

SENSIBILIDADES EM DISPUTA: NOTÍCIAS DO MORRO DO ESTÁCIO

Luciane Soares da Silva¹

Resumo

Este artigo apresenta resultados de pesquisa de campo que possibilitam a discussão da construção de representações sobre cultura popular, especialmente o samba. A hipótese neste trabalho é que a partir da década de 90, importantes transformações internas alteraram a dinâmica das festas em favelas (comunidades) no Rio de Janeiro. Junto ao samba, os bailes funk adquiriram uma visibilidade inédita (dentro e fora destes espaços). Foram realizadas entrevistas, análise de documentos e observação participante. Como conclusão, é possível afirmar que nas últimas décadas, o baile funk tornou-se o principal espaço de encontro, diversão e criação de linguagem nas favelas cariocas. O samba, referência que tornou conhecidos territórios como Estácio, Mangueira, permanece. Mas sua reprodução, dentro das comunidades pode estar ameaçada por mudanças que implicam por exemplo, na formação de ritmistas.

Palavras chave: cultura popular, samba, favela, festa popular.

Sensibility in dispute: news from the hillside of estácio

Abstract

This article presents the results of field research that contributes to discussions on the construction of representations in popular culture, especially samba. The hypothesis of this work is that since the 1990s important internal transformations have altered the dynamics of the parties in *favelas* (or 'communities') in Rio de Janeiro. Along with samba, *bailes funk* (funk parties) have acquired an unprecedented level of visibility (within and outside these spaces). Interviews were conducted, as were documental analyses and participant observation activities. Based on the results, one can affirm that over recent decades *bailes funk* have become the principal space for meeting up, having fun, and creating language in Rio de Janeiro *favelas*. The samba, a reference that made territories such as Estácio and Mangueira well-known, remains. Its reproduction, however, within the communities may be threatened by changes that have implications, for example, for the development of rhythmists.

Keywords: popular culture, samba, favela, popular party.

¹ Professora Associada na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, doutora em sociologia pela UFRJ, mestre em sociologia pela UFRGS. Atualmente é chefe do Laboratório de Estudos da Sociedade Civil e do Estado, coordenadora do Núcleo de Estudos Cidade, Cultura e Conflito (NUC) e integrante da diretoria da Associação de Docentes da UENF (ADUENF).

Eu fiz aquele samba, atravessei a Sapucaí vendo meu samba cantado por todos. Mas no outro dia, sem o crachá, provavelmente seria barrado pela segurança. Era só mais um.

Wagner Cristal

Autor do samba-enredo "No Passo do Compasso...a Estácio no Sapatinho", de 1999.

Do samba ao funk, de que festa falamos?

Este artigo é resultado indireto da realização de minha pesquisa para o doutorado. A pesquisa empírica nos territórios de favela do Rio de Janeiro apontava para uma transformação nas "sensibilidades" de seus moradores quanto as práticas culturais locais. Esta transformação tinha relação não apenas com o incremento do comércio de drogas e armas, mas também com o crescimento dos bailes funk. Ao longo das décadas de 90 o fenômeno ganharia notoriedade a partir de manchetes que vinculavam os bailes ao tráfico. Um dos eventos fundamentais na construção das representações sobre o frequentador de bailes funk, o Arrastão de 92 (como ficou conhecido), projetou nacionalmente através da grande mídia, uma situação de pânico na interação entre banhistas e "hordas adolescentes". As cenas repetidas exaustivamente definiram o contorno deste grupo: vinham de favelas distantes, Baixada e realizavam na areia, ritos próprios dos bailes. Anos depois, a morte de Tim Lopes na Vila Cruzeiro, intensificaria a criminalização dos bailes funk representados como espaços de venda de drogas e hipersexualização. No entanto, nas últimas décadas estes espaços de entretenimento movimentam a economia local da favela, produzem linguagem e resistências, inserem cadeias de trabalho (do bico informal aos Mcs e donos de equipes de som).

Durante a realização do campo, em uma das idas ao São Carlos, no morro do Estácio, tido como berço do samba carioca, foi possível compreender um pouco melhor como estas transformações eram vividas no cotidiano daquele território. Este é um caso bom para pensar e não há a pretensão de generalização, embora a realização das idas a campo em favelas como a Rocinha, Acari e Maré, confirmassem as impressões sobre a centralidade que o funk ocupava em detrimento do samba. Minha questão de pesquisa tinha entre outros objetivos compreender como fenômenos culturais movimentavam a economia local nas favelas cariocas. O carnaval, considerado o

espetáculo mais significativo apresentado para a cidade e o “maior espetáculo da terra”, era citado em minhas entrevistas em tom crítico quanto aos valores cobrados para frequência nas quadras das grandes escolas e quanto à ausência da comunidade nos desfiles.

