

SAMBAS E CONGADAS: O NEGRO E A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO SOCIAL NO BRASIL

Ricardo Moreno de Melo

Resumo

Este texto tem como objetivo refletir acerca de duas manifestações ligadas a cultura dos negros no Brasil, o samba no período republicano e as congadas no período colonial, e o papel que as mesmas desempenharam no sentido de colaborar com a inserção dos negros nos espaços sociais do Brasil república e colônia. Argumento que com habilidade e capacidade de negociação os contingentes negros aproveitaram os interstícios e brechas possíveis do sistema social, para afirmarem suas práticas culturais e com isso construir um espaço social e simbólico para suas existências. Os conceitos de hegemonia em Gramsci e de negociação do historiador João José Reis – em contraposição às ideias que apenas focalizavam o confronto – foram de suma importância para esta reflexão.

Palavras chaves: Samba, congada, cultura popular, música popular, hegemonia, negociação simbólica.

t

1-INTRODUÇÃO:

"Concedei-me, senhor, a serenidade necessária Para aceitar as coisas que não posso modificar, Coragem para modificar aquelas que posso E sabedoria para distinguir uma das outras."

(oração da serenidade)

A situação liminar do negro no Brasil colônia o colocava em uma situação na qual os antigos modos de ação que organizavam seu "ser no mundo" em outro continente, não constituía a mesma eficácia em outro tempo espaço que ora se apresentava. O estar no mundo humano, não é apenas constituído de uma presença física, ela é permeada por mediações simbólicas que norteiam essa presença, conduzindo-a a um posicionamento social do indivíduo, assegurando-lhe um lugar na estruturação da sociedade.

Os contingentes negros que para cá vieram trazidos à força, se notabilizaram não só pelo esforço de sobrevivência física, mas sobretudo pelo empenho em manter sua dignidade através de uma cultura viva. Esta, evidentemente, não poderia ser a mesma praticada em terras africanas, pois considerar assim é o mesmo que perder a dimensão de significação da cultura e seu potencial dinâmico. A partir de um grande processo de reelaboração das tradições e mesmo da mescla de tradições diferentes, foi possível a constituição de um novo patrimônio cultural sendo este não mais africano, mas afro- brasileiro.

A intenção desse artigo é a de tentar entender como a música participou de um amplo processo de afirmação do negro na sociedade brasileira, primeiramente no período colonial, através das congadas, e posteriormente no momento de modernização e urbanização, através do samba. O tema é demasiado extenso, tornando o espaço aqui disponível exíguo para tal empreitada. Procederei, dessa forma, no sentido de apenas produzir um esboço do tema o qual me parece muito palpitante. Quando tratamos aqui da construção por parte dos contingentes negros de um espaço social na sociedade escravocrata brasileira, através das congadas e posteriormente já no período republicano com o samba, estou me referindo a um espaço simbólico. Tomo de empréstimo aqui a definição de Jacques d'Adesky de "espaço enquanto rede relacional de representações coletivas" (d'Adesky, 1997, p.306).

t

Nessa definição o espaço não é entendido como categoria física, mas como dito acima, como categoria simbólica. Nesse sentido ele se constitui enquanto lugar no qual os grupos sociais vão construindo suas representações e suas redes relacionais através de suas práticas culturais, produzindo seus discursos e significados por meio de símbolos pertencentes a suas culturas, ou se apropriando de outros em um processo dinâmico de resignificação.

É sabido que em sociedades estratificadas, nem todos os atores sociais têm o mesmo peso ou ocupam da mesma forma os espaços sociais. Há então nessa rede social uma disputa de natureza simbólica no sentido de que os diversos atores vão tentar se afirmar através de seus fazeres culturais. As camadas subalternas da sociedade, no caso do Brasil dos séculos XVIII e XIX, os africanos e afrodescendentes,

principalmente, apesar de suas idiossincrasias étnicas, puderam estabelecer alianças entre si e também com o próprio poder, representado pela igreja católica. Como se sabe, a religião católica através do direito de padroado compunha com o estado um único bloco de poder (Abreu,1994, p.02).

Já de há muito que foi observado por autores brasileiros que tentaram entender a realidade das instituições nacionais, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Pessoa de Moraes, que o catolicismo brasileiro era por demais dado a pompas exteriores, de pouco "rigor cerimonial", muito festivo e até sensual. Para Sérgio Buarque esse fenômeno foi decisivo na formação de um *ethos* nacional, mas que não é originário de nosso país. Essa forma de culto deita raízes na península ibérica ainda do período medievo, quando da decadência de uma religiosidade palaciana essa sim, mais introspectiva e rigorosa. O historiador exemplifica essa lassidão do catolicismo brasileiro com uma festa de Senhor Bom Jesus da Lapa em Pirapora, São Paulo, onde o próprio "Jesus" desce do altar para sambar com o povo.

No mesmo sentido se encaminha o escritor pernambucano Pessoa de Moraes. Assim ele se refere:

O aspecto formal de exteriorização no Brasil, que a religião fundamentalmente assumiu, condicionou antes por sua vez, o próprio

t

processo de direção da energia vital: ajudou nesse processo certas formas de extroversão que encontravam as suas raízes no modo expansivo como as atitudes religiosas se apresentavam (Morais,1973, p.27).

E ainda:

Os próprios negros, escravos ou não, da confraria de Nossa Senhora do Rosário, em Olinda, celebravam a sua bandeira num misto de atitude religiosa e profana, com toques de instrumentos, zabumbas clarinetes e fogo do ar. Numa certa procissão de mulatos, também de Olinda, essas cenas de extroversão foram bem visíveis (Morais,1973, p.29).

Mais à frente Moraes cita o folclorista também pernambucano Pereira da Costa, quando este registra em uma festa dedicada a São Gonçalo do Amarante, um flagrante dessas extroversões libidinosas. Em meio a saracoteios de moças, zabumbas e chocalhos o folclorista registra as seguintes canções:

*"Seja bonitinho
E queira-me bem Aquilo que é nosso Não dê a
ninguém."*

Ou esse outro dístico:

*"Isto é bom mulata
Isso é bom, qu'eu gosto"*

Para Gilberto Freyre a intimidade dos crentes com seus santos prediletos, ou que por via da necessidade os colocavam em contato, chegava mesmo às raízes de um sensualismo explícito. Assim ele se refere em *casa-grande e senzala*:

t

No culto ao menino Jesus, à virgem, aos santos, reponta sempre no cristianismo português a nota idílica e até sensual. O amor ou o desejo humano. (...) É Nossa Senhora do Ó adorada na imagem de uma mulher prenhe. É São Gonçalo do Amarante só faltando tornar-se gente para emprenhar as mulheres estéreis que o aperreiam com promessas e fricções (Freyre, 1933, p.251).

Foi então nesse clima de até certa permissividade, que as camadas subalternas da sociedade, ou mais especificamente, os negros escravos ou não, puderam se articular em redes solidárias dentro das irmandades podendo, através de seus toques, cantos e danças projetar seus discursos e deixar suas marcas na formação da cultura brasileira.

