



Joãozinho Trinta na Oficina Três Rios, em São Paulo

MARIA LUCIA MONTES

O erudito e o que é popular

ou Escolas de samba:
a estética negra
de um espetáculo de massa

MARIA LUCIA MONTES é professora do Departamento de Antropologia da FFLCH-USP e autora de, entre outros, *E Descobrimo o Brasil: a Festa na Política*, com Marlyse Meyer (T. A. Queiroz), e "O Ideal Republicano e o Imaginário das Luzes", in *Tiradentes, Imaginário e Política na República Brasileira* (Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte).



P

RÓLOGO INTIMISTA, À GUIA DE RECORTE DE UM TEMA CONTROVERSO

“Quem não gosta de samba bom sujeito não é: é ruim da cabeça ou doente do pé”, diz o samba convertido em sabedoria popular e, não sendo pelo menos “ruim da cabeça”, é claro que gosto de samba. Samba das batucadas que se improvisam, espontâneas, no boteco da esquina ou num fundo de quintal, sábado à tarde, depois da feijoada, regado a cachaça e cerveja, tanto mais entusiasmado se puder somar ao motivo aleatório da festança a celebração da vitória do Timão em jogo no Pacaembu. E também samba que partilha com o batoque e o jongo a ambígua condição de *folclore*, samba-de-roda, de-lenço ou de-umbigada, com lugar de destaque nos Festivais de Olímpia, mas dançado mesmo com prazer num quintalzinho da Vila Palmeiras, em meio ao burburinho da megalópole paulistana, ou num terreiro de Mauá, depois de um terço com ladainha cantada, numa celebração doméstica do Treze de Maio. E ainda, naturalmente, samba de desfile de escolas de samba, o da loucura do Carnaval, mais humilde, pobre e até meio sem graça, quando apresentado na avenida neste *tímulo do samba* que era São Paulo – como maliciosamente costumavam dizer há alguns anos os cariocas –, ou simplesmente triunfal no Rio de Janeiro, desde os tempos da Praça Onze e da Presidente Vargas, hoje brilhando na Marquês de Sapucaí.

Variados são, pois, esses caminhos do samba, cruzados em mais de vinte anos de andanças por periferias pacatas ou de má fama das grandes metrópoles, sonolentas cidadezinhas interioranas ou pequenas propriedades rurais de difícil acesso, encravadas no meio do mato, que fui encontrar em busca das festas e outras manifestações da chamada *cultura popular*: travessias.

Um pouco mais caro e complicado sempre foi, no entanto, nesse mundo, o contato

com o samba das grandes escolas cariocas, que vi pela primeira vez em 1976, em estado de graça e como tocada por uma iluminação. Foi nesse ano que, depois de brigar por algumas horas com cambistas encantados em arrancar o último tostão da paulista meio perdida e seu companheiro inglês, típicos *turistas* no Rio de Janeiro – vale dizer, o casal de otários perfeitos, na lógica da malandragem carioca –, subi enfim à balouçante arquibancada (então era ainda de madeira) para deslumbrar-me com um mar de plumas e brilho – vermelho, branco, dourado, negro! – em meio ao qual desfilaria o Salgueiro. Entretanto, no mais puro estilo *suburbano* ou *de periferia* (como se diz lá e cá), entre algazarra e virado-de-frango, cordialidade amistosa para encampar na farra os *forasteiros*, oferecendo a cachaça escondida, sanduíches, café e coca-cola, aquele povão que lotava a arquibancada barata mal prestava atenção ao desfile, apesar da maravilha que se desdobrava diante de nossos olhos. Dele só ouvia dizer que naquele ano “não dava para mais ninguém, porque o Carnaval era da Beija-Flor”.

Beija-Flor? Mas o que era Beija-Flor? Nilópolis? Quem já ouvira falar? E nos imensos intervalos de mais de uma hora que então separavam o desfile de uma a outra escola, as pessoas ainda cantavam um samba irônico, leve e divertido, escandalosamente laudatório do *proibido* jogo do bicho em que, no entanto, todos *fazem uma fezinha*, proclamando a céu aberto que “sonhar com rei dá leão”... Assim, intrigada e um pouco furiosa por haver perdido, depois de briga e dinheiro gasto, o que parecia constituir a grande *zebra* do desfile – e não deu outra: Beija-Flor na cabeça! –, descobri o que viria a ser, a partir de então, uma grande paixão da minha vida, a escola de samba que, na ocasião, tinha – e pelos próximos dezessete anos teria – como carnavalesco um homenzinho irrequieto e imenso artista, João Clemente Jorge Trinta.

Joãosinho Trinta, como se sabe, foi aquele mesmo que teve a genialidade de dizer, na frase histórica e lapidar, uma verdade que, pesquisadora acadêmica do mundo popular, sempre havia confusamente

compreendido, sem clareza (ou coragem) para expressá-la com tão brutal precisão: “povo gosta mesmo é de luxo; quem gosta de pobreza é intelectual”. Só isso já bastaria para fazê-lo credor de uma homenagem que a Academia nunca ousou prestar-lhe, por haver, antes de qualquer um de nós, posto o dedo na ferida, apontando para o engano reducionista e o quiproquó político que sempre estiveram mais ou menos claramente envolvidos em nossas análises empobrecedoras da cultura popular. Orientados por um generoso mas confuso compromisso com a causa dos oprimidos, perdemos-nos muitas vezes entre a ingenuidade e a ignorância, a boa fé e a má consciência, tentando redimir-nos menos com uma *mea culpa* aberto que com uma espécie de fúria moralizadora, procurando separar *engajados* e *alienados*, como se dizia nos anos 70 ou, na versão de hoje em dia, os *politicamente corretos* e os *racistas*, *machistas*, *sexistas*, etc. – em suma, *nós* e os *outros*.

Perdi a conta das vezes em que briguei por causa de João Trinta e da Beija-Flor, com os mais variados interlocutores, de desconhecidos a amigos próximos, de especialistas da cultura popular a populares aficionados do samba, que – muitas vezes com as nossas categorias acadêmicas – culpavam a escola e o carnavalesco pelo *desvirtuamento* do Carnaval, com a introdução de um luxo excessivo e imoral, sustentado pelo *dinheiro sujo* dos banqueiros do jogo do bicho... Aos poucos, quase fui perdendo a esperança de explicar e fazer entender, convencida de que certos temas trazem consigo uma tão sólida carga ideológica que se tornam explosivos, quase impossíveis de se enfrentar abertamente, tal o mal-entendido que envolvem. Mais valeria, portanto, retomá-los pelo viés de questões menos candentes, para desmontar categorias de análise e modos de pensar que, como uma camisa-de-força, impõem à discussão de qualquer tema a obrigação de reduzir-se à sua própria e estreita medi-

Saída do carro
Gigante Brasil da
Beija-Flor,
Carnaval de 1990

Valtemir Valle



da. Assim, as vicissitudes da vida acadêmica me fariam derivar por outros caminhos e, com isso, samba e Carnaval, João Trinta e Beija-Flor continuariam a ser mero encantamento pessoal, dormitando à sombra das nascentes dessa cultura popular de onde continuávamos, o carnavalesco e eu, inesgotavelmente a tirar novos temas de trabalho, não fosse a enormidade do evento produzido pela escola no Carnaval de 1989.