Durante a pesquisa, a partir de contatos próximos, conheci Pedro, que era segundo mestre sala na escola de samba Estácio de Sá. Pedro, conhecido no São Carlos, foi meu anfitrião na subida e durante toda a entrevista. O fato de terem uma gaúcha no espaço do bar, frequentado por sambistas como Zeca Pagodinho, acirrava o interesse por apresentar histórias do lugar, das pessoas e das formas de fazer música.

Olhando o centro do Rio de Janeiro, do Arquivo Nacional em direção ao Campo de Santana ou da Central do Brasil em direção ao Estácio. Olhando do Morro do Estácio para a cidade, é impossível não ver estas “camadas arqueológicas imateriais” da história do samba. Como não imaginar a voz de Ismael Silva ecoando pela rua do Bispo ao lado de “Chico Alves”? A cidade se transforma, isto é inegável. Lá está o prédio novo da prefeitura, alto, moderno, ao lado do prédio do Correio, ambos próximos à Sapucaí. Mas são apenas dez minutos para que você entre por uma rua e veja casas de 1889 ainda habitadas. Pipas, um violão tímido, mas presente, numa tarde azul de domingo. Algodão-doce, ruas estreitas e uma subida capaz de fortalecer as pernas em poucos dias. Chegamos ao Estácio, centro do Rio de Janeiro. Berço do samba. A aura mítica permanece lá. Mas e o samba, permanecerá?

Três anos se passaram até que finalmente pesquisasse por uma daquelas ruas que dava acesso ao Morro do Estácio. Como grande parte da população do Rio de Janeiro, também via o lugar como símbolo mítico de brasilidade. Realizar esta ida a campo no Estácio não estava nos planos de pesquisa. O campo era realizado nas favelas da Rocinha, Acari e Maré. Mas como pensar afiliações identitárias a partir da música sem compreender aquele território?

Neste artigo não objetivo desenvolver uma reflexão sobre o carnaval. Tampouco sobre as escolas de samba e questões internas a festa. O objetivo é discutir os espaços de festa (uso de quadras e equipamentos culturais públicos) e as tensões

decorrentes das mudanças na forma de afiliar-se aos fenômenos culturais (funk e samba). O artigo refaz este percurso e está dividido em três sessões.

Na primeira, "Samba, nação e conflito", recupero a tese de que nem sempre o samba representou a mais "genuína cultura nacional". Pesquisadores como José Ramos Tinhorão, Carlos Sandroni, Hermano Vianna serão chamados ao debate sobre a forma que o samba urbano adquire no Brasil pós 30. Na segunda sessão, "Falar de cultura da favela, cultura de comunidade: alterações nas sensibilidades urbanas pós década de 90. De que festa falamos", recupero o trabalho de campo para apresentar os equipamentos culturais, os diferentes agentes de cultura nas favelas, as impressões sobre mudanças na realização das festas e como se expressa na oposição "asfalto-favela" a percepção de precariedade no acesso aos bens culturais da cidade (bibliotecas públicas, teatros e cinemas ausentes na periferia). Na terceira sessão do artigo, recupero o diálogo em uma roda de conversa com moradores e especialmente com um carnavalesco, organizador do tradicional bloco de samba Deixa Falar.

O uso da expressão "sensibilidades em disputa" objetiva explicitar que as mudanças geracionais alteraram a relação com o samba, inserindo o funk como expressão tecnológica de uso cotidiano e geração de renda. A paisagem urbana com bailes que movimentam meio milhão de pessoas a cada fim de semana, parece um bom indicador para demonstrar que nas favelas do Rio de Janeiro, algo mudou.

Samba, nação e conflito

O limite de algumas interpretações sobre música, cultura e sociabilidade no Rio de Janeiro, reside no isolamento de uma manifestação como o samba de um quadro mais amplo e dinâmico, corre-se o risco de "congelar" o fenômeno para "melhor" explicá-lo. Não é uma questão de recorte empírico, pois este é necessário. Na tentativa de fugir deste problema, neste texto, sensibilidades em disputa dizem respeito às formas como esta complexidade de afiliações identitárias ocorre na favela em relação à formação do gosto. A constituição destas demarcações, embora fluidas no quadro cultural contemporâneo,

ainda podem ser abordadas em diálogo com alguns marcos presentes nas discussões sobre gosto e cultura.

A música, portanto, interessa enquanto mediadora de interação entre estes grupos e não enquanto elemento estético cujas características seriam analisadas dentro de um campo com regras muito específicas (desempenho do artista, qualidade da criação, arrojo, etc...). A música neste ensaio é pensada como linguagem (como sentido de força) que possibilita não só a interação entre diferentes grupos, como também em letras e processos culturais, podemos ver importantes representações sobre nação, povo, passado e futuro, individual ou comunal, dependendo da época e da ênfase dada aos tipos de produção musical. Neste artigo não será problematizado o caráter nacional da cultura como fenômeno pronto e acabado, consensual e capaz de produzir hegemonia interna às acomodações identitárias no Brasil.