2- UM POUCO DE HISTÓRIA:

*"Velejar, velejei
No mar do Senhor
Lá eu vi a fê e a paixão
Lá eu vi a agonia na barca dos homens."*

*Paixão e fê
(Tavinho Moura e Fernando Brant)*

O historiador americano Robert W. Slenes, professor da Unicamp, aponta a preocupação do pintor Johann Moritz Rugendas em representar os diversos grupos étnicos trazidos da África para o Brasil. Apesar de toda a diversidade étnica aqui encontrada, Slenes chama a atenção para os poucos relatos dos contemporâneos do tráfico de escravo, que tratassem diretamente dessa questão. O historiador chama a atenção para o fato de que o esforço de Rugendas não se resumia a uma tentativa meramente iconográfica. Ele ressalta o fato do pintor ter feito diversas entrevistas com os escravos onde coletou informações sobre vocabulários africanos e chegou mesmo a identificar algumas etnias específicas. As anotações do pintor foram posteriormente, em 1825, compartilhadas com um cientista francês, que Slenes não escreve quem é, mas que afirma que as observações de Rugendas

t

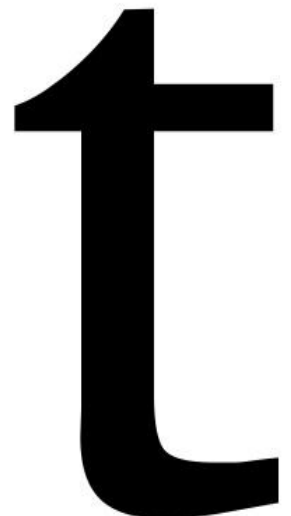
eram da maior importância e que vinham a confirmar suas hipóteses sobre o que alguns linguistas pensavam ser uma nova família de línguas chamada "Bantu".

Antes, porém, da descoberta científica sobre a unidade linguística de determinadas línguas africanas, os próprios negros já tinham, a partir de suas experiências no cativeiro, chegado a perceber as possibilidades de comunicação dada a semelhança das diversas línguas pertencentes ao mesmo grupo acima referido. Essa percepção de uma determinada unidade não se restringia, no entanto, ao aspecto linguístico. Havia a percepção de que essa unidade se ampliava também para outras áreas culturais, tais como religião e estrutura de parentesco (Slenes, 1995, p.06).

A partir dessas similitudes os negros cativos vão se mover nos espaços sociais possíveis dentro da estruturação de uma sociedade escravocrata. Evidentemente que a relação senhores/escravos não acontecia sem tensões, antes pelo contrário, havia um conjunto de normas que tentava limitar as ações dos cativos. É importante ressaltar, no entanto, que apesar das estratégias coercitivas praticadas pelo regime escravocrata, não era possível ele permanecer de pé apenas pelo uso da força. Outras modalidades sutis de controle eram também acionadas para o domínio não só do corpo, mas também do espírito. É nesse sentido que o historiador João José Reis afirma que também do lado dos cativos havia o movimento pendular de acomodação e revolta, bem como uma área intermediária de negociação. Segundo ele, pesquisas recentes revelam que a maioria dos escravos se situava nessa área (Reis, 1996). A esses espaços ele chama de "espaço de negociação" nos quais

Além da barganha relacionada à vida material e ao trabalho, os escravos e senhores, negros, forros, livres e homens brancos, digladiavam-se para definir os limites da autonomia de organizações e expressões culturais negras (Reis, 1996, p.04).

Dentre as instituições em torno das quais os negros se agrupavam, a mais importante segundo Reis, eram as irmandades religiosas. Estas eram instituições ligadas à hierarquia da igreja católica que, segundo informa a professora Martha Abreu (2004), ocupava o principal papel de divulgação da fé cristã, uma vez que outras instâncias da igreja por falta de recursos e mesmo por certo distanciamento dos setores mais populares da sociedade, deixavam



uma lacuna no que tange à relação com os setores pertencentes à base da instituição. As irmandades tornaram-se então os principais agentes do "catolicismo barroco", catolicismo esse impregnado de reminiscências pagãs, que muito atraiu os negros.

As festas, ainda segundo Abreu, eram o ponto alto das atividades dessas irmandades, fato que gerava profundas apreensões por parte dos poderes constituídos, tanto religiosos quanto seculares. Eram nas festas que as citadas reminiscências, sobrevivências e resinificações tomavam corpo. Pelo acima relatado é possível perceber a importância que as irmandades tinham enquanto espaço de negociação simbólica entre os atores sociais em questão. Por dentro dessas estruturas oficiais da igreja, era vivenciada toda uma série de práticas culturais não-cristãs, que iam sendo ressignificadas no novo contexto.

Outro aspecto importante relativo à coroação do rei do congo que devemos aqui assinalar, é o fato de que apesar de o nome congo estar presente na distinção simbólica dada a um negro da irmandade, este poderia ser de origem étnica diversa. Essa questão era tratada diferentemente conforme a região do Brasil. As irmandades do rosário de Minas Gerais eram nesse sentido mais tolerantes do que as do Rio de Janeiro (Souza, 2002). De todo modo, como será possível ver mais à frente, as confrarias do Rio de Janeiro sofrerão pressões para adotar uma atitude menos exclusivista.

O binômio repressão/tolerância funcionou como uma espécie de gangorra ao longo de todo período escravocrata e mesmo depois, e é sob o signo dessa alternância que Marta Abreu nos informa que até 1830 realizavam-se as comemorações religiosas devocionais aos santos católicos e ao Espírito Santo (a maior delas) e também as exclusivamente negras, como as coroações dos reis do Congo realizadas pela igreja de Nossa Senhora do Rosário, e os cucumbis.

A partir do citado ano, as festas devocionais dos negros, mesmo no âmbito da igreja católica, passaram a ser cerceadas. É nesse período que começam as perseguições policiais aos batuques, aos cucumbis e as congadas, fazendo as irmandades recuarem e decretarem o fim da instituição de reis e rainhas do congo. No mesmo movimento o Campo de Santana deixa de ser palco da festa do Divino (a mais popular de todas) para ser submetida a uma reforma que visava produzir um reordenamento do espaço social da cidade de modo a afastar dali os agrupamentos populares. Ocorre também nesse período, uma pressão para que as irmandades se tornassem menos exclusivistas e aceitassem pessoas de distintas origens desde que fossem "bons católicos". Pode-se perceber através

t

dessa decisão, a intenção de produzir uma descaracterização, uma vez que as irmandades eram vistas como "redutos de afirmação de etnias africanas no Brasil" (Abreu, 1994, p.03). Mesmo com tais cerceamentos e repressões a autora afirma que os negros conseguiram criar um espaço de negociação, no qual puderam recriar ou mesmo elaborar novas sínteses culturais com base no acervo cultural e simbólico herdado de antigas práticas africanas.

É a mesma Abreu quem narra, a título de exemplo, um episódio que demonstra com muita clareza as oscilações do poder, ou ainda melhor, da não existência no âmbito do poder público, de um bloco homogêneo de ação quanto ao impedimento das práticas musicais de origem africana ou afro-brasileira. O referido caso se deu no ano de 1866 na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na Freguesia de Santana, que era segundo o senso de 1870, uma das mais populosas da cidade. Através de uma série de ofícios um determinado fiscal de postura daquela localidade, pede a câmara municipal instruções de procedimento quanto a uns "batuques, danças e tocatas de pretos proibidos pelo código municipal de postura". O fiscal informa ainda que a gravidade do assunto tornava-se maior pelo fato de haver cobranças de espórtulas (donativos em dinheiro) bem como pelo fato dele próprio ter sido rechaçado quando se aproximou do evento. Indica ainda que não tinha procedido no sentido de lavrar multa, aguardando deliberações da câmara.