“Ratos e urubus larguem minha fantasia”, clamava o enredo da Beija-Flor, retomando, na linguagem polissêmica da arte e na síntese alucinante produzida pelo espetáculo multimídia, a longa reflexão em ato que João Trinta vinha desenvolvendo através de seus carnavais, desde os tempos heróicos da primeira vitória em 1976 – a reflexão mais dramática e pungente que jamais se vira sobre este país, o lixo de sua riqueza iníqua, a miséria e o luxo de seu povo, glória efêmera do carnaval, trajetória da própria Beija-Flor! Um espetáculo que, tendo deixado sem fala espectadores e comentaristas, no momento de sua apresentação, provocaria depois – compensando esse silêncio “estuporado”, como disse um jornalista – uma torrente de artigos em jornais e revistas, sem contar a série infundável dos programas de rádio e TV. Neles, tentava-se freneticamente entrevistar João Trinta como se, na pílula de um depoimento inédito, se fosse descobrir o segredo de sua criação, ou então procurava-se, na opinião de ouvintes e espectadores, captar o impacto do desfile pelo comentário de algum de seus aspectos – da presença do Cristo coberto de negro na avenida à multidão de mendigos sujos, fantasias rasgadas, alegorias terríveis, que *estrágavam* a beleza onírica da noite na Marquês de Sapucaí.

Frente à TV, sem fala como todo mundo, sufocada de emoção, chorei os exatos 90 minutos que durou o desfile. Um milagre se produzira na avenida, fundindo num mesmo todo realidade e ficção, quando alguém teve a inspiração de abrir os portões ao longo do Sambódromo, deixando entrar o povo sem *grana* – que só vê o desfile pelos vãos das grades e encarapitado no

viaduto da Presidente Vargas, próximo à passarela – ou quando a câmera da TV Manchete focalizou o Cristo no Corcovado e, depois, descendo favela abaixo, veio congelar a imagem na figura interdita coberta de negro, a quem se suplicava “Mesmo proibido, olhai por nós”!

Entre a vergonha do julgamento que, na quarta-feira, tirou da escola o primeiro lugar e a perspectiva do Desfile das Campeãs, no sábado, não havia tempo para hesitação. Precipitei-me em direção ao Rio de Janeiro para presenciar ao vivo a reedição do milagre e – a Imperatriz Leopoldinense que me perdoe – saí sem ver a campeã do Carnaval daquele ano...

Assim, pois, o refrão do samba-enredo da escola, “Lebara ô, ebó Lebara...” – um “africanês sem sentido”, na preclara opinião de um dos jurados, que tirara da Beija-Flor um dos três preciosos pontos, roubando-lhe o campeonato –, indicava sem equívoco a enormidade da tarefa que João Trinta decidira empreender naquele carnaval, para nos fazer compreender o enigma Brasil. *Agô*, Elegbara, Exu dono da rua, senhor do povo-da-rua, e cuja cachaça o aquece no inverno sem abrigo; *agô*, Elegbara, senhor dos caminhos, que os cruza e os embaralha, mostrando pelo avesso, num mundo de ponta-cabeça, a inesperada solução dos problemas; *agô*, Elegbara, conhecedor dos segredos de Ifá, dono do tempo e seu poder de transformação. Só um extraordinariamente imenso ritual de limpeza, um *ebó* para cem mil pessoas, transformado em *happening* e catarse coletiva no espaço da avenida, poderia limpar a enormidade da sujeira deste país que, tendo a forma de um coração, agora de cabeça para baixo, assemelhava-se a um enorme traseiro, cujos excrementos a alegria e a emoção de cem mil pessoas eram convocadas a lavar, num exercício simbólico de exorcismo coletivo.

Ali começaria, para mim, uma inimaginável aventura que, em busca do avesso do avesso nos carnavais de João Trinta – *agô*, *Elegbara!* –, me levaria por cinco anos seguidos ao barracão da rua Aníbal Benévolo, no Catumbi, à casa de componentes da Beija-Flor, em Mesquita e Olinda

e, em Nilópolis, aos ensaios na quadra, bem como, passada a competição no Sambódromo, ao desfile pela Mirandela, avenida principal do pequeno município de nove quilômetros quadrados onde, até pouco tempo atrás, reinava incontestemente a dinastia dos Abraão, responsáveis pelo controle da contravenção e a patronagem política local, mecenas e donos da Beija-Flor.

Ainda em 1989, o Memorial da América Latina montaria, em São Paulo, uma exposição de algumas das alegorias do extraordinário desfile daquele carnaval, entre as quais o *Cristo Mendigo* e parte de *Lixo do Luxo*, ao lado das incríveis fantasias de alguns destaques e alas principais. Convidada a participar de um debate sobre o processo de criação de João Trinta, organizado por ocasião do evento, tive que confrontar, quase em pânico, meu mirrado saber universitário com o de algumas *feras* do Carnaval. De um lado, Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, comentarista do desfile das escolas de samba do grupo especial na Rede Manchete, ex-carnavalesco do Salgueiro,

mestre com quem João Trinta aprendeu a fazer carnaval; de outro, Amir Hadad, ator e diretor teatral várias vezes premiado, mestre da arte guerrilheira do teatro de rua e profundo conhecedor das formas do teatro popular, responsável, junto com seu grupo Tá na Rua, pelo ensaio dos atores e dos componentes da escola que integravam as alas de mendigos e se apinhavam sobre o abre-alas do Cristo proibido com que a Beija-Flor entrou na avenida, dando ao desfile da escola seu verdadeiro sentido de *ópera de rua*. Entre os dois, eu – euzinha! – e a responsabilidade de representar o saber da Academia...

Sobrevivi ao embate e, sobretudo, gachei, juntamente com o respeito e a amizade das *feras*, um outro presente inestimável: foi nessa ocasião que vim a conhecer Valtemir Vale, chefe de ala, adrecista da escola e fotógrafo, que registrou durante cinco anos, em imagens preciosas, o mundo da Beija-Flor. Com ele voltaria a me encontrar regularmente, a cada ano, entre 1989 e 1992, na rua Aníbal Benévolo, por ocasião do carnaval e, de forma intermiten-

**Carro Abre-Alas,
da Beija-Flor,
Carnaval de 90**

Valtemir Vale



**Dona Célia
como destaque
do carro *Favela*.
Beija-Flor,
Carnaval de 1991**

te, fora do barracão, aprendendo com os componentes da escola, com os quais ia entrando em contato através de Valtemir, grande parte do que hoje sei sobre a Beija-Flor e o Carnaval. Foi como resultado desse processo de colaboração recíproca, de dons e contradons trocados ao longo de cinco anos, que em 1993 embarcamos juntos, ele e eu, numa outra aventura – uma exposição de suas fotografias, que documentavam o processo de trabalho envolvido na produção do carnaval e o cotidiano dos artesãos responsáveis por ela. O resultado foi um material espantoso, verdadeira etnografia visual de uma escola de samba, registrada a partir de um ponto-de-vista privilegiado, o barracão, constituindo a mais completa documentação imagética de um universo de pesquisa que um investiga-

dor jamais imaginaria poder realizar por si próprio e, menos ainda, encontrar já pronta e acabada. Foi desse imenso arquivo que emergiram os produtores do carnaval, surpreendidos em meio ao complexo processo de trabalho que ocorre no barracão.

Um mundo quase desconhecido se abria assim aos não-iniciados, revelando uma intersecção de universos sociais capaz de reunir artistas plásticos e trabalhadores anônimos, técnicos da Globo e donos de empresa, que o trabalho comum converte em artesãos, para dar forma ao sonho. Reduto inviolável do pequeno marginal envolvido em confusão no seu *pedaço* e lugar de esperança de reconhecimento para o artista popular, espaço em que convivem o ex-policial saído dos porões da repressão e gente de santo de prestígio na Bahia, império de *corretores zoológicos* e a corte sempre um pouco escusa de seu serviço de segurança, cujos modos ditam a moda no vestuário dos artesãos no barracão e da gente de outras escolas de samba, vinda de longe, para a *pós-graduação* na grande escola do Rio...