O desafio que se coloca para pensar a formação do gosto neste início de século, consiste em compreender a complexidade de afiliações sociais que não se dão unicamente com base em uma correspondência entre classe e gosto (BOURDIEU, 1989).

Em nossa formação como nação, esteve presente uma dificuldade para lidar com os pertencimentos culturais dos africanos, em função dos padrões de civilidade que se constituíam a partir do ideal europeu e portanto, da ópera e não do samba. Historicamente, manifestações culturais e religiosas africanas foram proibidas em locais de maior visibilidade, sendo praticadas em terreiros, zonas rurais ou mesmo em “quartos nos fundos da casa” do senhor. O que hoje é automaticamente associado à cultura popular brasileira (conhecida no mundo todo, através do carnaval), foi durante muito tempo, associado à expressão grosseira, ou “coisa de vagabundos”.

A própria compreensão de nacional a partir do Rio de Janeiro, Estado e cidade, pode ser pensada como dado para problematização da pesquisa. Não se pretende generalizar uma realidade local como se esta correspondesse mecanicamente ao que está definido como cultura nacional. Mas é possível afirmar que há um consenso sobre o papel desempenhado pela cidade do Rio de Janeiro dentro da construção dos signos de brasilidade. A centralidade da cultura urbana desta cidade, amplifica-se a

partir do advento de recursos tecnológicos que transmitem da metrópole para o resto do país no século XX, o espírito da modernidade ocidental, seja através da difusão do rádio, seja com a instauração de uma indústria fonográfica ou por fim, a ascensão da televisão no Brasil. Este “espírito da modernidade” refere-se ao processo de racionalização no ocidente.

Para usar uma expressão própria à teoria musical, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, a musicalidade africana apresentou-se como um definitivo “contra ponto” à cultura nacional, oficializada nas idealizações comunais que aspiravam à construção de uma nação inspirada na sociedade européia. Portanto, a sensibilidade musical é pensada aqui como produtora de afiliações que expressam não só um gosto estético. Afiliar-se à determinadas formas musicais no Brasil, produz demarcações identitárias uma vez que estas afiliações sempre estiveram em disputa na formação do gosto. Do lundu ao samba, passando por expressões regionais classificadas (pelos modernistas, por exemplo) como “folclóricas”. Em um primeiro momento, modinha, maxixe, lundu, samba, eram consideradas “expressões chulas” da cultura nacional, enquanto a ópera aparecia como sinônimo de nobreza e distinção de classes mais cultivadas. Mais tarde é a música americana (rock in roll, jazz) que aparece como signo de modernidade em oposição ao que é nacional (sinônimo de atraso). Mesmo com divisões internas regionais na produção musical, podemos falar em uma constante preocupação com o que era eminentemente “nacional” e o que era importado. O samba, até 1930 visto como expressão de uma cultura indesejada, é apropriado como signo de resistência por camadas médias urbanas que resignificam o fenômeno. Como símbolo de uma pureza popular perdida, o samba é redefinido dentro destes padrões. O que será apresentado nas próximas sessões, aprofunda algumas das questões expostas acima.

Se como afirma Tinhorão (1998) o problema da cultura é um problema político, a discussão feita até aqui, busca demarcar como estes processos de formação do ideal de nação foram atravessados pelas manifestações culturais materializadas na literatura, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, mas sobretudo na música. Se no século XVI, a música é marcada pela vida em aldeia, como festa e animação feita por uma coletividade, o processo de urbanização insere a noção de individualização que

altera também o padrão musical, inserindo o cantador solitário no cenário, destituindo laços afetivos e inserindo o caráter impessoal. As canções deixam de narrar os tempos de vida no campo e passam a narrar as durezas de um novo sistema que é sobretudo econômico: “Se olhardes as cantigas/ de prazer acostumado/ todas tem som lamentado/ carregado de fadigas/ longe do tempo passado, /O dentam era cantar/ é baylar coma a de ser/ o cantar pera folgar/ o baykar pera prazer/ que agora hemaio de achar”².

A música no Brasil constituída em boa parte pela influência africana na presença de manifestações como lundu (TINHORÃO, 1998, SANDRONI, 2001, TATIT, 2004), manifestação cômica, sensual, perseguida pela Igreja como profana, dançada: “Essa noite, oh céus, que dita, /Com meu benzinho sonhei.../ Eu passava pela rua,/ Ela chamou-me, eu entrei.../ Deu-me um certo guisadinho/ Que comi muito e gostei/ Do ardor das pimentinhas/ Nunca mais me esquecerei.”³. Muitos estudiosos se debruçaram sobre estas manifestações culturais que recebem a designação “popular” e muitas vezes “vulgar”⁴ por serem prática de negros, mulatos em oposição às modinhas de salão, a valsa e a polca das classes urbanas mais abastadas. Para Mário de Andrade a sociedade brasileira ofereceria uma resistência, desde sua formação colonial até a metade do século XIX, às manifestações artísticas do negro (SANDRONI, 2001).