De forma arguta a autora levanta diversas questões a partir das solicitações do fiscal. Chama a atenção para o lugar onde os tais batuques estavam acontecendo, pois se trata de um dos lugares mais centrais da cidade no período imperial, lugar de realização das cerimônias cívicas do período. Ocorre-lhe também que a despeito de tantas ordenações jurídicas que normatizavam o comportamento das camadas inferiores da sociedade, o referido fiscal precisasse recorrer à câmara para resolver a questão. É importante saber que o referido código de postura municipal nos seus títulos 07 e 04, artigos 10 e 07 respectivamente, eram claros quanto à proibição dos tais batuques e vozerias em locais públicos ou em casas conhecidas como de "zungo" ou "batuques". As casas onde os encontros musicais ocorriam eram certamente, como conclui a autora, casas particulares onde tais eventos poderiam acontecer desde que não houvesse reclamações dos vizinhos e não perturbassem a ordem pública. É digno ainda de nota o fato das "apupadas" que o fiscal teria recebido quando em sua ronda, aproximou-se do local. Abreu pensa que isso só pode ter acontecido pelo fato dos músicos em questão terem estabelecidos algum tipo de aliança com os vizinhos de forma a garantir-lhes uma

t

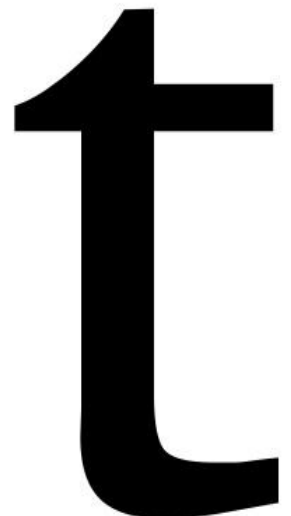
situação de tranquilidade. Pode-se até acrescentar que essa cumplicidade poderia não se dar por uma simples condescendência dos vizinhos, mas, não é demais pensar, que os mesmos poderiam até tomar parte nos bailes e folganças.

A segunda parte da história é ainda mais importante para as intenções desse trabalho. Nela fica-se sabendo que uma autoridade policial, o subdelegado da freguesia de Santana, escreve um longo arrazoado em defesa da permanência dos batuques, e o envia à câmara municipal. Nesse documento elenca uma série de motivos para que os músicos não fossem molestados por uma ação repressiva totalmente descabida e desnecessária. Invoca em seu texto uma longa tradição de tolerância das autoridades para com esse tipo de atividade lúdica desenvolvida pelos negros. Evidencia - se no texto do subdelegado sua clara intenção de defesa dos batuques e vai ainda mais longe afirmando que ele pessoalmente já estivera lá e dá, portanto, seu testemunho de que tudo acontece no melhor espírito da diversão saudável. Comenta também que os brincantes saúdam com muito respeito e devoção a memória de alguns santos católicos, como no caso do dia 29 de julho consagrado a Santana, dia em que "atacam muitos foguetes", que também sendo proibidos encontram tolerância por parte da polícia.

A importância desse episódio está em mostrar o jogo de tensões que se estabelecia na relação entre os negros, e seus brinquedos musicais de um lado, e as autoridades e a parte "branca" da sociedade do outro. Abreu, citando Reis, afirma que os

Continuadores dos batuques africanos na cidade do Rio de Janeiro desenvolveram, da mesma forma que seus compatriotas baianos, 'com inteligência e criatividade, uma fina malícia pessoal e uma desconcertante ousadia cultural'. Nas malhas do poder escravista, numa sociedade tradicionalmente católica, e no centro da capital do império, os "pretos" conseguiram barganhar a continuidade e a recriação dos seus costumes (Abreu, 1994, p.05).

Se era no âmbito das irmandades católicas, como a do Rosário, que ocorriam grande parte das reelaborações simbólicas das etnias negras no Brasil, como disse acima Abreu, e que elas tinham seu ponto alto nas atividades festivas realizadas em comemoração aos santos importantes do calendário cristão, é então



no âmbito das festas e das músicas que iremos procurar os modos de ação dos negros para se afirmarem simbolicamente. Essa disputa simbólica nos remete ao tema Gramsciano da hegemonia, que tratarei mais a frente.

Tentarei definir aqui ainda que em linhas gerais dois momentos em que, a meu ver, essas disputas foram levadas a cabo no âmbito da música. Refiro-me primeiramente aos congos ou congadas, manifestações que atravessam todo o período colonial brasileiro e em seguida trataremos do samba, que foi elemento importante no período pós-escravidão e republicano. Momento também importante para a redefinição do papel do negro na sociedade brasileira urbana e moderna.

3-CONGADAS:

*"Traz aqui maracatu nossa escola
Do Recife nos trazemos com alma
A nação maracatu nosso tema geral
Vem dos negros essa festa de reis."*

Reis e rainhas do maracatu
(Milton Nascimento, Novelli, Nélon Ângelo e Fran)

Tratarei aqui das congadas ou congos a partir das informações do folclorista Luis da Câmara Cascudo, de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e José Ramos Tinhorão. Para Luis da Câmara Cascudo (1984) as congadas são danças que apresentam episódios sucessivos. Pode-se claramente atribuir a elas a denominação de autos em cuja representação ocorrem dois grandes motivos: a) coroamento dos Reis do Congo, cerimônia nas igrejas, cortejo, visitas protocolares às pessoas importantes; b) sincretismo de danças guerreiras africanas, reminiscências das regiões de onde veio grande parte da escravidão.

O mestre potiguar afirma que a folgança era muitíssimo apreciada pelos negros, pois em algumas províncias, uma vez anunciada a autorização pelo chefe de polícia local, o alvoroço era generalizado. Para os festejos os senhores eram tolerantes e davam um dia inteiro de liberdade. Na descrição do referido mestre, vinham o Rei e a Rainha receberem das mãos do vigário a coroa que ia efetivamente instituir a condição de régulo para ambos. O evento ocorria depois da missa e em seguida acontecia outra festa, sendo esta de caráter profano, onde se dançava o samba de roda e o coco.

t

As congadas se difundiram muito no Brasil, possibilitando um amplo leque de diferenciação. O enredo, por exemplo, variou muito de uma região para outra, mas segundo Cascudo predominava a história de uma embaixada de uma rainha chamada Ginga, que era expandida ao encontro do Rei Cariongo que se encontra com seu filho, o príncipe Sueno, assistindo aos bailados. O embaixador é recebido e toma parte das danças, mas traz consigo o desejo de matar o rei. Suas más intenções são descobertas e sua morte é impedida pelo príncipe que propõe que ele seja perdoado. Concomitante ao perdão o príncipe o desafia a um duelo no qual é vencido e todos são levados à presença da rainha ginga.

Em muitas regiões, afirma Câmara Cascudo, não há menção a personagem da referida rainha. De todo modo, por se constituir de personagem histórico de muita importância para vários povos bantus no que diz respeito à resistência militar africana na região do Congo, a referência a seu nome está naturalmente, segundo o escritor, investida de um grande valor simbólico. (Cascudo, 1984, p.417 a 420).

No verbete "congos" do *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade descreve as congadas de modo muito próximo a descrição de Cascudo. Assinala no entanto uma divisão em duas partes a saber, a primeira constituída de um cortejo real na qual o rancho dança nas ruas ou na frente das igrejas e a segunda, a embaixada, que representa uma embaixada, geralmente de guerra, que vem ao encontro do rei do congo. Afirma que do ponto de vista musical as duas expressam diferenças, sendo que na primeira há um maior número de cantos e louvações.

No capítulo dedicado aos congos e congadas no seu livro *Música Popular Brasileira*, Oneyda Alvarenga destaca o fato do aproveitamento pelas congadas de material tomado de empréstimo de bailes originários de Portugal e Espanha. Afirma que a primeira notícia que se tem de congada realizada no Brasil de forma documentada data de 1760, contida na relação dos festejos do casamento de D. Maria I, rainha de Portugal.