A sensibilidade de Valtemir permitiu um registro documental dessa realidade complexa, chamando a atenção a duplicidade de perspectivas que a câmera torna possível: ao evidenciar a familiaridade de quem tem o domínio integral do sentido da situação que registra, por dela ser parte, e que capta, portanto, com precisão de detalhe, cria, ao mesmo tempo, um extraordinário distanciamento do olhar, na busca do ângulo ou do motivo certo, com vistas à foto por fazer. É por esse viés que o olhar do fotógrafo se aproxima do olhar do antropólogo, divididos ambos entre a proximidade e o estranhamento. Isso fez da narrativa visual do fotógrafo uma verdadeira *etnografia selvagem* da escola de samba que, relida pelo olhar do antropólogo, deu lugar à exposição que apresentamos no MAC, chamando-a *Oficinas do Sonho: a Beija-Flor Vista do Barracão*.

Assim, sem querer e sem muito saber, vira-me engajada em um processo de reflexão sobre o carnaval que me levava inexoravelmente a retornar, por uma via inesperada, à circularidade da cultura e à

Valtemir Valle



eterna indagação sobre o erudito e o que é popular, interrogando-me sobre o significado desse trabalho em permanente oscilação entre a iminência da catástrofe e a esperança do impossível. Pois é nada menos que isso o que envolve o inimaginável esforço de coordenação necessário para pôr na rua, em 90 precisos minutos, o milagre da apresentação de uma escola de samba, este momento que põe em jogo as esperanças e o trabalho de todo um ano de centenas de pessoas e no qual, numa aposta alucinada, tudo se ganha ou tudo se perde no átimo de um instante, para a glória do efêmero.

Que linguagem era aquela que permitia a qualquer um compreender, nesse tempo mágico, de extraordinária densidade, o que me esforçaria em vão por transmitir, com um décimo de clareza, através de anos de trabalho acadêmico? Qual o significado de seus instrumentos de expressão e o segredo de sua eficácia? Pois então era necessário levar a sério a questão da arte e a dimensão da criação envolvidas no que até então considerara como um documento de outro tipo sobre a vida social das classes populares? Percebia assim a cegueira a que se condena o olhar do cientista social, incapaz de dar conta da torrente de sensações, sentimentos e emoções envolvidos no mais deslumbrante espetáculo de uma escola de samba, assim como na mais singela dança de devoção num fundo de quintal de uma casa pobre de periferia.

Então, humildemente, voltei aos mestres de congos, moçambiques, batuqueiros, foliões do Divino, brincantes de boi, dançadores de São Gonçalo, tocadores de Folias de Reis e à própria gente de carnaval, para tentar aprender com eles não a ordenar a percepção intelectual e a compreensão racional de sua arte, mas a refinar o olhar grosseiro, a sensação tosca, a emoção desconstruída e logo temerosamente descartada, sem o polimento dos quais, chegava agora a compreender, muito pouco valeria meu trabalho. Outros cientistas sociais, de atenção mais delicada, etnomusicólogos e antropólogos visuais sobretudo, já haviam encontrado o caminho e ajudaram-me a aprofundar um apren-

dizado que se estenderia, depois, no trabalho dos últimos anos na Pinacoteca do Estado, inventariando com Emanuel Araujo as múltiplas faces da presença do negro nas artes no Brasil.

É, pois, com base no cabedal dessas experiências que me proponho a abordar o carnaval enquanto espetáculo de massa em que de fato ele se transformou na atualidade e, simultaneamente, enquanto veículo de expressão de uma estética negra, procurando por este ângulo preciso recortar uma análise que, ainda uma vez, repõe em questão as fronteiras que definem o erudito e o que é popular. E se aqui evoco alguns dos muitos mestres que me ensinaram a redescobrir o Brasil através da presença negra nas manifestações da sua cultura, é menos para encobrir com a sua autoridade a análise tosca de uma recente aprendiz do que para invocar, através da presença de que a evocação se impregna, um pouco da fineza e da sabedoria que procuraram me infundir, e que são necessárias para tratar desses temas controversos. Sua licença meu pai, Preto Velho catimbozeiro! *Agô Elegbara! Agô Ogum!*

A ARMADILHA DE UMA VISÃO “PURISTA” E AS FILIGRANAS DA HISTÓRIA

A literatura clássica das ciências sociais, sobretudo de influência frankfurtiana, sempre procurou separar de maneira precisa, contrastando-as de modo radical, o que ainda seriam resquícios de uma cultura popular, em oposição à cultura erudita, e sua versão bastarda, popularesca, que se produz e difunde quando a expansão dos meios de comunicação de massa transforma a cultura em mercadoria, dando origem à indústria cultural (Adorno, 1963; Cohn, 1977). Em que pese o impacto da crítica que, desde os anos 70, vem procurando relativizar o simplismo desses modelos explicativos (Cohn, 1973), pondo em xeque, portanto, a credibilidade de suas categorias analíticas, vez por outra, por sua facilidade mesma, elas voltam insidiosamente

mente a reaparecer, ainda que em outras cenas e travestidas de novas roupagens. Assim, com relação à herança afro-brasileira na formação da cultura nacional, são agora os chamados *movimentos negros*, e não mais a Academia, que vêm repor novamente em questão carnaval e escolas de samba como manifestações culturais capazes de expressar uma presença e uma identidade negras no Brasil. Nesta era de globalização, e sob a influência dos movimentos norte-americanos que serviram de modelo à sua organização política, os movimentos negros no Brasil recusam as credenciais do samba e das escolas de samba para se constituírem em verdadeiras expressões de negritude brasileira, uma vez que, cooptado, o samba seria apenas instrumento de reafirmação de valores servis, e as escolas de samba, agora investidas pelas elites brancas, deixariam de constituir reductos verdadeiramente negros, sobretudo após a espetacularização do seu desfile, transformado em evento de massa, quando não produzido com os olhos voltados para a mídia.

Como a água e o azeite, estética negra e espetáculo de massa seriam, pois, realidades mutuamente exclusivas, incapazes de mistura? Assim colocada, há uma evidente armadilha na questão, que faz supor que houve um momento em que as escolas de samba eram *autenticamente* negras e que a invasão da mídia e a mudança de escala do desfile, ao criar o espetáculo de massa, viriam a deturpar seu significado primitivo. Essa é uma visão mítica da sacralidade das origens, tentação de folcloristas e de outros olhares puristas que se investem em guardiões das *tradições* que, no entanto sabemos, são sempre, em alguma medida e à sua maneira, *inventadas* (Hobsbawm, 1984).

Da perspectiva dessa visão purista, seria fácil atribuir a origem *autêntica* da tradição das escolas de samba à influência de Tia Ciata e outras poderosas negras que, no fim do século, vindas da Bahia, instalaram-se no Rio de Janeiro, próximo ao centro, nas estalagens e *cabeças-de-porco* apinhadas, bem como nos subúrbios da cidade, ainda quase roça, e aglutinaram em torno

de si uma variedade de atividades rituais e lúdicas, vindo a constituir poderosos focos de irradiação de cultura negra (Moura, 1983). Nessa chave, a decadência das agremiações de sambistas começaria no momento mesmo em que ganham visibilidade, ao final da década de 20, quando se institucionaliza o seu desfile. Dali para a frente, com o crescente volume dos participantes das escolas assim como dos espectadores do desfile, a construção dos palanques na Rio Branco já seria um passo a mais na descaracterização, completada com a construção do Sambódromo e a *praça do apocalipse*, como chamam alguns à *apoteose*. A partir de então, as escolas de samba estariam já definitivamente deturpadas, transformadas em *samba de branco*, uma vez perdido o *samba no pé* da Mangueira, da Estácio e tantas outras, dos tempos heróicos do princípio. E, naturalmente, nesse processo, um dos grandes responsáveis pela descaracterização do desfile seria justamente João Trinta – meu mestre, a quem saúdo, pedindo passagem – ao introduzir nas escolas de samba o que se poderia propriamente chamar de uma estética do espetáculo de massa.

