, distensões, conflitos e apagamentos históricos, Antonio Candeia Filho, um dos mais respeitados compositores da Portela, fundou em 8 de dezembro de 1975 a escola de samba do Quilombo, nome pelo qual ficou conhecido o grêmio recreativo.

Para Candeia, era preciso que se recuperasse dentro do espaço do carnaval carioca os moldes de carnaval de rua, da festa coletiva, de caráter participativo e, sobretudo, a liberdade de expressão daqueles que sempre fizeram parte da comunidade do samba e agora estavam sufocados por um poder externo. Um propósito que se revela no próprio nome da agremiação:

Quilombo s.m. (...) 2. Local escondido, geralmente no mato, onde se abrigavam escravos fugidos. 3. Povoação fortificada de negros fugidos do cativeiro, dotada de divisões e organizações internas. 4. ETIM. Quimb. *Kilombo*. ‘união, cabana, acampamento, arraial, povoação’ (...) (HOUAISS; VILLAR, 2001: p. 2350)

Se o significado histórico da palavra “quilombo” é o de local em que os negros encontravam refúgio quando fugidos dos cativéis, espaço importante para a articulação de uma outra forma de organização social divergente da lógica escravagista, a etimologia de “quilombo” também pode denotar a ideia de “união”, palavra que inevitavelmente remete à resistência e à necessidade de adesão coletiva para essa proposta de afirmação da cultura negra.

Assim, esse movimento de contestação do poder vigente pode ser considerado um marco no pensamento acerca das manifestações negras no samba, não só por discutir os espaços do negro na sociedade, mas por questionar as demandas capitalistas que impregnaram o carnaval carioca, ideias sintetizadas no manifesto de lançamento do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo:

“Estou chegando...
Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória. Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar. Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira. Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo -ão. Nada de forjadas e malfeitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem. Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor. Sintetizo um mundo mágico. Estou chegando...” (BUSCÁCIO, 2005: p. 29)

O manifesto de criação da escola condensa algumas das questões abordadas no decorrer desse trabalho. Sendo assim, palavras como “fé”, “mito” e “tradição” são a porta de entrada para o discurso de apresentação do protagonista que constrói o “canto negro” na busca pela liberdade. A ideia de liberdade se articula de maneira tão central que não só remete à escravidão, mas afirma para essa nova proposta a pretensão de não se enquadrar aos “moldes”, nem às muitas “forças contrárias”. Sendo assim, os elementos que são enfocados para a construção desse projeto são alicerçados no retorno dos valores tradicionais, já que Candeia evoca a imagem dos pés no chão e a necessidade de revisitação do “mundo mágico” – entendido aqui como aquele no qual havia o tempo cíclico, os laços de uma coletividade, de um ideal colaborativo e uma integração plena da vivência do sujeito com a experiência do tempo e do espaço. A terra sobre a qual os pés estão pisando é parte integrante da vida desse sujeito, que a conhece e a vivencia.

É através dessa memória de um tempo que ainda não estava submetido ao sujeito individual e às demandas do capital, que é possível se reestabelecer a experiência do carnaval de rua, considerando a rua enquanto lugar de percurso e expressão pública da coletividade. Essa rua evocada no manifesto está vinculada à livre expressão e à valorização do caráter festivo do povo, aspectos que em nada se relacionam com os posteriores enquadramentos nas demandas mercadológicas.

Nesse discurso é evocada a experiência e a sabedoria, que tanto pode ser a sabedoria ancestral, como a sabedoria daqueles que de fato conhecem essas manifestações e muitas vezes não se estão inseridos com a cultura letrada. Assim, a ideia de sabedoria desse discurso embate diretamente com o pragmatismo científico, no qual a racionalização e a tentativa de explicações acadêmicas da comunhão festiva sufocam essas manifestações, na medida em que, enquadradas nos rótulos construídos a partir de olhares externos, que encarceram e desvalidam o acontecimento em si.

Essa vivência passa a ser pautada pela busca das origens, tanto da cultura negro-africana, como da de pessoas moradoras no próprio bairro no qual o samba é produzido. Mais do que isso, a posição afirmativa desse discurso se concentra na ideia de denúncia da insatisfação com a inversão de protagonistas do presente: “gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem”.

Em consonância com essas ideias, essa nova agremiação era formada e dirigida por moradores da própria comunidade. Como se pode observar, Candeia sempre se mostrou como

alinhado aos intelectuais conhecidos como puristas, aqueles que se colocavam como contrários a qualquer interferência dos classificados por Candeia de “bicões” do samba.

Para Candeia eram considerados bicões os artistas da zona sul, os carnavalescos, os profissionais que impuseram padrões estéticos no carnaval (como figurinistas, cenógrafos ou compositores da classe média) e tantos outros nomes que pouco se relacionavam com o samba e com a comunidade da escola que desfilavam.