Destaca três tipos de congadas, a saber: a) simples cortejo real com cantos e danças representando combates; b) cortejo real com embaixada de paz; c) cortejo de guerra, a que se segue uma embaixada de guerra.

Segundo Alvarenga esse terceiro tipo "é o mais rico em reminiscências históricas e costumes dos povos congueses" (Alvarenga, 1982, p.104), que permaneceram inconscientes na memória popular, é também esse terceiro tipo o descrito anteriormente por Cascudo. Alvarenga assinala também que nos

t

cortejos são cantados cantos de marcha, cantigas, louvações religiosas de fundo católico, canto de trabalho e louvações em que "o fundo fetichista se mistura ao catolicismo aparente" (Alvarenga,1982, p.104). É também registrada pela pesquisadora a ocorrência de reminiscências de histórias como a de Carlos Magno e os doze pares de França. Sobre isso nos conta uma interessante história:

Desejando certa vez obter um canto das congadas há muito tempo extintas de Varginha (Minas Gerais), mandei pedi-los a um preto considerado o guardador da morta tradição: recebi um volume do romance de Carlos Magno e seus doze pares de França (Alvarenga,1982, p.113)

Não é incomum também a ocorrência de personagens do romance da Nau Catarineta, bem como algumas vezes o inimigo do rei do congo são os mouros.

Do ponto de vista musical é mencionada, quanto à questão instrumental, a presença predominante dos instrumentos de percussão. Mas ocorre também a presença de violas, e em uma das congadas presenciada pela pesquisadora foi observada a participação de um violino "de som frágil e fanhoso", e de aparente construção artesanal. O mesmo era tocado "encostando-o parte no braço esquerdo pouco levantado e parte no peito", forma de tocar muito comum entre os tocadores populares de violino (rabeça), e que nos remete aos tocadores de vielas medievais.

Sobre as melodias ela informa que em nada lembram à melódica africana. Salvo em alguns exemplos colhidos por Mário de Andrade, onde se detecta uma estruturação melódica baseada na escala pentatônica. Afirma que escalas desse tipo são muito correntes no continente africano e bastante comum nas músicas dos rituais afro- brasileiros.

A abordagem de José Ramos Tinhorão se direciona muito para o campo da análise sociológica. Nela pode-se divisar claramente como que os folguedos populares, e mais precisamente as que foram gestadas dentro das irmandades católicas destinadas aos homens e mulheres de cor, representaram um aspecto de ocupação dos espaços sociais, a partir da elaboração dos seus brinquedos, que representavam , em última análise uma espécie de

t

negociação simbólica entre esses contingentes e o poder colonial.

Discordando de Oneyda Alvarenga quanto ao registro da primeira congada no Brasil, Tinhorão recua até 1711 para identificar, a partir do levantamento feito pelo folclorista pernambucano Pereira da Costa, a primeira coroação do rei de congo no âmbito da irmandade de Nossa Senhora do Rosário na vila de Igarapu em Pernambuco.

Recua ainda mais um pouco para o final do século XVII para dar conta das notícias das primeiras manifestações de coroação de reis, mas desta feita com a menção

de reis de Angola, ao invés de reis do Congo. É fácil entrever na leitura dos textos de Tinhorão duas focalizações distintas do mesmo evento. A coroação dos reis de congo serviu do ponto de vista dos portugueses como estratégia tanto de evangelização, para a igreja quanto de acomodação das massas escravas a essa condição, para o poder secular. Por outro lado, também serviu de possibilidade para que os negros pudessem atualizar suas memórias, e constituir com isso índice de uma produção identitária.

As embaixadas, junto com os cortejos parte integrante das festas de coração dos reis do congo, eram já praticadas pelos reinos do congo como forma de contato diplomático quando da necessidade do mesmo. Tinhorão conta em um de seus textos sobre o assunto (Tinhorão, 1988, p.106) que em 1642 a corte de Maurício de Nassau, então estabelecida em Pernambuco, recebeu a visita de uma dessas cortes africanas, sobre a qual se narra o caráter teatral que revestia essa solenidade. Para Tinhorão era a menção a essas festas que os negros estavam aludindo quando, ainda em território português, puderam executar as festas de coroação dos seus reis simbólicos. A permissão para a realização dessas festas fazia parte de uma estratégia de controle social desses contingentes exógenos. Segundo Tinhorão a documentação é precária, mas é possível entrever as intenções de controle do poder lusitano, através de documentação de fatos ocorridos em território espanhol. Assim ele se refere:

Sabe-se que por despacho de 11 de novembro de 1478 os reis católicos Fernando e Isabel já concediam a um negro de Sevilha, chamado Juan de Valladolid, o título de *mayoral*, o que lhe conferia a responsabilidade sobre o

t

comportamento social dos negros cativos e forros da cidade (Tinhorão, 1988, p.100).

Efetivamente, segundo o pesquisador, Portugal e Espanha eram, a altura da metade do século XV, os maiores entrepostos de escravos da Europa. Configurava-se nesse quadro, portanto, a necessidade do controle social desse contingente. A ineficiência da repressão nos moldes tradicionais, atestada segundo o autor pela quantidade de normas que regulavam a vida dos escravos apontava para soluções menos ortodoxas como a de outorgar poder de polícia aos próprios escravos, aproveitando para isso, a autoridade moral e simbólica do rei do Congo sobre os governadores e chefes subordinados a ele.

Diante do exposto podemos ser tentados a pensar que os negros foram manipulados no sentido de colaborarem com o processo de controle social, assumindo assim uma postura ingênua. Mas, por outro lado, é possível ver no episódio uma forma de determinados indivíduos ascenderem socialmente e de se tornarem representantes de seus grupos, agindo como intermediários. Sem contar com o fato do espaço permitido para a projeção simbólica de suas práticas culturais e celebrações, muito importantes para suas afirmações no conjunto mais amplo da sociedade.

4- SAMBA:

*"Minha gente era triste, amargurada
Inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer, salver o prazer"*

Alegria
(Assis Valente e Durval Maia)

O percurso do samba no que diz respeito a um gênero popular que gradativamente vai sendo incorporado por setores da elite social não é original. O lundu, também herdeiro dos antigos batuques, já tinha feito esse trajeto. Mas é o samba que vai no século XX se tornar a expressão musical negra de maior repercussão, inclusive se prestando às ambições celebrativas e identitárias de setores sociais politicamente hegemônicos. O estigma de "música de preto" no sentido depreciativo com relação ao samba nunca foi, no entanto, totalmente superado, mas na medida em que

t

ele foi ocupando importantes espaços na cultura brasileira, foi ocorrendo uma relativa neutralização desse raciocínio.

A sociabilidade dos contingentes negros em uma sociedade recém saída do processo de escravidão, e modernizada abruptamente, não era fácil. Os espaços institucionais eram restritos e a marca da cor era fator profundamente distintivo. As levas de trabalhadores brancos europeus que para cá vieram na segunda metade do século XIX e início do século XX, também contribuíram sobremaneira para a ampliação das dificuldades dos negros. A mobilidade social então neste quadro era por demais difícil.

As dificuldades que os negros enfrentavam tinham como pano de fundo todo um projeto de modernização que ocultava as ambições de setores econômicos altamente interessados em ganhos materiais. Os grandes capitais do setor cafeeiro articulados aos setores financeiros e industriais tinham grande interesse na remodelação do centro da então capital federal. E além disso é importante assinalar toda uma "utopia de civilização branca europeia" (Sodré, 2002, p.128) que visava o embraquecimento da capital. A despreocupação com os setores populares se expressava entre outras ocorrências, pela confirmação por parte do governo republicano da lei de terra de 1850 (Moura, 1995, p.16). Esse instrumento praticamente inviabilizava por completo o acesso dos negros à terra, uma vez que o texto da lei instituía que a apropriação das terras devolutas se daria por meio de compra e venda. Essa operação faria ainda com que o governo se capitalizasse e pudesse financiar a vinda de trabalhadores europeus para o Brasil.