Esta é uma versão, corrente entre os tradicionalistas, a propósito das escolas de samba e do lugar que hoje ocupam no carnaval, já que a espetacularização do desfile seria também responsável pela hegemonia do novo modelo carioca, que faz multiplicarem-se inverossímeis sambódromos do Oiapoque ao Chuí, descaracterizando ainda mais a salutar influência negra originária, ao reduzir ao modelo único da apresentação das escolas de samba a diversidade das manifestações culturais carnavalescas no resto do Brasil. Assim, a nefasta influência do espetáculo de massa, que se expande paralelamente ao crescimento dos meios de comunicação e seu poder de divulgação, estenderia seus malefícios, a partir do Rio de Janeiro, para o resto do país, contribuindo de forma significativa para *impedir* a manifestação de uma arte e uma estética autenticamente negras e genuinamente populares na cultura carnavalesca brasileira.

Todavia, para quem se debruça efetivamente sobre a realidade das escolas de samba e sua história, nada tem esta simplicidade que a visão purista supõe. Em primeiro lugar, porque as escolas de samba não nascem prontas, e o longo processo de sua formação é também um processo contínuo de transformação, implicando diálogos e intercâmbios múltiplos, onde se fundem tradições de origens as mais variadas, no bojo da evolução da celebração do carnaval, de que se tem registro pelo menos desde o século XIX. Nesse sentido, a história transforma-se em elemento crucial para se avaliar o significado da escola de samba, sua arte e a estética do seu espetáculo. Em segundo lugar, porque falar da escola de samba e de uma possível estética negra que nela se abriga é também falar do lugar do negro na sociedade brasileira, o que, reconhecemos todos, constitui questão das mais espinhosas, frente à herança de uma sociedade escravocrata, o mito da democracia racial e as reivindicações dos movimentos negros contemporâneos: vista dessas diferentes perspectivas, a mesma História se reconta em diferentes versões, lida, no presente, à luz dos pressupostos que norteiam a organização diferencial dos sistemas de valores sobre os quais tais visões repousam.

Entretanto, falar da escola de samba é, apesar de tudo, falar também de uma estética negra, e talvez este enfoque centrado na arte constitua um dos veios mais ricos e menos explorados em profundidade para se pensar o lugar do negro na sociedade brasileira, ou melhor, para se pensar o quanto em cada brasileiro existe de negritude inconfessada. O que talvez explique o sucesso das escolas de samba e do candomblé entre as classes médias e o seu racismo profundo, a vitória simbólica do escravo e a sua exclusão real, a mestiçagem racial e cultural brasileira e o *apartheid* social em que ela se funda, que constituem marcas distintivas da chamada *questão racial*, quando vista a partir do Brasil. Tudo isso implica também redefinir as fronteiras do erudito e do que é popular, com relação à herança afro-brasileira na formação de nossa cultura.

Por essa razão, pensar a estética negra das escolas de samba exige outro tipo de corte no tempo, transversal, capaz de recuperar as marcas de uma história de longa duração, que remetem à presença da mão afro-brasileira nas artes nacionais e, ao mesmo tempo, ao modelo da festa barroca colonial como matriz de uma cultura brasileira da festa, de que o carnaval, e sobretudo o carnaval das escolas de samba, restou como o grande avatar (Montes, 1995).

As escolas de samba que se formam no Rio de Janeiro nos anos 20 são herdeiras de velhas tradições que, ao longo do século XIX, vão definindo o multifacetado perfil do carnaval carioca. Este é um processo marcado sobretudo pela tentativa de *civilizar* a celebração tradicional de origem portuguesa do carnaval, o Entrudo, que se brinca desde o início do século XVII no Brasil, mas também desde então regularmente proibido, pela violência a que dava lugar, com o uso abundante de água e farinha que os desavisados transeuntes recebiam infelizmente na cara, ao passar pelas ruas. Considerava-se *sujo o mela-mela* e chegou-se mesmo a sugerir a mudança do carnaval para um mês mais conveniente, junho – quem diria!... pois não é que a história se repete? – em vista dos danos à saúde provocados pela *molhança*, de que viria inclusive a falecer, em 1850, Grandjean de Montigny, o arquiteto que chegara ao Rio de Janeiro com a Missão Francesa, em 1816, sendo responsável por algumas das obras de maior vulto na reforma da cidade que então se seguiu.

Tal processo *civilizatório* vai assim contrapor ao Entrudo o modelo dos carnavais europeus, sobretudo da Itália e da França, que estão na origem da nova forma de celebração através de bailes famosos, realizados nas casas das melhores famílias já desde 1825, e que se transfeririam, depois, para locais públicos. Assim, o Hotel Itália já em 1840 promove um baile aberto ao público e, mais tarde, em 1846, também o Teatro São Januário, onde a celebração exige o uso de máscaras e fantasia mas oferece, em contrapartida, boa música – valsa, *habanera*, quadrilha e *schottische* (no



*Jogar Capoeira,
de Rugendas,
1834*

futuro transformado no nosso xote), antes que o advento da polca fizesse furor, dando origem, em 1843, à criação da Sociedade de Polca Brasileira – e, além disso, é claro, serviço de ceia! O ano de 1879 veria a promoção do Baile Imperial do Teatro Pedro II, a que comparecem o imperador e a família (Eneida, 1987; Araujo, 1996).

No mesmo veio irão fundar-se as *sociedades carnavalescas*, sendo a primeira o Congresso das Sumidades Carnavalescas, criado em 1855, seguido depois pela União Veneziana, de 1856, e que floresceriam, dez anos mais tarde, através dos clubes: os Democráticos Carnavalescos, os Tenentes do Diabo, surgidos em 1866, e os Fenianos, de 1869. São eles que retomam a grande tradição do cortejo barroco, produzindo, ao trocarem visitas entre si ou a caminho dos bailes, nos dias de carnaval, desfiles a que o povo assistia, com cadeiras na calçada, para admirar as fantasias, os fogos de artifício, as alegorias, os *carros de crítica* e os *carros de idéias* que exibiam, acompanhados por bandas próprias ou cujos serviços

contratavam para a ocasião.

Também os préstimos que precediam os bailes davam lugar à organização de torneios literários semelhantes aos certames poéticos registrados, por exemplo, no texto célebre do *Áureo Trono Episcopal*, de 1748. Em tais torneios, os textos, por vezes obras literárias de escritores, jornalistas e poetas, entre os quais se incluiu até mesmo José de Alencar, exaltavam os méritos dos membros do clube e criticavam seus adversários. Assim seriam criados os *pufes* que, surgidos em 1872, teriam grande voga vinte anos mais tarde, ocupando sua publicação páginas inteiras de jornal, ao anúncio das festas de Momo. Além disso, as sociedades carnavalescas envolvem-se em todas as grandes questões políticas da época: fazem coletas pelas vítimas da seca ou de um naufrágio, arrecadam dinheiro para comprar escravos que depois alforriam, fazendo-os desfilar no carnaval, para exemplo da sociedade, tomam partido pela causa republicana. A partir já do início do século, as sociedades fariam grande segredo

do enredo que iriam apresentar nos préstitos, que atingiram o auge com a abertura da avenida Central, durante as reformas de Pereira Passos (Machado, 1991).