O que chama a atenção particularmente no samba, e no lundu, é a corporalidade (o umbigo como fio condutor da dança). Estas danças adjetivadas como “profanas” são de certa forma, a base de alguns dos principais movimentos musicais que receberão a designação de “popular” no país. Sobre a presença africana na cultura dita “popular” brasileira, cabe observar que “o nome registrado pelos viajantes portugueses do século XIX para estas outras danças africanas é “batuque”. No Brasil, desde o século XVIII há registros impressos da palavra “batuque” (SANDRONI, 1998, p 85): “não parece ser muito acerto em política o tolerar que

² Vicente, Gil, Triunfo do inverno, editado por Marques Braga, Lisboa, Impresso Nacional, 1934, pp. 1-2.

³ Segundo Sandroni (2001) este é o exemplo mais antigo de lundu e traz uma imagem muito recorrente na música popular brasileira que consiste em usar a comida como metáfora do sexo, muitos destes lundus remetendo à Bahia.

⁴O Dicionário de Moraes e Silva anotara em seu verbete “lundu”: “dança chula do Brasil, em que as dançadeiras agitam indecentemente os quadris”, ou seja, “requebram” (Sandroni, 2001, pg. 67).

pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo os seus batuques bárbaros a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas⁵". Neste momento, segundo Sandroni, o samba ainda está limitado a zona rural enquanto o lundu já tem sua versão perfeitamente urbanizada, aceita nos centros urbanos como Recife, em 1838.

Esta estranheza em relação ao samba era tanta que observadores diziam "um fado que os negros chamam de samba" ao referir-se ao divertimento popular (idem, pg. 86). Da mesma forma que o lundu, o samba será alvo de discriminação, associado à música de negros e oposto ao drama lírico europeu (preferido pelas elites brasileiras como modelo privilegiado de elevação artística). Era o samba, alvo de ironia: "como comparar um 'samba de almocreves' com as óperas italianas" diria o padre Lopes Gama, e ainda Rui Barbosa indignado com o fato de que a primeira dama, Nair de Teffé, teria executado o "Corta-jaca" de Chiquinha Gonzaga, que era para ele "...a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*...". O samba era classificado em jornais, e mesmo em obras literárias como Til de José de Alencar, como manifestação de negros, diferenciando internamente indivíduos que chegavam das zonas rurais, portugueses que preferiam os fados, famílias urbanas que exaltando as óperas italianas, rebaixavam o samba a "coisa de negros". Será apenas por volta de 1930 que o samba irá adquirir a condição de ritmo nacional por excelência, sendo que a Bahia ocupa lugar de destaque como signo das coisas tipicamente brasileiras. Desta forma, o samba passa a ser apresentado como a mais tradicional expressão musical do Brasil.

Uma das composições mais famosas do país, "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso, lançada em 1939, evidencia que o samba que se escuta é uma produção musical cujos contornos são recentes, são em parte fruto do Brasil urbano, do disco e do rádio; mas o samba de que se fala – "Brasil, terra de samba e pandeiro" – é definido com referências à época escravocrata, à "cortina do passado", à "mãe preta no cerrado", ao "rei congo no congado" e à sinhá

⁵Lúis dos Santos Vilhena, *A Bahia no século XVIII*, citado por Tinhorão, *Música Popular de índios, negros e mestiços*, p. 122.

que caminha “pelos salões arrastando o seu vestido rendado” (SANDRONI, p. 99).

Mesmo que sua condição de marginal fosse deslocada na cidade já urbanizada do Rio de Janeiro, na época da *Belle Époque*, a divisão das casas mantinha uma estrutura arquitetural que destinava determinados cômodos (notadamente a sala de visitas) para sobriedade européia enquanto outros poderiam ser ocupados para as “funções do samba”, estabelecendo distinções simbólicas quanto ao valor dado a esta manifestação cultural. Seriam o que Sodré (1979) chama de “biombos culturais” – agem como um filtro, que restringe e seleciona o acesso tanto em um sentido como em outro. Estas formas de interação social em relação ao samba, produziram diferentes teses sobre seu grau de “autenticidade” africana, na tentativa realizada por estudiosos do tema, de estabelecer as matrizes que deram ao samba a sua forma atual. Esta problematização é essencial neste artigo porque demonstra como as interpretações de cada pesquisador, estabelecerão diferentes caminhos para se pensar o processo através do qual o samba assume o lugar de manifestação “autêntica da cultura popular brasileira”.