A suposta superioridade do trabalhador europeu sobre os trabalhadores negros e mestiços brasileiros era a justificativa declarada pelo governo. Sobre isso escreveu o professor Muniz Sodré:

Essa alegada excelência do trabalho estrangeiro não passava de mais uma ficção da ideologia do embraquecimento (um conjunto de teorias em torno do determinismo biológico e social) montada pelas elites nativas. Essa ideologia recalca, a partir da abolição, a evidencia histórica (segundo relatos de observadores estrangeiros, como os naturalistas alemães Von Martius e Von Spix) de que, o período escravista, o negro atuava satisfatoriamente nas manufaturas, nas artesanais e nas artes mecânicas, com esmagadora maioria nos estaleiros em muitas outras atividades

t

industriais, a exemplo da ourivesaria. Os dois alemães eram mesmo de opinião que os negros do Rio de Janeiro eram mais capazes que os operários europeus de realizar trabalhos especializados – nas categorias de "mestres" e "oficiais" –, porque na Europa as regulamentações corporativas costumavam excluir das oportunidades de trabalho os operários de formação social recente, que eram precisamente os especializados (Sodré, 2002, p.129).

É nesse quadro de dificuldades que o samba vai aos poucos conquistando espaço e se firmando como instrumento de ascensão de determinados indivíduos como representando a projeção simbólica dos segmentos mais baixos da sociedade.

É através da ainda incipiente indústria da cultura do início do século XX, representada pelo disco e pelo rádio, que o samba vai se transformando gradativamente de manifestação cultural com valor de uso, principalmente pelos setores subalternos da sociedade, em produto cultural com valor de troca. O professor Luis Fernando Carvalho em seu livro *Ismael Silva: samba e resistência*, analisa essa questão a partir das considerações de dois teóricos como Mário de Andrade e Darcy Ribeiro e do cronista "Vagalume". Para Carvalho os três autores citados estavam comprometidos com uma determinada visão ancorada no binômio originalidade/banalidade. Para Mário, segundo Carvalho, a indústria do disco fazia passar por popular uma forma diluída desta. Sua ideia fica clara na citação do mestre paulista

A discação brasileira é quase que exclusivamente do domínio da música popular urbana, quero dizer, a depreciada, banalizada pelos males da cidadania (Andrade *apud* Carvalho, 1980, p.31).

Já Ribeiro, não se referindo ao samba propriamente, mas a cultura popular urbana, a via como uma "uma forma diluída" resultado do processo de "modernização reflexa" ocasionada pelo impacto da urbanização sobre as formas culturais cristalizadas no período colonial. Explicando o conceito de "modernização reflexa" afirma que ela ocorre quando, como no caso do Brasil, um país periférico da ordem capitalista internacional, promove seu processo

t

de modernização a partir dos moldes dos países centrais. Esse processo de modernização implica em uma "atualização histórica" para os povos menos desenvolvidos tecnologicamente. Assim explica Ribeiro:

A atualização histórica importa, quase sempre, em certo grau de progresso porque coloca em conjunção povos atrasados e avançados, ensejando a modernização reflexa dos primeiros. Mas representa, para os povos atrasados, principalmente espoliação e despotismo. Foi o que sucedeu com os grupos indígenas americanos bem como com os negros trasladados da África para servirem de escravos nas minas e plantações das Américas. Uns e outros experimentavam uma atualização histórica que os incorporou à primeira civilização de âmbito mundial, servida por uma tecnologia ais alta, mas da qual apenas participavam como carvão humano. Sua integração no sistema não se processou, por isto, como uma progressão da formação original (Ribeiro *apud* Carvalho, 1980, p.30).

Dessa forma o processo de desenvolvimento urbano-industrial do Brasil no início do século XX se dava também no quadro de "atualização histórica", que vinha diluir as formas populares cristalizadas no período colonial. Em outras palavras o que se pode entender é que o que estava sendo integrado ao sistema de produção industrial da cultura através do rádio e do disco, não era, por esta visão, as formas tradicionais e originais do fazer popular, mas sim uma espécie de simulacro no qual ocorreria a diluição da criatividade popular plasmada em épocas anteriores.

Mais adiante, no entanto, Carvalho capta no discurso de Darcy Ribeiro uma possibilidade de entender a presença do samba no mundo urbano-industrial não como mera diluição, mas como estratégia de afirmação perante a realidade que se impunha. É a partir do conceito de "cultura da pobreza" do antropólogo social americano Oscar Lewis, que Ribeiro abrirá esta fresta. Vale aqui a longa citação para melhor compreensão da questão:

No primeiro impulso de desculturação, os contingentes africanos e indígenas foram

t

desenraizados de suas tradições e aculturados na protocélula étnica brasileira, como um passo de sua incorporação à força de trabalho. Agora, no curso do segundo impulso, ativado pelo processo de urbanização, ao perderem sua cultura rurícola tornada arcaica, e sem serem incorporados a sociedade urbana moderna e às suas novas compreensões, experimentam uma nova marginalização social e econômica que passa a ser também cultural.

Crescendo mais intensamente do que a capacidade do sistema ocupacional para absorvê-las e, urbanizando-se caoticamente, estas massas se vêem mergulhadas numa "cultura da pobreza", em que seu singelo patrimônio cultural se degrada mais ainda. Nos conglomerados em que se amontoam, junto às vilas, cidades e metrópoles, aprendem a fazer casas com restos inservíveis; a cozinhar e a comer em vasilhames de lataria a refazer sua visão tradicional do mundo, sua mitologia e seu folclore com base nas informações contraditórias dos programas "popularescos" transmitidos pelo rádio e pela televisão. (...).

No mesmo passo, se degradam seus corpos de valores, suas formas arcaicas de dança e música e suas explicações do mundo fundadas na tradição. Esta deterioração de um patrimônio cultural já de si parco ou paupérrimo, cuja expressão se torna inviável nas cidades, faz essa massa descer alguns degraus na condição de tábua rasa cultural que caracteriza os Povos-Novos. Só resta a esperança de que, a partir desse patamar inferior como gente desvinculada da tradição que a amarre ao passado e a faça respeitar o que quer que seja – não lhe sobrar nada mais que caminhar para o futuro (Ribeiro *apud* Carvalho, 1980:35).

Do lado de cá desta análise afirmo que não considero o patrimônio cultural dos segmentos acima citados como sendo "parco" ou "paupérrimo" e nem que haja uma desvinculação completa dos mesmos com suas tradições. De todo modo essa conceituação possibilita entender que a inserção do samba no

t

circuito comercial pode ser compreendida como ocupação de espaços numa sociedade que se encontrava em transição, passando do rural ao urbano. Essa inserção tanto operou no sentido de possibilitar uma mobilidade social aos artistas envolvidos no processo de elaboração propriamente dito, como atuou no sentido de projetar simbolicamente um fazer cultural ligado à tradição afro-brasileira.