Ao mesmo tempo, desde 1834 o comércio já anunciava a venda das primeiras máscaras carnavalescas na rua do Ouvidor, repondo em circulação esses adereços há longo tempo banidos. De fato, desde o final do XVII haviam sido objeto de proibição os “máscaras e encapuçados”, já que, em 1711, na rua da Quitanda, um grupo de mascarados assassinara Duclerc, comandante da frustrada invasão francesa, e pouco mais tarde, em 1720, um odiado ouvidor, Martinho Vieira, chegaria a ser assassinado por um grupo de carnavalescos, ao descer o Morro Velho. Por sua vez, as ruas do centro da cidade – Ouvidor, rua do Teatro, largo São Francisco de Paula, praça da Constituição – onde a elite festejava o carnaval, passaram a ser enfeitadas. Mais tarde, no final do século, seria a vez do confete e das serpentinas juntarem-se aos *brinquedos* de carnaval, que comportavam, além das máscaras, óculos, apitos, línguas-de-sogra. O início do século veria, em 1906, a introdução do lança-perfume, em substituição aos antigos limões-de-cheiro do Entrudo, importando-se sobretudo da Suíça o famoso *Rodo*, que faria sensação ao ganhar revestimento metálico.

Na música, já em 1889 Chiquinha Gonzaga compunha para o cordão Rosa de Ouro o *Abre Alas*, que se tornaria protótipo da canção carnavalesca. Nos bailes, as fantasias se multiplicavam: o ano de 1889 registraria como as mais populares as de odalisca, jardineira, bailadeira, Mefistófeles (não, porém, o *diabinho*, que era fantasia popular), arlequim, John Bull, marinheiro, embora também se pudessem encontrar padres e freiras, oficiais do Exército e da Marinha. Além disso, nos bailes, distribuíam-se *carões*, capacetes, barretes frígios, para que todos estivessem fantasiados. Mesmo antes, a Sociedade Carnavalesca Boêmia já introduzira, em 1878, a fantasia de *chicard* – calça colante, chapéu de pluma, bota e casaca – como vestimenta obrigatória de seus membros nos dias de folia.

Quanto ao carnaval popular, a missão de *civilização* do Entrudo incluirá desde a perseguição às *casas suspeitas*, onde se realizam bailes já em 1824, até a proibição, em 1851, do Baile do Oriente, na rua do Teatro, freqüentado por prostitutas, capoeiras e jogadores. Por outro lado, nas ruas, a alegria desabrida dos foliões passará a ser ritmada pelo bumbo do *Zé Pereira*, o português José Nogueira de Azevedo Paredes, que sai desde 1848 (ou 1852), arrastando atrás de si pequenas multidões, origem dos *blocos de rua* que o seguem por onde passa. O ano de 1870 vê o aparecimento do maxixe, dança brasileira caracteristicamente urbana, que soma à polca inegáveis marcas do batuque africano: tocado nos salões no carnaval, continuaria por um bom tempo a escandalizar a gente *civilizada* da capital (Machado, 1991; Tinhorão, 1975).

Mas o carnaval organizado começava também a chegar aos subúrbios, embora com base em outras tradições. Em 1888, registra-se a presença do desfile da Sociedade Carnavalesca Triunfo dos Cucumbis, primeiro *cordão* organizado na cidade, embora a palavra já fosse corrente desde 1886, designando grupos de foliões mascarados e aguerridos, cujo encontro resultava em desafio e confronto, não raro em tumulto. Na rua, desfilam diabinhos,

Cena de Carnaval, de Debret, 1835



dominós de cetim, chita, ganga ou gorgorão, bem como o misterioso velho (com sua máscara que, ao ser levantada, lhe permite mostrar duas caras), o morcego, a caveira ou a morte, o anão, o ás, o *princês*, o paijoão, o burro-doutor, reminiscências de longa duração das festas medievais dos inocentes e dos loucos e também das celebrações religiosas das grandes festas barrocas (Ávila, 1994); ao lado destes, no entanto, se encontram igualmente os tipos contemporâneos populares, como o *Zé Côdea*, o maltrapilho que é o ancestral do nosso *sujo* e já é visto desde 1888, além dos palhaços, o *pierrrot* e o *clown*, que mais tarde seria transformado no *clovis* popular.

Nos cordões, o *velho* certamente guarda a marca da feitiçaria dos jongos e das práticas mágicas associadas aos quicumbis, presentes nessa figura que dança nervosamente, movimentando-se como um ancião reumático, com um grosso bastão em uma das mãos e enorme monóculo na outra, balançando-se na cadência ritmada da ba-

teria de percussão quando *fechado* por outro *velho* de um cordão rival, mas com o qual se confraterniza, depois do *fecha*, ainda que muitos desses confrontos resultassem em brigas e até morte. Recolhendo as memórias da cidade, seus cronistas nos dão conta de como era celebrado esse carnaval popular de antigamente. Assim, informa Renato de Almeida que os cordões

“eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rainhas, sargentos, baianas, índios, morcegos, mortes, etc. Vinham conduzidos por um mestre a cujo apito de comando obedeciam todos. O conjunto instrumental era de percussão: adufos, cuícas, reco-recos, etc. Os velhos, fazendo seus passos, que se chamavam *letras*, cantavam marchas lentas e ritmadas do tipo *ó raio, ó sol, suspende a lua*, enquanto os palhaços cantavam chulas em ritmo acelerado, como *Quere, Quere, Quere, ó Gangá*. E assim atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval” (apud Eneida, 1987, p. 101).

Batuque, de Rugendas, 1834



Nos primeiros cordões, havia dois grupos, os Tamoios ou Índios e o Rei dos Diabos e, neles, o mais importante era o estandarte, muito trabalhado, que geralmente poderia ficar exposto na redação de um jornal. É ainda Eneida, a apaixonada cronista do carnaval carioca, quem nos ensina: “É fora de dúvida que os cordões nasceram dos cucumbis, uma variante dos Congos”. E acrescenta, retomando Renato de Almeida:

“Os negros de várias tribos, de face lanhada e nariz deformado por uma cresta de tubérculos que descia do alto da fronte ao sulcro mediano do lábio superior, reuniam-se nas festas carnavalescas e natalinas em certas casas, em estrados construídos em praça pública ou ao lado das marujadas, cucumbis e outros. No Rio de Janeiro, até 1830, os cucumbis se incorporavam aos cortejos fúnebres dos filhos de reis africanos, às centenas, sacudindo chocalhos, entoando melopéias responsórias. Esses cânticos, a princípio africanos, receberam, como os dos Congos, intercalações de versos e toadas portuguesas. O vestuário dos cucumbis se compunha de círculos de penas nos joelhos, à cintura, nos braços e pulsos; de cocar e plumas com pala vermelha; de botinhas enfeitadas com fitas e galões; de calças, camisas e meias cor de carne. No pescoço, tanto homens como mulheres ostentavam colares de miçangas, corais e dentes, às vezes com diversas voltas. Os personagens comuns eram o Rei, a Rainha, o Feiticeiro (*Quimboto*), o Língua, um ou diversos *mamentos* (crianças), o Caboclo, Príncipes, Princesas, Embaixadores, Adivinhões e mais meia centena de comparsas: dançarinos, músicos e cantadores. Como instrumentos: ganzás, chequerês, chocalhos, tamborins, adufes, agogôs, marimbas e pianos de cuia” (apud Eneida, 1987, p. 102).

João do Rio escava ainda mais fundo as origens:

“Os cordões saíram dos templos. Ignoras a origem desses grupos? Pois eles vêm da

festa de N. S. do Rosário ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam de N. S. do Rosário. Já naquele tempo gostavam e saíam pelas ruas vestidos de reis, de bichos, de guardas, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do Vice-Rei, a dançar e a cantar. [...] O cordão da Senhora do Rosário passou ao cordão dos Velhos. Depois dos Velhos os Cucumbis. Depois dos Cucumbis, os Vassourinhas. Hoje são duzentos” (Rio, 1952).