Se por um lado, José Ramos Tinhorão, um dos estudiosos mais citados nas discussões sobre cultura brasileira, verá a cultura do negro como perseguida, acuada e restrita aos terreiros de macumba e candomblé, tendo suas crenças sujeitas à interdições e recalcamientos (estabelecendo o que Sandroni denominou de tese repressiva), por outro, trabalhos como os de Hermano Vianna, tentaram demonstrar a interação desde cedo entre sambistas e membros da elite, negando portanto, a tese repressiva e apostando na tese do “diálogo cultural”. Refutando a tese que insiste apenas na perseguição da polícia às rodas de samba (e, portanto, sua criminalização) e investe na idéia da “mediação” que teria existido no processo que estabeleceu o samba como música nacional. Segundo Sandroni, a aposta de Vianna retomaria a tese de Hobsbawm sobre a invenção das tradições O samba seria assim uma tradição inventada por “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas...” seria portanto o fruto de um diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e á sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de música nacional (SANDRONI, p. 113).

Duas questões podem ser agora explicitadas: a primeira atenta para o processo de legitimação do samba como expressão popular nacional em um país atravessado de forma muito profunda por expressões regionais (o sul e o nordeste por exemplo, com expressões marcadamente distintas), o que leva a segunda questão: a relação entre poder político, intelectual e uma produção que sendo local e o surgimento de tecnologias capazes de registrar com qualidade as gravações sonoras, bem como o aparecimento do rádio Isto tudo acaba por tornar-se nacional, uma expressão marginalizada dentro do país, por ser associada a “grosseria”, “coisa de negros”. Portanto, o caráter nacional que se impõe frente aos outros, está antes de tudo ancorado num trabalho que era sem dúvida de efervescência cultural (trabalho dos artistas, sambistas, letristas, compositores e cantores situados principalmente na cidade do Rio de Janeiro), mas era sobretudo, consequência de processos não só internos, mas internacionais, estabelecendo as cores de um cenário que se desenhava na época, principalmente com Getúlio Vargas, com a era do rádio, com a possibilidade de industrialização desta expressão “popular⁶”. As definições do que é “popular” no caso da música no Brasil, devem ser problematizadas a partir de uma ótica que leve em conta os avanços tecnológicos e os arranjos mercadológicos que a partir da era do rádio estarão sempre presentes na constituição da ideia de gosto popular. O que teríamos até 1930, era um cenário ainda marcado pelo rural em oposição ao urbano e um território não plenamente “integrado” ou “interligado”. O processo de construção do gosto popular no país, foi em determinados momentos, interpelado (com consequências definitivas para o que conhecemos hoje como “popular”) pelo poder público. O caso de “Aquarela do Brasil” tema de Zé Carioca, personagem de Wall Disney, é exemplar: uma canção que mostra o país como terra de tranquilidade, logo após um golpe militar que estabelecia bases ditatoriais no país. O

⁶Neste momento histórico ocorre novamente a colaboração entre governo e legitimação científica; veremos a grande influência das teorias de Gilberto Freyre (1933) a quem é atribuída a paternidade da teoria da democracia racial. Pode-se supor que a longevidade das teorias de Freyre reside no fato de que esta visão de uma sociedade peculiar, pautada pela comunhão entre brancos e negros, além de ser uma teoria para o campo acadêmico, tornou-se uma teoria difundida nacionalmente e internacionalmente, denotando um caráter ideológico em alguns momentos mais explícitos e em outros menos explícitos. Ideologia que seria instrumentalizada estrategicamente por Getúlio Vargas, sobre a ideia de formação de uma nação tão profundamente miscigenada que seria impossível aplicar aqui categorias rigidamente dicotômicas, como as utilizadas nos Estados Unidos.

desenvolvimento das agremiações de escola de samba crava definitivamente o lugar do samba e do carnaval na agenda da cidade. Até os anos 90, estes territórios representavam um espírito de igualdade que se não era formal, era vivido nos períodos de suspensão do cotidiano, sendo o carnaval, um dos principais fenômenos de integração social.

Falar de cultura da favela, cultura de comunidade: alterações nas sensibilidades urbanas pós década de 90. De que festa falamos?