Evidentemente que o samba vai se integrar ao mercado do entretenimento fazendo concessões. Esse processo de negociação foi estudado pela professora Denise Barata que assinala em seu texto *permanência e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca*, o esforço asséptico em depurar esteticamente os elementos "rudes" e "bárbaros" que compunham o samba antes de sua comercialização. Ela se detém longamente no quesito voz, para demonstrar que determinados tipos de vozes não se encaixavam na perspectiva estética "europeizante" dos agentes comerciais da cultura. Para ela a tradição e a memória não se atualizam apenas pelo "que se diz", mas o "como se diz", e nesse caso a voz e o timbre assumem um caráter importante de identidade. A substituição desta por uma outra mais adequada à nova perspectiva estética produziria o que chama de "rompimento da codificação de uma performance". Em sua bela expressão "a voz é a memória em ação" (Barata, 2004, p.10). Completando esse quadro ela assinala o fato de que determinadas vozes "não adequadas", mas profundamente identificadas com o samba, só muito tardiamente conseguiram registro de suas vozes através do disco e ainda assim completamente fora do esquema do rádio. Exemplifica com Clementina de Jesus, Aniceto do Império e outros.

O professor Muniz Sodré também se deteve no estudo desse processo de negociação, necessário para que os contingentes negros conseguissem operar por dentro dos espaços possíveis no novo momento urbano-industrial brasileiro. Ele alerta para o fato de que uma negociação implica em algum nível de perda. Essas perdas no entanto ocorrerão dentro de um quadro maior de possibilidades, onde algumas frestas agenciarão a expansão dos símbolos inerentes às camadas subalternas. Assim ele se expressa:

Evidentemente, as culturas negras de um modo geral pagaram o seu preço em termos de descaracterização e expropriação de muitas formas originais, mas isso fazia parte das mutações no interior do grupo, dos acertos e das negociações implícitas na luta pela continuidade

t

simbólica da diáspora. Mas havia ganhos ‘territoriais’, aproveitamento de interstícios, configurados como lugares interacionais no espaço da sociedade branca e como possibilidades de atuação da força, do axé (Sodré,2002:157).

As matrizes negras do samba durante muito tempo produziram incômodos em muitas pessoas. Esse é o caso, por exemplo, da crítica de música Magdala da Gama de Oliveira, que assinava com o pseudônimo de Mag, uma coluna em um prestigioso jornal carioca chamado Diário de Notícias. Vale lembrar que se tratava de um importante veículo de comunicação, sendo um dos mais vendidos no Rio de Janeiro nos anos 1940. Essa colunista se notabilizou pelos ataques ao samba, e sem querer ensejou a criação do samba *pra que discutir com madame* de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida. O samba em questão faz a defesa do gênero, afirmando que a tal mistura de raça que o samba representava não era o motivo da piora da vida, antes pelo contrário era a própria metáfora da democracia e de nossa brasilidade. (Garcia, 2004).

O campo da música popular foi um ambiente muito vigoroso e polêmico quanto à questão da identidade nacional. Nesse sentido observamos como, a partir do Estado Novo, a música popular urbana vai sendo submetida a uma tentativa de cooptação para cumprir as intenções celebrativas do novo momento político. É interessante que o programa nacionalista de Mário de Andrade se referia à música popular rural, como portadora daquela ingenuidade tão ao gosto dos românticos de outrora. A música

urbana, segundo a visão do nacionalismo musical erudito brasileiro, não tinha essa mesma “essência” e nesse sentido vale a pena uma citação do crítico Luis Heitor contemporâneo de Mário. Ele afirma que

A época de desconhecimento do valor social e da utilidade educacional da música, no Brasil, já vai ficando para trás. O impulso é insopitável entre a nossa gente, a musica é, por excelência o meio de sublimação da alma popular brasileira, uma necessidade de nossa formação, de nossa psicologia nacional (Heitor *apud* Wisnik,1982, p.132).

t

Mas que música é essa a qual ele se refere?

não tomo como índice a música vulgar, a canção das ruas pois essa é, apenas, a manifestação inconsciente, não disciplinada, do pensador musical (Heitor *apud* Wisnik, 1982, p.132).

O crítico afirmava ainda que o termo música popular deveria se referir às produções rurais das quais a música dita "séria" deveria se utilizar para realizar uma expressão verdadeiramente artística. É interessante aqui o paralelo de Euclides da Cunha (2000) que dizia ser o mestiço das regiões do interior do Brasil mais autêntico do que o do litoral, dado a sua pouca exposição às influências do exterior.

De todo modo é esta música urbana, principalmente o samba, que vai ser alvo de uma nova ordenação cultural organizada a partir dos centros de inteligência do Estado Novo, mais precisamente o D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda). É o mesmo Wisnik que nos mostra um texto exemplar de Álvaro F. Salgado, funcionário da rádio ministério da educação. Diz o texto

A nosso turno adiantamos que, (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades, são muitas vezes pela música atraídos à civilização. (...) dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarces nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular brasileira".

... "O samba, que trás na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico, mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torna-lo mais educado e

t

social. Pouco importa de quem ele seja filho (Salgado *apud* Wisnik, 1982:135).

O tratamento de bastardo para o samba e para os diversos gêneros musicais populares urbanos, desse funcionário do Estado Novo, evidenciava como a cultura das classes subalternas era vista pelos segmentos pensantes do país, ou pelo menos por uma parte dela. No entanto, evidenciava-se também a estratégia de utilização desses gêneros aliados no sentido "educativo" tal qual era entendido o termo pelos setores hegemônicos de então.

A partir de 1940 a Rádio Nacional que existia desde 1936 passa a ser propriedade do estado e vai ser instrumento importante de propaganda governamental, haja vista que o rádio a essa altura já era um meio de grande inserção popular. Dessa forma estava ocorrendo uma tentativa de fazer com que o rádio e a música popular fossem instrumentalizados para a realização de determinadas finalidades cívico-educativas elaboradas pelo estado brasileiro. Mas a tentativa de cooptação pura e simples não conseguia dar conta de adequar a música popular aos interesses do poder, daí a utilização de força policial, contra os movimentos sociais notadamente os sindicatos, e da censura prévia no campo das produções artísticas, notadamente a música. O capítulo "o samba do Estado Novo" contido no livro *Iniciação à música popular brasileira* de Waldenyr Caldas relata o seguinte:

A censura prévia vigiava de perto a música popular. Canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado Novo. Algumas que o contestavam foram sumariamente destruídas e seus autores, presos. O compositor Wilson Batista, por exemplo, teve alguns problemas com a polícia federal em virtude das suas letras ofensivas ao poder e da insistência, durante algum tempo, em cantar a malandragem e o estilo de vida de alguns compositores boêmios da música popular brasileira (Caldas, 1985, p.41)

O geógrafo Nélson da Nóbrega Fernandes no livro *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados* afirma que ainda em 1934 quando da fundação da U.E.S. União das Escolas de Samba, o seu primeiro estatuto definia como "cláusulas pétreas" além da presença obrigatória de baianas e a proibição de instrumentos de sopro, a

t

obrigatoriedade de nos enredos as escolas apresentarem motivos nacionais. Esse autor afirma que durante muito tempo vários autores e pesquisadores tinham essa última obrigatoriedade como uma imposição do Estado Novo e que só recentemente reconheceram a inexatidão do pressuposto. O autor afirma ainda que só em 1947 é que o regulamento oficial se manifestou no sentido de obrigar as escolas a terem em seus enredos os tais "motivos nacionais". A partir de então é que o samba, através do samba enredo, vai ser efetivamente e com grande ressonância nacional, um dos grandes núcleos narrativos da identidade nacional brasileira.

Ora, talvez estejamos diante de um caso de negociação onde "os de baixo" percebendo a necessidade de construção de uma identidade por parte das elites políticas, agiam no sentido auxiliar essa construção, em um mesmo movimento que construíam um espaço de respeitabilidade e importância para o samba. Não é demais também lembrar que do final do século XIX até boa parte do século XX, o samba era visto como caso de polícia e que alguns sambistas cariocas protagonizaram histórias interessantes que evidenciavam como as tensões geradas pela repressão às expressões culturais populares, se resolviam no âmbito das relações privadas.