E em artigo da *Gazeta de Notícias*, de 1906, ao analisar “A Psicologia dos Cordões”, completa a descrição desses grupos carnavalescos, revelando alguns de seus insuspeitados significados: “prestavam os cordões, com seus nomes, grande culto à zoologia, além de possuir acentuado espírito religioso – Grupo Filhos da Deusa do Paraíso, Grêmio Recreio dos Anjos, Amantes de Santa Teresa – ou ainda um excessivo amor às morenas... [que] constituem quase divindades benfazejas sem cuja proteção não haveria carnaval que prestasse” (apud Eneida, 1987, p. 104). Bocage e Efegê, por sua vez, falam da “porta-estandarte, a figura mais respeitada e festejada do cordão, que trazia a flâmula numa faixa a tiracolo” (Jota Efegê, 1982).

O aumento dos cordões, no início do século, foi tão extraordinário que se dizia que, se os clubes e sociedades não desfilassem, bastariam os cordões para fazer o carnaval. Entretanto, a partir dos anos 10, eles irão aos poucos desaparecendo, para dar lugar aos *ranchos*: a Mimoso Cravina e o Dois de Ouro, de Tia Dadá e João Cânciao, na Pedra do Sal, e, depois, a Jardineira, o Botão de Rosa, o Rei de Ouros e o Macaco é o Outro, ligados à figura de Hilário, da legendária Pequena África de Tia Ciata, o Flor do Abacate, o Cananga do Japão e, sem dúvida o mais famoso de todos, o Ameno Resedá (Moura, 1983). Esses ranchos traziam, como os pastoris, características próprias para os folguedos carnavalescos: o enredo, quase sempre mitológico, envolvendo divindades das florestas, campos, bosques e montanhas, segundo o tema,

e também a figura das pastoras; por outro lado, ostentavam um grande luxo no desfile de seus carros alegóricos, tal como ocorria com as sociedades carnavalescas.

Em sua fase áurea, os ranchos marcam seu desfile por uma estrutura bem definida, que comporta: abre-alas; comissão de frente; figurantes; alegorias; mestre de manobras; mestre-sala (baliza) e porta-estandarte, geralmente flanqueados por meninos porta-machados, que defendiam o estandarte da tentativa de roubo por parte dos rivais; primeiro mestre de canto; coro feminino; segundo baliza e porta-estandarte; segundo mestre de canto; corpo coral masculino; orquestra, envolvendo instrumentos de sopro, corda e percussão. Já no final dos anos 30, todavia, os ranchos começam a entrar em decadência, arrastando-se penosamente até a década de 60, ao mesmo tempo em que cresce o prestígio das escolas de samba (Machado, 1991).

É na confluência dessas diferentes tradições que se organizam as primeiras escolas de samba, em fins da década de 20. Aqui, a questão da precedência se torna tema de disputa, já que, baseada sobretudo em fontes orais, esta é uma história que sempre toma partido, variando a versão segundo a agremiação à qual está ligada a experiência mais direta de alguns legendários sambistas, como Ismael Silva, do Estácio, Paulo da Portela ou Cartola, da Mangueira, por exemplo. Entretanto, descontadas as divergências, há acordo em que, no princípio, os grupos que se transformariam nas escolas de samba eram apenas blocos carnavalescos. Muito próximos aos cordões, sua apresentação era pautada pela rivalidade entre os grupos de seus integrantes, que freqüentemente resultava em confronto violento. Com a gradativa respeitabilidade conquistada pelos ranchos, que aos poucos abandonam os redutos da Saúde, da Gamboa ou do Valongo, de onde se originam, e a apresentação tradicional no largo de São Domingos, para ganhar, já em 1913, direito de desfile no Passeio Público, sambistas integrantes de blocos do morro do Estácio (ou seriam talvez de outro morro qualquer, entre os muitos da cidade?) deci-

diram copiar-lhes o modelo, devendo, em primeiro lugar, encontrar um novo nome para o novo tipo de agremiação que projetavam criar. Pouco importa que a designação – *escola de samba* – derivasse da proximidade com uma Escola Normal ou da semelhança com a tropa de linha do tiro-de-guerra, instada a mover-se como um bloco unido à voz de comando “Escola, sentido!”. O certo é que tinham consciência de que era dali que o samba se projetava e podia ser ensinado: “*Deixa falar, é daqui que saem os professores*”, diria o sambista Ismael Silva, do Estácio, batizando ao mesmo tempo a primeira escola de samba. A segunda invenção, além do nome, seria a do ritmo a cadenciar a marcha, resolvida graças à criação do surdo de marcação e de um samba que começava por definir a cadência: “bum bum paticumbum prugurundum” – e estava descoberta a fórmula (Machado, 1991).

Embora no momento de implementar a nova proposta a apresentação das escolas efetivamente acabasse por se confundir com a dos ranchos, a visão de uma nova respeitabilidade que poderia ser adquirida pela civilização dos blocos e cordões logo se espalhou pelo Estácio, a Saúde, Mangueira, Salgueiro, Santo Cristo, Oswaldo Cruz, Favela. Em 1928, Cartola definiria a nova postura esperada da agremiação significativamente chamada Bloco dos Arengueiros, que reunia os principais bambas, sambistas e batuqueiros da Mangueira: “Chega de demanda, chega! / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro da Mangueira”. Ainda em 30, dos blocos de Oswaldo Cruz e da Favela, do Salgueiro, do morro de São Carlos e da Serrinha, reduto angoleiro de tocadores de caxambu e exímios tiradores de ponto de jongo, saíam a Quem nos Faz é o Capricho, que depois se apresentaria na Praça Onze como Vai como Pode, origem da Portela, a Cada Ano Sai Melhor, do morro de São Carlos, a Fiquei Firme, da Favela, a Azul e Branco, do Salgueiro, a Vizinha Faladeira, da Saúde, e o Prazer da Serrinha, de onde sairia depois o Império Serrano; em 1931, seria a vez da Unidos da Tijuca.

Os desfiles, ainda extra-oficiais, começam já em 1932, e se institucionalizam a partir de 1935. Os grupos não comportavam mais de cem pessoas e sua estrutura se assemelhava à dos ranchos, à exceção do *caramanchão*, onde ficavam figuras convidadas da escola; dos *puxadores* e *versadores*, que retomam a estrutura dialógica de batuques e jongos, entre o improviso dos versos e sua repetição pelo coro; a *bateria*, formada exclusivamente por instrumentos de percussão, e as *baianas de linha*, grupos de homens travestidos, que geralmente levavam navalhas nas pernas e ladeavam a agremiação para protegê-la, não muito distantes dos grupos das *baianas* primitivas do maracatu, e que ainda hoje se podem encontrar em pequenas localidades rurais de Pernambuco ou Alagoas.