Os objetivos dessa escola eram bastante claros: “uma escola de samba onde tudo fosse feito pelo povo. As costureiras fazendo as fantasias ... As alegorias também, tudo de lá mesmo, escolhido lá ... Desfile à antiga, com cordas e gambiarras” (CANDEIA, 1996, p. 209).

Como explica Candeia em uma entrevista, tal postura não é um processo de segregação, nem tão pouco de preconceito às avessas, como muitas vezes foi julgado na época, mas uma política afirmativa que ia muito além das análises feitas pelos sambistas daquele momento, considerados pelo compositor como superficiais. Tratava-se de um pensador que reconhecia os imperativos do mercado e as mudanças irreversíveis que a sociedade do espetáculo imprimia na comunidade do samba:

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba, o que era um sambista e de como e porque eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos, pretendam ‘inovar’ o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvaguardar a essência das origens do nosso samba. (RANULPHO, 1976: p. 23)

Em 1976 Candeia ainda explicita alguns dos propósitos da escola em uma entrevista concedida ao jornal *Última Hora*:

1. Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.

4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos 'pela evolução' imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro (RANULPHO, 1976: p. 50)

O projeto de apenas apresentar algo de reflexivo e interessante que se colocasse contra os imperativos do carnaval não bastava. Havia nos planos de Candeia o ideal de fomentação de um centro de pesquisa sobre a cultura negra e do debate de temáticas importantes sobre essa questão. É exatamente por esse motivo que Candeia pode ser considerado um grande articulador do pensamento teórico do período. Suas ideias renderam discussões permanentes no pavilhão que era frequentado pela comunidade no decorrer de todo ano.

O sambista aliou a si vários dos companheiros que se estavam descontentes com os rumos que o carnaval carioca tomara. Colaboraram com a Quilombo moradores dos bairros de Madureira e Oswaldo Cruz e outros grandes nomes como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Ney Lopes, Wilson Moreira, Guilherme Brito, Monarco, integrantes da Velha Guarda da Portela, Mauro Duarte, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, Elton Medeiros, Néelson Sargento, Jorge Coutinho, entre muitos outros.

A preocupação da Quilombo não é apenas o desfile no carnaval. Possui vários grupos de danças de origem negras (jongo, caxambu, capoeira, maculelê, afoxé, samba de lenço, samba de caboclo, lundu e maracatu). O grupo de jongo conta com a presença de vovó Teresa, velha jogueira que tem 113 anos e reside no morro da Serrinha, em Madureira. Todas as noites de quarta e sexta-feira as luzes que iluminam a quadra externa do Quilombo estão acesas. Capoeiristas descontraídos, treinam passos exercitando-se sob a orientação de Mestre Jorge, Jorge Vianna Pinto, motorista da federal Auto-Ônibus, responsável pelo grupo de mais ou menos quinze pessoas. (VARGENS, 1978: p. 22)

Embora os anos 70 propiciassem o surgimento de muitos grupos ativos no pensamento sobre a negritude, a principal inquietação de Candeia estava em construir um pensamento que não fizesse parte da elite intelectual, apartada da sociedade e com tons paternalistas. Assim, Candeia defendia uma oposição tenaz às ideias conservadoras do mito da democracia racial, enxergando a necessidade de afirmação da cultura negra a partir de um espaço no qual a própria comunidade fosse protagonista, adquirindo voz e caminhos próprios de reflexão sobre sua história e seu povo, se afastando, sobretudo, de padrões midiáticos e pressões externas.

Na Quilombo, as reflexões acerca da posição do negro na sociedade e na cultura brasileira partiam de um olhar para as tradições afro-brasileiras e as integrava no pensamento político, sempre em construção, através do caráter festivo das músicas e das danças tradicionais, reestabelecendo no espaço da quadra de Coelho Neto, posteriormente em Acari, a coexistência plena entre a vivência, a festa, a reflexão crítica e a convivência comunitária que Candeia demonstrou poderem ser sintetizadas no mesmo tempo e espaço.

Os ecos do projeto de Candeia foram essenciais ao repercutir para as comunidades de Oswaldo Cruz, Madureira, Acari e entorno um novo norte que apontasse para a possibilidade de protagonismo, resistência, orgulho e afirmação cultural do negro em um momento histórico no qual o sufocamento desse homem era imposto como uma premissa incontestável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se arte e sociedade se integram de maneira indissociável, os resultados obtidos no presente estudo alertam para a necessidade de análise das articulações entre as produções culturais e o processo histórico. Sendo assim, torna-se evidente que o olhar sobre a representação ficcional do negro na música brasileira se revela bastante restrito quando ignorados os fatores políticos, econômicos e sociais que impuseram decisões fundamentais para os rumos de determinadas formas de pensamento.