Nesse sentido posso aqui me referir ao famoso caso de João da Baiana, que teve seu pandeiro tomado pela polícia quando se dirigia a festa da penha, e por isso não pôde aceitar o convite do então senador Pinheiro Machado. O senador ao saber do motivo da ausência do sambista em seu palacete, mandou confeccionar outro instrumento para o músico no qual continha sua própria assinatura para que o sambista não fosse mais

molestado pelo polícia. A assinatura do senador funcionaria como um salvo-conduto para que João da Baiana pudesse se deslocar livremente pela cidade. Essa negociação que relatamos se inscreve, como já dito anteriormente, no âmbito privado, mas acredito que coletivamente ela também aconteceu fazendo com que uma música, ou melhor, um complexo artístico de música, dança e poesia que é o samba, saísse dos estratos mais baixos da sociedade, camada social esta que algumas décadas atrás cumpria o papel de força escrava na economia brasileira, e fosse alçado à condição de gênero identitário brasileiro. Essa negociação aconteceu muitas vezes, a meu ver, sem que os setores "pensantes" estivessem se dando conta dela, acreditando até mesmo que estavam manipulando a história ao seu bel prazer.

Não é impróprio lembrar aqui que a virada do século XIX e os primeiros anos do século seguinte, período que corresponde à

t

república velha, foi extremamente espinhosa para os segmentos negros. No período colonial esse segmento possuía um "lugar" na estruturação hierárquica, ainda que na ignominiosa condição de escravo. No período seguinte com a abolição e o concomitante aburguesamento da economia brasileira e sem um planejamento que o integrasse na nova ordem social, foi necessário uma nova luta para a consecução de sua sociabilização (Sodré, 2002, p.148). É dessa forma que gostaria de pontuar aqui, que os fazeres musicais desse segmento não poderia permanecer refratário as novas injunções políticas. Entendo que a indústria do entretenimento foi uma dessas frestas por onde os negros puderam pleitear um novo lugar social.

No capítulo seguinte tentarei evidenciar à luz do conceito de hegemonia em Gramsci, o que representou o samba e as congadas para a construção de um espaço social para o negro no Brasil.

5- GRAMSCI , SAMBAS E CONGADAS:

*"Maldito ou bíblico
Demônio ou santo
Cada país foi me emprestando um canto
E assim nasceu meu canto brasileiro"*

Canto brasileiro
(Paulo César Pinheiro)

O título desse capítulo pode soar esdrúxulo em um primeiro momento, afinal não se tem notícia da presença do filósofo no Brasil, nem muito menos sua presença em nenhuma dessas folganças afro-brasileiras. Mas a minha intenção aqui é de tentar identificar no processo de negociação simbólica que ocorreu no âmbito das irmandades dos negros, principalmente nas festas de coroação dos reis de congo, o que o teórico italiano definiu como processo "contra-hegemônico". Tentarei, ainda que em linhas gerais, explicitar esse conceito e demonstrar como ele ocorreu dentro do processo de construção de um espaço simbólico social para o negro no Brasil.

O pensamento de Antonio Gramsci se situa dentro da esfera do marxismo, e para compreendê-lo faz-se necessário o entendimento de alguns conceitos do filósofo alemão. A noção, por exemplo, de infraestrutura e superestrutura é o ponto nevrálgico a partir do qual vai se desenhar o conceito de hegemonia em Gramsci.

t

O pensamento marxista a título de compreensão do fenômeno social divide a sociedade em duas instâncias: a infraestrutura e a superestrutura. À primeira corresponde a base econômica propriamente dita, ou ainda, o modo de produção de uma dada sociedade. Refere-se, portanto, ao modo como uma sociedade produz riqueza. O feudalismo, o escravagismo e o capitalismo seriam exemplos de modos de produção cada um dos quais possuindo sua infraestrutura. À segunda correspondem as estruturas sociais não diretamente envolvidas com a produção de bens materiais, mas com a produção de bens simbólicos. Estariam nessa categoria a religião, a arte, as instituições jurídicas etc., estas seriam geradoras ou reprodutoras de ideologia, que no sentido marxista significa falsa consciência. Farei aqui uma pequena digressão em torno do conceito de ideologia em Marx, para que melhor se compreenda a tese gramsciana. Utilizaremos uma passagem do livro da filósofa Marilena Chauí sobre ideologia:

Além de procurar fixar seu modo de sociabilidade através de instituições determinadas, os homens produzem ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e o sobrenatural. Essas ideias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia (Chauí, 1984:21).

Não perceber esse ocultamento, ao qual se refere Chauí, e acreditar nas falsas representações constituídas a partir de uma visão particularista projetada sobre o real, é o que vem a ser definido por Marx como alienação.

Voltando agora ao ponto das questões de infra e superestrutura gostaria de comentar que alguns autores posteriores a Marx, mas ainda se situando dentro da esfera do pensamento marxista, formularam algumas críticas a ênfase exagerada que ele dava a infraestrutura². Para esses autores, entre eles Gramsci, a centralidade da cultura no modelo capitalista do século XX fazia dela um campo de luta fundamental para o

t

embate político. O filósofo italiano objetivava erradicar o determinismo econômico da teoria marxista, pelo menos um determinismo contido em algumas leituras e interpretações feitas de Marx, e contribuir para aumentar o poder de análise da mesma sobre as instituições da superestrutura (Strinati, 1999, p.160).

No que diz respeito às questões de luta de classes e as crises cíclicas do capitalismo, que são conceitos chaves na teoria marxista, há a concordância de Gramsci. Mas acrescentava que as crises por si não levariam a luta de classes ao estágio de superação do capitalismo. Pensava que esse determinismo era um equívoco do pensamento marxista, ou de seus intérpretes alocados muitas vezes em partidos marxistas, e salientava o papel das ideias e da cultura na formação das consciências.

Grosso modo o conceito de hegemonia gramsciano pode ser resumido nas expressões de dois pesquisadores do pensador italiano:

A hegemonia de uma classe política significa para Gramsci que essa classe teve sucesso em persuadir as outras a aceitar seus próprios valores morais, políticos e **culturais**. Se a classe dominante é bem sucedida, então isso envolveria o uso mínimo da força, como ocorreu com os regimes liberais do século XIX (Joll *apud* Strinati, 1999, p.163, grifo meu).

A outra citação é:

Gramsci usa o conceito de hegemonia para descrever os vários modos de controle social disponíveis ao grupo social dominante. Ele distingue *controle coercivo*, que se manifesta por meio do emprego da força direta ou da ameaça do emprego da força, de *controle consensual*, que surge quando indivíduos assimilam de ‘boa vontade’ ou ‘voluntariamente’ a visão de mundo ou hegemonia do grupo dominante; uma assimilação que permite que esse grupo seja hegemônico (Ransome *apud* Strinati, 1999, p.164).

t

O conceito de hegemonia nos permite perceber que no embate social estabelecido em uma sociedade de classes, a força não é a única forma de controle. O convencimento se coloca justamente no âmbito da superestrutura da sociedade e é nela que se trava uma importante batalha.