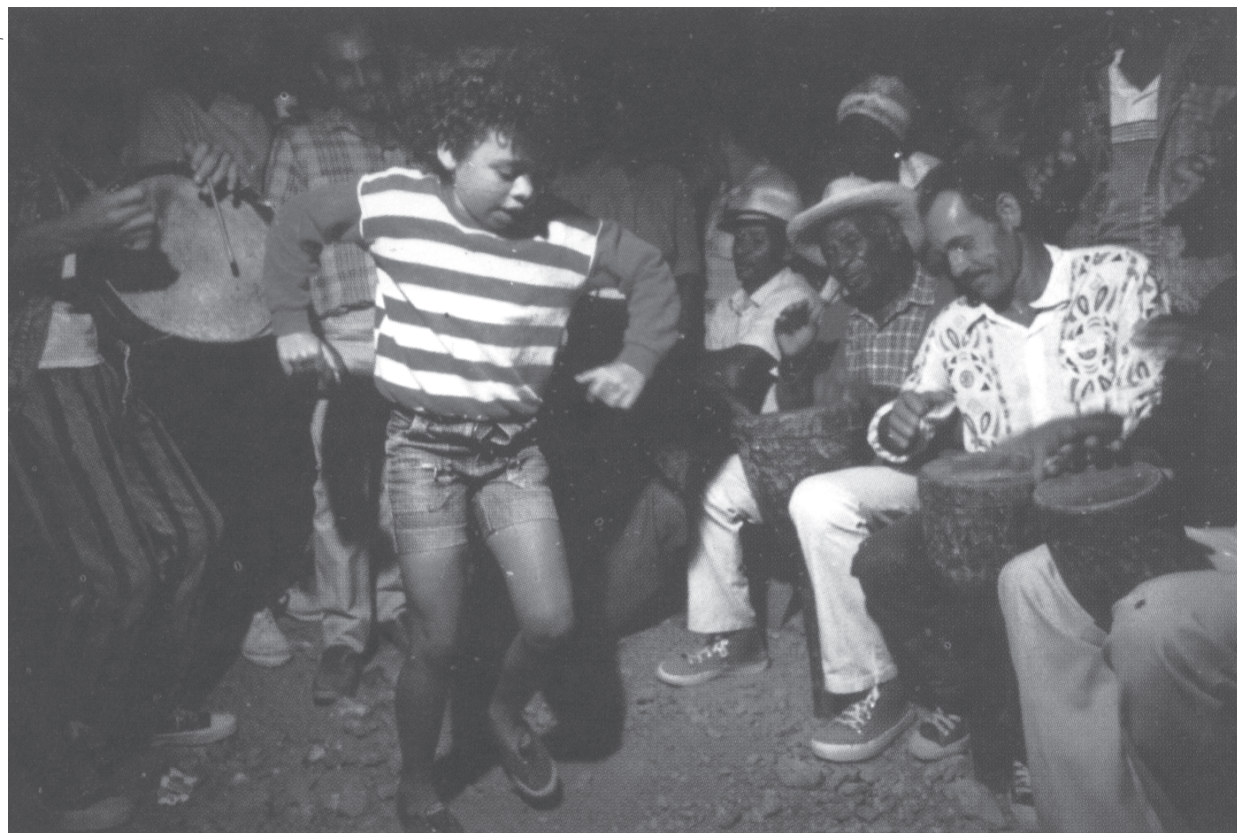
As alegorias têm ainda presença tímida, os enredos não apresentam caracterização precisa, mas já novos instrumentos, como o surdo, o pandeiro oitavado e o tamborim, são incorporados aos naipes da bateria, assim como a ala de damas, carregan-

do suas sombrinhas, se incorpora ao desfile, que passa a ser iluminado com lampiões de carbureto ou luz elétrica. Mas é sintomático que a Vizinha Faladeira, a escola de samba mais popular e rica da época, tenha-se extinguido antes dos anos 40, vítima das reclamações das próprias escolas, que a acusavam de imitar as grandes sociedades. Nas décadas de 40 e 50, firmada já a estrutura do enredo, samba-enredo, alegorias e fantasias que lhes dão características próprias, as escolas conservam ainda peculiaridades de estilo que as distinguem com nitidez, por exemplo, no toque da bateria, permitindo identificar de imediato as comunidades que lhes dão origem e com as quais ainda se identificam de perto.

É nas décadas de 60 e 70, entretanto, que as escolas de samba sofrem um processo mais profundo de transformação que, ao mesmo tempo em que as espetaculariza cada vez mais, também firma seu prestígio, em detrimento das outras formas de divertimento carnavalesco que com elas convivem. Os ranchos e as grandes sociedades

Cena de
um ritual de
Candombe

Lamberto Scipioni



progressivamente se esvaziam, assim como as músicas carnavalescas, as marchinhas e os sambas populares ao som dos quais se brincava nos bailes ou mesmo na rua. Como já se disse, a visão dos puristas geralmente associa ao que chamam de *embranquecimento do samba* os nomes de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, assim como, mais tarde, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Maria Augusta, responsáveis pela extraordinária mudança no tratamento plástico-visual das escolas que, do Salgueiro, logo se espalharia para as demais agremiações, concorrendo para a transformação do desfile, convertido em produto de consumo de massa.

Seria esta, porém, a única leitura possível da inegável revolução que então tem lugar nas escolas de samba e que as projeta para o primeiro plano das celebrações carnavalescas populares no Brasil? Na visão de Fernando Pamplona ou João Trinta, por exemplo, a atuação desses artistas se limitou apenas a *refundir* elementos característicos dos ranchos e grandes sociedades então em decadência, salvando-os do desaparecimento pela sua incorporação na estrutura da escola de samba que, do ponto de vista temático, significativamente, passa cada vez mais a incorporar aos seus enredos a exaltação de figuras negras, bem como da própria arte da escola de samba, vista como manifestação cultural caracteristicamente afro-brasileira.

Mas não se estaria assim, nesse processo, *reencontrando* precisamente as características e a grande estrutura do cortejo barroco, evento multimídia e polissêmico, *fato social total*, que infunde sua lição nos corações e nas mentes por uma pedagogia dos cinco sentidos, e que constitui a origem remota não só da própria escola de samba como também de todas as demais expressões culturais *negras* que se fundem em suas raízes e que tem lugar desde os tempos coloniais? Confronte-se o registro de textos canônicos como o *Triunfo Eucarístico* (1734), o *Áureo Trono Episcopal* (1748), ou as *Faustíssimas Festas* celebradas em Santo Amaro da Purificação em 1761, e ali se encontrarão descritas, com riqueza de

detalhes, a presença de um Rei e uma Rainha negros, a elaboração de seus trajes e ornamentos ou do trono onde se assentam, patrocinados pela corporação dos ourives da cidade, além de se assinalar a presença dos “sobas de sua guarda” que, depois de lhes renderem homenagem, “saíram a dançar as Talheiras e Ticumbis, ao som de seus instrumentos, como é de seu uso e costume” (Ávila, 1967). Não teria assim a escola de samba reapropriado, agora como expressão de uma manifestação cultural que se *reinventa como caracteristicamente negra*, precisamente o esplendor barroco que, nas filigranas da história, uma memória acostumada ao teimoso ofício de não se esquecer foi capaz de conservar e recriar?

UMA CULTURA EM FRAGMENTOS E A LÓGICA DA INCORPORAÇÃO

Incorporação ou cooptação, tudo é sinônimo de incapacidade de resistência, dirão os puristas. Ao contrário, quero crer que esse trajeto que traçamos de modo sumário a propósito das escolas de samba evidencia a profunda capacidade de persistência e recriação dessas culturas negras que se integram ao Novo Mundo, para acabar por *investi-lo por dentro*, transformando até a medula as instituições que buscaram enquadrá-las e domesticá-las, ao lhes conferir novos e extraordinários significados. Culturas que, sob o peso da escravidão nas Américas, não podem existir senão sob a forma de fragmentos que, no entanto, como num maravilhoso caleidoscópio, incessantemente se *recombinam*, para produzir novas figuras insuspeitadas (Araujo, 1995). Da festa barroca à devoção do Rosário e São Benedito ou dos Santos Reis, passando pela celeberrima festa da Penha, freqüentada por batuqueiros e sambistas desde o final do século no Rio de Janeiro, reinados de congos e cucumbis, pastoris e ternos de reis estiveram na origem das celebrações populares do Carnaval de que resultarão as escolas de samba, incorporando à devoção cristã ou à homenagem

aos grandes da terra, assim como ao rito de inversão carnavalesco, a marca de uma presença negra que subverte seu significado, por um processo de *bricolage* intelectual e artístico que nelas enxerta fragmentos de outras cosmologias e outras formas de sensibilidade. É assim que se *amolecem* e se *devoram por dentro*, em seu próprio miolo, essas celebrações e as instituições que as promovem, no fascínio pelos sons *bárbaros* da música, o requebro *lascivo* e pecaminoso das danças, a profusa riqueza ostentatória dos ornamentos, típicas das celebrações *primitivas* dos povos africanos...