A contribuição central deste artigo diz respeito às transformações no mundo do samba com a ascensão do funk nas favelas da cariocas. Não seria possível generalizar o cenário do carnaval carioca mas o morro do Estácio, considerado berço do samba, nos oferece algumas pistas sobre estas alterações que parecem estruturais. Em primeiro lugar, as quadras atualmente patrocinadas por grandes marcas de cerveja, são vistas como locais para turistas. O tema do carnaval como negócio não é novo nas pesquisas em antropologia e sociologia. Este tema, junto com a discussão sobre o patrocínio dos bicheiros e a capacidade de autofinanciamento das escolas impacta até mesmo a escolha dos temas. O que importa demarcar é que estas mudanças alteram o envolvimento da comunidade com as Agremiações. As entrevistas frisavam que espaços de festa, antes abertos, passavam a cobrar entrada. Em oposição a isto, e para reclamação de muitos moradores, a festa funk ocorria na rua ou em espaços abertos. As caixas de som, paredes gigantescas alinhadas para produzir os efeitos desejados, inserem a música eletrônica como tônica da festa. Além disto, a rua como festa possibilita a ação do comércio informal e ao contrário do que a grande mídia possa noticiar, os bailes não são sempre patrocinados pelo tráfico. Frequentados por meio milhão de habitantes na cidade do Rio de Janeiro, é inegável que hoje, no São Carlos, na favela do Turano, Fallet-Fogueteiro, Providência e outras regiões do centro da cidade, são estes os principais espaços populares para a experiência da festa semanal. O grande apelo para as festas pode ser assim resumido: encontro de conhecidos, consumo acessível, diversão e em muitos casos, complementação de renda. Entre as questões que apareceram ao longo da realização do campo, os espaços de cultura, lazer e

entretenimento eram elencados nas entrevistas que explicitavam na oposição “asfalto-favela” a diferença de acesso à cidade. Principalmente em territórios que contavam com algum centro de Memória (como era o caso da Maré e da Rocinha) ou áreas de atuação de Fundações e Organizações do Terceiro Setor (Central Única de Favelas CUFA, Afroreggae) o debate era mais acirrado. Eram feitas críticas sobre os equipamentos urbanos colocados à disposição da população pelo Estado (Prefeitura). A lona cultural da Maré, sediada em área de domínio faccional é um bom exemplo da relação entre sociedade civil e Estado. Além disto, a escolha dos cantores não era feita pela população, razão que causava uma sensação de que as escolhas eram “pouco democráticas” quando se tratava com moradores destas regiões.

A ausência de bibliotecas, teatros, espaços para apresentação de música e cinema, eram reclamações frequentes. O uso das quadras de samba e de escolas públicas para os bailes funk e outros eventos constituíam os momentos de lazer semanal. Organizavam toda uma economia local que excedia em muito “o sábado do baile”. Se havia algo sempre presente durante a realização do trabalho de campo, era a música. Vinda de igrejas, biroscas com jukebox ou de pequenos aparelhos de rádio, a paisagem sonora era um dos elementos que imprimia à paisagem sua singularidade. Tudo acontecia ao mesmo tempo.

Muitas entrevistas foram realizadas nestes espaços: quadras poliesportivas (Madureira), quadras de escola de Samba (o filme Maré Nossa História de Amor foi exibido com a presença de Lúcia Murat pela primeira vez na quadra da escola de samba Gato de Bonsucesso, na Maré), creches comunitárias, centros de cultura para Juventude (Rocinha). Estes espaços são disputados pela população local que sempre excede o número de vagas (sempre existem mais crianças para as creches, mais adultos para os cursos, mais jovens para os estágios, sempre se precisa de mais do que é ofertado como política pública). São estes os poucos espaços comunitários sustentados por diferentes organizações (incluindo a igreja católica na figura da Fundação Leão XIII na Rocinha) ou mesmo uma das bases da Cufa em Acari.

Durante entrevistas na Rocinha foi possível problematizar a forma como cultura, geração de renda e ação do terceiro setor ocorrem na cidade do Rio de Janeiro. Não só há uma

concentração de organizações nas favelas da zona sul. Também segundo Fermino, ativista conhecido, não se tem informação precisa sobre quantas atuam na Rocinha, como atuam e qual o retorno para a comunidade dos valores que são arrecadados em nome da favela.

Os bailes funk foram meu ponto de partida, mas o caminho metodológico de roteiros abertos possibilitou pensar economia e cultura local interligadas, ordem, acesso a cidade e equipamentos públicos em territórios de favela. Além disto, a apresentação como pesquisadora já era suficiente para provocar manifestações favoráveis ou desfavoráveis aos bailes (você veio acabar com os bailes?), uma das questões feitas na Rocinha por um morador).

A explicação mais comum em favor da realização de bailes funk e que mostrava a diferença atual entre o baile e os ensaios de samba, era a possibilidade de diversão sem gasto. Em uma entrevista na região de Costa Barros, um bairro em que as histórias de prisão e morte de familiares se repetiam com frequência, um jovem garçom, explicou-me que “com apenas três reais poderia ir ao baile, pagar uma cerveja e divertir-se a noite toda”. Esta demarcação é importante. As quadras de escola de samba, ofereciam mercadorias com um preço que dificilmente poderia ser pago pelos moradores, eram uma atração para turistas, segundo muitos entrevistados. Foram citadas como exceção Mangueira e Beija Flor de Nilópolis. A primeira por manter ainda uma relação com a comunidade e a segunda pela força do dinheiro de seu patrono e enraizamento local. Importante ressaltar que estas são representações sobre as escolas, sobre o lugar da comunidade e do jogo do bicho. E neste caso, tornam-se interessantes pois produzem conexões dentro da cidade, a partir das escolas em seus bairros/comunidades.