Os investimentos na cultura musical brasileira, muito superiores durante as ditaduras (Era Vargas e ditadura civil militar de 1964), explicitam a forte relação entre os governos autoritários e o incentivo às políticas públicas que atendessem ideologias caras ao poder vigente. Assim, pode-se observar que a cultura musical, sintetizada na imagem do samba, foi fundamental para erigir uma ideia de nação, que submetia esse ritmo a um processo de paulatino embranquecimento. O samba e os sambas-enredos, quando apropriados pela lógica do mercado, abdicaram de seu caráter coletivo e suprimiram de si as marcas da cultura negro-africana.

Se as prioridades de investimentos da Era Vargas residiam na consolidação de um determinado projeto de Brasil que partia do avanço das ideias nacionalistas, atribuindo ao samba, o porta-voz dessa ideia de nação, o poder de sintetizador da representação do homem nacional na figura do mestiço; coube à ditadura civil-militar instituída em 1964 – já localizada na fase de implantação do capital nacional e aliada a empresários do mercado de consumo –, atender ao projeto de um governo interessado em firmar a lógica da segurança nacional, a qual justificaria a despolitização dos conteúdos. Tratava-se de um momento no qual a sociedade mercadológica enxergou na espetacularização e no aperfeiçoamento de técnicas avançadas a oportunidade de vendas e lucros a partir das produções culturais.

No revés de todo esse processo, no presente estudo destacamos que essa inserção da música no mercado não fora unânime, nem completamente pacífica. Por todo percurso, grupos divergentes do sistema se impuseram, discutiram e construíram argumentos bastante relevantes sobre a posição do negro na sociedade de consumo, traçando novos caminhos de representação dessas produções musicais. Assim, optamos por destacar a criação da escola “Quilombo”, centro de reflexões e questionamentos que ecoam até hoje como pequenas corrosões nos alicerces de um sistema de produção musical que ainda se vale da música enquanto veículo para disseminação de determinadas ideias, vendidas como consensuais, embora aptas a atender a interesses de determinadas instâncias de poder regidas pelas demandas do capital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 1995
- BENEDINI, Luiz Fernando. “Música e Políticas públicas”. *Estudos e Pesquisas*. Fórum Nacional – Edição Extraordinária sob o domínio da insegurança. 2008.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol. 1) São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilah. “O Maravilhoso como discurso histórico alternativo”. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatáhy (orgs). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*, Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A chama não se apagou”: *Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Universidade Federal Fluminense: Dissertação de Mestrado. 2005.

CANDEIA FILHO, Antonio. In: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996..

CANDEIA & ISNARD. *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CHIAPPINI, Ligia. Chiappini, “Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos”, *Revista Literatura e Sociedade*, n. 5, São Paulo, 2000.

COHN, Gabriel, *A concepção oficial da política cultural oficial nos anos 70*. In: MICELI, S. (Org). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Niterói: Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal Fluminense, 2010. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1421.pdf>>. Acesso em: 30 de jul. 2014.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. “E o samba se enegrece: a rainha Quelé”. 36º Encontro Anual da Anpocs. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=8195&Itemid=217>. Acesso em: 30 jul. 2014.

FRANÇA, Jacira Silva de. “Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil dos anos 70”. *Sumaré – revista acadêmica eletrônica*. Disponível em: <http://siteweb01.sumare.clientes.ananke.com.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf> Acesso em: 25 jul. 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Canção e poder”. *Teoria e Debate*. Fundação Perseu Abramo. Edição especial: ano 21, maio de 2008.

GROPPO, Luís Antonio. “MPB e Indústria Cultural nos anos 60”. *Impulso n°30*. São Paulo: Centro Universitário Salesiano, Unidade de Americana.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, in: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. Disponível em: <http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Ari. *A legitimação do intelectual negro no meio acadêmico brasileiro*. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/detalhes.asp?cod_dados=742> Acesso em: 3 jun. 2014.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1990.

MONTES, Maria Lucia. O erudito e o que é popular ou escolas de samba: estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP/Dossiê: Sociedade de massa e identidade*. São Paulo: USP. Nº32. dez.-fev., 1996-1997.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70”. Participação no *IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM* (Cidade do México, abril de 2002) – apoio CAPES/MEC.

_____. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

_____. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RANULPHO, Waldinar. *Última Hora*, “Escolas de Samba Quilombos para salvar o samba”, 07/11/1976.

RUBIN, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. *Políticas culturais entre o possível e o impossível*. Texto apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador. 2006.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Prefácio à edição de 1961*. p. 31. In: FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Tradução J. L. Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

SCHWARZ, Roberto. “Ao vencedor as batatas”. *As idéias fora do lugar*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, 4ª Ed.

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

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

VARGENS, João Baptista M. GRAN Quilombo, 3 anos depois. In. *Artefato*, Rio de Janeiro, nº 10, 1978.