Encontramo-nos, pois, face a uma história fragmentária e de longa duração, inseparável das condições de subordinação e resistência do negro nas Américas, e que só através de um olhar atento e uma sensibilidade treinada no trato com a arte somos capazes de detectar. Como sua condição de possibilidade, o *ethos* de uma *cultura da festa*, caracteristicamente barroca, mas

retraduzida por outra lógica e sustentada por núcleos associativos diversos e bem marcados em sua natureza. Devocionais ou lúdicos em sua origem, o poder desses núcleos se traduz na ação das tias baianas da fina aristocracia nagô e sua gente, que *trabalham no santo*, celebram os Reis e os Ibejis, inventam os ranchos carnavalescos, fazem doces e participam da festa da Penha, criando para seus filhos e netos novas condições de inserção na sociedade carioca em rápido processo de transformação, após a Abolição, a República e o rearranjo modernizador da economia, da vida social e do espaço urbano que então se requer. Mas tais núcleos são constituídos também pelos grupos dos quicumbis bantos, dos jongueiros catimbozeiros dos cordões de *velhos* que, com as *letras* de sua dança, *dizem no pé* o insulto e o elogio, e no enigma de seus versos *amarram* os adversários, assim como estão presentes nos batuqueiros que, na festa de santo ou da Penha, fazem

Joãosinho Trinta
descansa
dentro de um
carro-alegórico
da Beija-Flor

Valtemir Valle



do samba-de-roda ou de partido-alto o vi-veiro da música que marcará para sempre o carnaval brasileiro nas escolas de samba. E são eles que, ao mesmo tempo, formam profissionais que, nos teatros de revista ou no *show business*, encontrarão outras formas de sobrevivência, como alternativa à miséria, ao desemprego, à malandragem e ao crime, condição compulsória de vida a que o antigo escravo foi condenado, pela indiferença da sociedade nacional.

Mas será isso distinto do trabalho que, desde os anos 70, João Trinta implantou na Beija-Flor de Nilópolis, que hoje floresce também na Mangueira, na Mocidade Independente e nas demais escolas, e que os velhos sambistas da Serrinha, de boa cepa jongueira e catimbozeira, retomam hoje no Império Serrano, no bojo do processo global de reurbanização por que passa a favela? É assim que, sempre outra, a história no entanto se repete e se renova, embaralhando, no plano social e da cultura, as cartas com que costumamos definir e separar o ontem e o hoje, o velho e o novo, o erudito e o popular.

Por fim, suspeito que, se ao longo desse processo existe uma lógica que permite tais transformações e preside ao *bricolage* das formas culturais graças ao qual se afirma, no plano estético, uma presença caracteristicamente negra na arte das escolas de samba, equivalente ao *reducionismo* formal que já foi apontado como característico da escultura e do grafismo tradicionais africanos (Preston, 1995), ela está no que se poderia designar – e talvez se devesse procurar definir com mais precisão – como *átomo rítmico* que se encontra presente na música negra, *estrutura elementar* capaz de moldar, correlativamente, no canto e no movimento, uma *linguagem corporal* que, no dizer de Mauss, por sua insignificância mesma, pode passar despercebida e assim inscrever no próprio corpo do escravo ao mesmo tempo a necessidade e a possibilidade de resistência à opressão.

Esta é, talvez, a contribuição maior que tem a oferecer aos estudos sobre o negro no Brasil a análise de uma forma de arte e de uma estética presentes mesmo no espetá-

culo de massa oferecido pelas escolas de samba na atualidade, e que, como procuramos demonstrar, se encontra igualmente em outras manifestações de uma cultura arcaica brasileira, que alguns chamam folclórica ou popular. Tal análise contribuiria também, quero crer, para explicar o quanto a cultura brasileira é marcada pela herança das culturas africanas trazidas com a escravidão, já que, para além do poder, da hegemonia dos valores brancos ou da violência inaudita que significa reduzir outro homem ao estatuto de coisa e objeto de dominação, essas formas culturais trazidas pelo *outro* que se oprime, traduzidas em *formas sensíveis*, linguagens corporais, ritmo, música, canto e dança, são capazes de impregnar em profundidade o próprio opressor, inscrevendo-se também em seu corpo e marcando-lhe para sempre a alma, vale dizer, o *ethos* da sua cultura.

E se, nesse processo, houve metamorfose, ela estará na transfiguração do esplendor barroco de uma cultura erudita e de elite, que hoje retorna também às suas matrizes africanas nos terreiros de candomblé ou no luxo do espetáculo das escolas de samba. É certo que ali, na arte barroca da ilusão que é a do carnaval, esse esplendor se terá transformado em pacotilha, mas ali também, no rito de inversão do Carnaval, se terá reafirmado e denunciado o lugar ambíguo que é o do negro na sociedade brasileira. Mas, então, terá sido precisamente *isto* o que o tão memorável carnaval de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis soube cantar com admirável precisão: “Reluziu:/ é ouro ou lata?/ Formou-se a grande confusão.../ Qual areia na farofa/ é o luxo e a agonia/ nesta minha imaginação.../ Xepar/ de lá pra cá xepei:/ eu na vida sou mendigo/ na folia eu sou rei.../ Lebara ô/ ebó Lebara.../ Lebara ô/ ebó Lebara...”. Por isso também nós, ao final deste percurso, te saudamos: *agô*, Elegbara, senhor dos caminhos, que ao embaralhá-los mostra, no avesso do avesso, por onde se cruzam e se recompõem, se invertem e se redefinem essas veredas de negritude e as fronteiras do erudito e do que é popular na cultura brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. "A Indústria Cultural", in Gabriel Cohn (org.), *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo, Nacional, 1977.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Florianópolis, F. Briguiet, 1942.
- ARAUJO, Emanuel (org.). *Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro* (curadoria e catálogo de exposição). São Paulo, Secretaria Estadual de Cultura/Pinacoteca do Estado, 1995.
- . *Rafael Bordalo Pinheiro – o Caricaturista* (curadoria e catálogo de exposição). São Paulo, Secretaria Estadual de Cultura/Pinacoteca do Estado, 1996.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas – Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.
- . *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 3ª edição, 2 vol. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- BURCKHARDT, E. *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. Paris, Plon, 1958.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1988.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro, Funarte/Ed. UFRJ, 1994
- COHN, Gabriel. *Sociologia da Comunicação – Teoria e Ideologia*. São Paulo, Pioneira, 1973.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Nova edição, revista e ampliada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- JOTA EFEGÊ (João Ferreira Gomes). *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- MACHADO, J. G. (projeto e supervisão). *Memória do Carnaval*. Riotur – Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, Oficina do Livro, 1991.
- MILAN, Betty. *Brasil – Os Bastidores do Carnaval*. Rio de Janeiro, Aoutra, 1988.
- MONTES, Maria Lucia. *Oficinas do Sonho: a Beija-Flor Vista do Barracão* (curadoria e catálogo de exposição). São Paulo, MAC/USP, 1993.
- . *Festa Barroca e Tradições Populares: uma Perspectiva Comparada*. V Solar – Mesa-redonda: Cultura, Cultura Popular, Cultura Regional e Cultura Nacional na América Latina. São Paulo, USP, 1995, mimeo.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Música – Divisão de Música Popular, 1983.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval Brasileiro: o Vivido e o Mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- PRESTON, George Nelson. "As Bandeiras Fanti", in Emanuel Araujo (org.), *Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro* (catálogo de exposição). São Paulo, Secretaria Estadual de Cultura/Pinacoteca do Estado, 1995.
- RIO, João do. *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1952.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- TRINTA, Joãozinho. *Psicanálise Beija-Flor – Joãozinho Trinta e os Analistas do Colégio*. Rio de Janeiro, Aoutra/Taurus, 1991.