Sensibilidade em disputa: territórios de samba?

A subida até o alto do São Carlos apresentava duas paisagens igualmente absorventes: a primeira mostrava as ruas em seu movimento de motos, jovens, armas, pipas. Natural em para uma tarde de sábado que a rua fosse o lugar por excelência das interações na favela. A outra paisagem era a cidade do Rio de

Janeiro, que ia ficando longe, lá embaixo. A avenida larga da Presidente Vargas, a companhia de energia elétrica, alguns prédios abandonados, a Prefeitura. Nossa subida durou mais ou menos meia hora até que chegamos a um estacionamento recuado, distante da rua. Entre árvores, pássaros, patos, o Cristo Redentor e um bar com portas e janelas vermelhas, realizei a entrevista. Sendo convidada antes de tudo a demarcar minha chegada de fato, tirando os sapatos para “ficar à vontade”, pois eu deveria saber que “na favela é assim”.

Chegava ao alto do morro do São Carlos, centro da cidade do Rio de Janeiro, dia de São João, sábado. É importante demarcar esta data pois havia certa euforia nas ruas do Estácio e a festa de São João duraria três dias. Este fato também possibilitava uma reflexão sobre as festas do passado e as festas do presente. A reclamação dos sambistas locais fazia referência à “desfiguração” da festa que teria se resumido a uma festa com música “funk” e não apresentava mais as quadrilhas as quais estavam acostumados.

Ao questionar que transformações eram percebidas no Estácio, ficou demarcado que a socialização de meus interlocutores contrastava com a realidade atual:

As crianças na minha época, nós crescemos ouvindo samba, eu cresci ouvindo Bezerra da Silva, Benito de Paula, Partindo em Cinco, Fundo de Quintal. Nossos pais, a grande onda deles era esta, o samba. Não tinha tanta influência, na favela da música americana, até tinha, mas não era tanta. Não existia, por exemplo, o funk, o forró. O segmento era o samba, não tinha muita opção. Nossa adolescência era ao redor do samba. Dentro do samba. Em toda a esquina tinha uma roda de samba, tinha alguém batucando, tinha alguém tocando um cavaquinho, um tantã, um pandeiro, então não tinha muito como fugir disto. E eram basicamente instrumentos de percussão, você não tinha tantas cordas, mas percussão. Cada um batia numa lata, num balde, com abridor na garrafa e fazia um samba. O cavaquinho era caro, o violão era caro para os padrões aqui do morro. Todo mundo fazia samba de uma maneira elegante mas com o que tinha na mão. Nós crescemos neste ‘mêtiê’ então obrigatoriamente você se torna um sambista, até porque está no teu ‘dna’, no ‘dna’ da família.

O lugar ocupado pelo Estácio e seus malandros memoráveis, na construção do samba moderno é, para citar os trabalhos de Sandroni (2001), paradigmático. Teria sido no Estácio que a fôrma "carioca" de samba teria ganho espaço em relação à forma baiana consagrada por Sinhô. Seria esse samba a partir de então, o popular urbano consagrado por Ismael Silva. Portanto podemos acreditar que este ambiente de efervescência contribui para a afirmação de presença do samba no "dna da família". Tudo era percussão, batuque.

Meu interesse com a ida ao Estácio era ouvir daqueles que faziam o "maior espetáculo da terra" o que percebiam sobre a formação de um músico de samba atualmente, fora do carnaval. Qual era a relação com a comunidade, principalmente a geração que "herdaria" este passado histórico do Estácio como "berço do samba".

O diretor cultural da escola de samba Estácio de Sá explica:

O bloco não existia. Então a gente teve um papo, como estamos tendo agora e surgiu a idéia. Mas para fazer um bloco você tem que ter dinheiro, eu sou motorista de táxi, trabalho com o público e eu trabalho com um cara que ele era secretário do secretário do Estado de Cultura. E eu levando esta idéia para ele, ele ofereceu a secretaria para a gente. Como? Disse que tínhamos que montar uma estrutura do bloco, formalizar, tudo direitinho e desta forma a coisa vai acontecer é no papel. E assim a gente fez. Nós montamos, botamos em pauta a idéia da gente. Em 2003. o povo do Morro é que elegeu o nome.