É nesse momento que podemos nos reportar as afirmações feitas pelo historiador João José Reis e citadas por no capítulo II deste trabalho. A afirmação de Reis se refere

2 Para melhor matizar esse debate chamo atenção para as discussões feitas pelo historiador E. P. Thompson, para quem o excesso de ênfase nos aspectos econômicos do social foi obra mais dos pensadores marxistas do que do próprio Marx. Thompson, se dizendo inscrito na tradição de pensamento marxista, criticava as versões reducionistas e economicistas tentando demonstrar o quanto essas versões estavam longe do pensamento do próprio Marx (Thompson, 2012).

ao fato dos negros desenvolverem "com inteligência e criatividade, uma fina malícia pessoal e uma desconcertante **ousadia cultural**". (Reis *apud* Abreu, 1994, p.05, grifo meu). Segundo o próprio Reis e já mencionado anteriormente, recentes pesquisas demonstram que grande parte dos escravos se movia dentro de uma faixa intermediária entre a rebeldia e a acomodação. Em meu entendimento os negros, sem o saber, até porque a teoria gramsciana só surgiria séculos depois, estavam optando por uma solução contra-hegemônica. Efetivamente eles não alteraram radicalmente o quadro em que se encontravam. Não acabaram com a escravidão nem tomaram o poder, mas conseguiram criar nos interstícios da sociedade escravocrata, primeiramente, e republicana, posteriormente, os espaços necessários para uma vida menos sofrida e mais digna.

Outro aspecto interessante da teoria gramsciana a partir da qual foi possível traçar um paralelo com as lutas culturais dos negros no Brasil, foi a teoria das "guerras de movimento" e "guerras de posição". A primeira se caracteriza por uma ação propriamente de guerra, de cunho insurrecional, e a segunda transcorre no âmbito da disputa simbólica e ocupando espaços na sociedade civil. Aqui alguns reparos são necessários: a luta que erigiu os quilombos não pode ser entendida exatamente como uma luta insurrecional, visto que ela não objetivava a tomada do poder, mas o paralelo possível se dá pelo fato de que era uma opção de fuga e de embate com aquela sociedade que os oprimia e a consecutiva constituição

t

de outro meio social. De todo modo ela não propugnava uma política de alianças e sim de ruptura.

Da mesma forma não se pode ver de forma absoluta que a participação dos negros nas confrarias e irmandades católicas se tratasse rigorosamente de um caso de "guerra de posição", pois esta preconiza a tomada de posições, dentro do que Gramsci chamou de sociedade civil. As irmandades não podem ser entendidas exatamente como sociedade civil, uma vez que, como já me referi anteriormente, ela compunha com a realeza um único bloco de poder. De qualquer maneira, aqui também achei possível o paralelo com a teoria gramsciana, na medida em que as congadas apresentadas dentro das referidas irmandades representaram o palco de uma disputa simbólica onde foi possível, mesmo dentro da atmosfera escravista, a permanência, ainda que transfiguradas e resinificadas, e não poderia ser diferente, de antigas práticas culturais africanas³.

No caso do samba esse processo é ainda mais nítido, visto que nas primeiras décadas do século XX já havia, ainda que de forma incipiente, a constituição de uma sociedade civil propriamente dita. É aliás na metade do século XIX que Gramsci vai identificar o surgimento desse espaço público, apesar de que entre nós, por conta de nossa inserção periférica no capitalismo internacional, fomos retardatários nesse processo. Mas o fato é que se a ocupação dos espaços públicos e simbólicos por parte dos negros ocorreu no período colonial pela via das irmandades católicas, e estas estavam absolutamente imbricadas com o poder real, não se constituindo enquanto sociedade civil propriamente dita, o samba, nos alvares da república, cavou esses espaços através da emergente indústria do entretenimento por meio do disco e do rádio.

3 Saliento que não obstante essas práticas culturais terem eventualmente origem no continente africano, elas ganharam aqui novas conotações e sentidos, sendo como que reinventadas em solo brasileiro para cumprir eventuais novos papéis.

6- CONCLUSÃO

Esse trabalho ensejou, ainda que em linhas muito gerais, identificar as relações existentes entre as produções musicais

t

populares, mais precisamente as congadas e o samba e a constituição de um espaço social para o negro no Brasil. Ao longo do trabalho observei que a constituição desse espaço não se deu de forma tranquila, e nem poderia ser assim, uma vez que tanto no período colonial quanto no republicano e entre eles o imperial, as relações eram bastante hierarquizadas, estando os negros nos estratos mais baixos da sociedade.

A introdução de certas questões hoje na agenda política do país, como a reserva de vagas nas universidades para os afrodescendentes é talvez o desdobramento dessa busca histórica de afirmação, para a qual muito contribuiu seus fazeres culturais notadamente a música. No mesmo sentido se encaminha o reconhecimento pelo Comitê Olímpico Brasileiro da capoeira como esporte olímpico. Se o primeiro caso expressa a necessidade de uma revisão histórica, o segundo é emblemático no sentido de demonstrar a eficiência da disputa simbólica travada no seio da sociedade brasileira pelos contingentes negros. Reputo à empreitada do samba a partir dos primeiros anos do século XX a mesma eficácia no plano simbólico.

Um foco importante desse trabalho foi a observação de como os contingentes negros, tanto no período colonial brasileiro quanto no republicano, atuaram no sentido de aproveitarem os interstícios e brechas possíveis do sistema social, para afirmarem suas práticas culturais e com isso construir um espaço social e simbólico para suas existências. Os conceitos de hegemonia em Gramsci e de negociação do historiador João José Reis – em contraposição às ideias que apenas focalizavam o confronto – foram de suma importância para esta reflexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *Festas religiosas no Rio de Janeiro: Perspectiva de controle e tolerância no século XIX*. Disponível em <hp/.cvrrvs//.f> acesso em: 26 jul. 2004.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas cidades, 1982. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. BARATA, Denise. *Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca*. Disponível em <hp/w.nrog/aesx-//13 f> acesso em: 20 jul. 2004.

t

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira /INL – MEC, 1981.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CUNHA, Euclides. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). Nos requebros do divino: lundus e festas populares no Rio de Janeiro do século XIX in *Carnavais e outras frestas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

d'Adesky, Jacques. *Acesso diferenciado dos modos de representação afro-brasileira no espaço público in negro brasileiro negro* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N° 25, 1997.

FERNANDES, Nélson da Nóbrega. *Escolas de sambas: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, dep. Geral de doc. e informação cultural, divisão de editoração, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Círculo do Livro, 1933. GARCIA, Tânia da Costa. *Madame existe*. Disponível em hp/ww/eio/rio_dt_acesso em: 31 jul. 2004.

HARNECKER, Martha. *Conceitos elementais do materialismo histórico*. [s/c] [s/e], [s/d]

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro – 1808/1850*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense, 1988. MORAIS, Pessoa de. *Tradição e transformação no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1973.

MORAIS Filho, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: Edições de

t

Ouro, 2005.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, dep. Geral de doc. e informação cultural, divisão de editoração, 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológica*. São Paulo: Terceira margem, 2000.

REGO, José Carlos. *A dança no samba in negro brasileiro negro* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N° 25, 1997.

REIS, João José. *Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão*. Disponível em <<http://xoxo.org/pdf>> acesso em: 23 jul. 2004.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista – história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Editora da U.F.M.G., 2002.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade – a forma social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Imago editora; Bahia : fundação cultural do estado da Bahia, 2002. SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SLENES, Robert W. *Malungu, ngoma vem! África encoberta e descoberta no Brasil*. Luanda: Museu Nacional da Escravidão/Instituto Nacional do Patrimônio Cultural, 1995.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense 1982.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999. THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000. *Música popular de índio negros e mestiços*. Petrópolis: Editora vozes, 1972.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art editora, 1988.

ULLOA, Alejandro. *Pagode – a festa do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Multimaís editorial, 1998.

t