Foi definitivo para a fundação do bloco Deixa Falar o acesso a rede relacional que aproxima os desiguais na cidade do Rio de Janeiro. São os bares e botequins mais informais, denominados "pé-sujo", frequentados tanto por um porteiro de um prédio do bairro da Tijuca, como também por um professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. A quadra das escolas de samba, ocupa lugar mítico neste cenário de diluição das diferenças através da festa "popular". Não é incomum que na relação de trabalho cotidiana, a profissão do taxista desempenhe o lugar de mediação das relações sociais. Circulando entre divisões como asfalto e favela (categorias nativas na cidade do Rio de Janeiro), o taxista pode acessar várias redes relacionais, tanto com juizes,

acessores parlamentares, secretários de governo, coronéis, médicos. Ou seja, podemos multiplicar o exemplo de como estes encontros são comuns e como é possível que a partir de uma afinidade (que pode ser dada pela torcida de ambos em relação à um time de futebol ou uma escola de samba por exemplo) local, o interesse inicial de um agente do Estado tenha se cristalizado nas condições materiais para o surgimento do bloco Deixa Falar.

Sobre o surgimento do bloco:

Nós como um grupo de amigos insatisfeitos com a escola, com outros segmentos que tinham aqui na área, insatisfeitos com a forma de administração. A gente não via nada voltado para cá, para cima. A coisa está voltada lá para baixo, pra tomar notoriedade e tal. Ninguém se preocupava com o pessoal daqui de cima. Porque vou te contar, acontece algo muito interessante como o Morro do São Carlos: tem pessoas que não saem do morro nunca, tem pessoas que não saem do morro para nada, mal chegam ao pé do morro. A gente estava muito preocupado com isto e preocupado também com o fato do jovem estar voltado para o "funk", "funk", "funk", e a gente estar perdendo nossa raiz, nossa origem. Então a gente estava preocupado com esta reposição...

Dois tempos, dois espaços, um lapso. Um "problema" que não existe para a cidade, acostumada a ver continuamente instrumentos de percussão na mão de moradores de favela, imagens que povoam todos os canais de grande mídia no período que antecede o carnaval. Mas o que aparecia com nitidez nas falas no morro do São Carlos era a "evasão do sambista para o funk" nas palavras do diretor do bloco. Muitos jovens teriam se tornado "pagodeiros", mas não sambistas:

Nós até temos talentos, mas não voltados para o samba, o samba-enredo. Hoje nós temos muito menos ritmistas que na minha adolescência, muito menos pessoas interessadas nisto.

Intervi tentando saber sobre as diferenças do ponto de vista de quem entende de ritmo, ponderando sobre o que parece ser uma

“uniformização” da batida deste tipo de funk (Miami bass) que hoje ouvimos em relação ao samba:

O funk não te dá recurso de criação, você não tem, é aquele ritmo pesado e pronto. Na minha opinião como músico, pois também sou músico, eles pegam outras melodias, outros andamentos musicais e transformam para o funk. Mas você vê que não há grupo de funk que faça ao vivo e não é difícil fazer. Hoje você tem toda a tecnologia a sua disposição para fazer, um grupo de funk pode ser formado, com instrumentos e tudo. Mas eles não ligam nisto porque é menos trabalhoso você pegar uma coisa armada. Seria até interessante o funkeiro como uma banda, mas não acontece.

Se há esta “disputa” pela sensibilidade dos jovens no Morro do Estácio, ocorre também uma percepção do funk como um modismo, algo que não tardará a passar:

O que acontece com o funkeiro? Amanhã, depois ele sai de moda, aqui e caipara o samba. Isso aí é inevitável. Eu conheço vários funkeiros que caíram para o samba. fizeram assim, fizeram até sucesso em determinado instante, mas depois foram esquecidos.

A tônica desta discussão pode ser resumida assim: se o ritmo está no centro da organização deste bloco de carnaval, a insistência em relação à futura geração é para que tenha noções de execução do samba. De um lado a história de uma cultura que “batucava” em qualquer objeto, os carnavais antigos, a comunidade toda no samba. De outro uma geração socializada a partir de um padrão uniformizado pelas máquinas que marcam uma batida. Devemos lembrar que existe uma correspondência entre a batida do tambor e o “batidão” no funk carioca, mas a questão que importa aos sambistas diz respeito à conservação daquilo que denominam como a “verdadeira cultura nacional” em oposição às importações. A questão é explicitada a partir desta fala; *“Ele (o funkeiro) gosta de ritmo, ele tem de aprender ritmo, aprendendo, ele tem de saber tocar, que se não você não desenvolve a sua parte do ritmo, você tem que tocar para desenvolver sua habilidade seu ritmo”*.

A expressão “ele tem de aprender” reforça a oposição entre os ritmos. Nossa discussão enveredou para uma análise do quadro hoje. A letra das músicas atuais é definida por eles como “pobre de cultura”. Outras questão refere-se a temporalidade destes artistas atuais. Grupos que têm sucesso em um verão, não são lembrados no próximo, segundo o diretor do Bloco Deixa falar. Para ele o samba é diferente, pois mesmo nas rodas, são cantados os “sambas históricos” da década de 70 e 80. Associa o funk às rádios:

Você consome o que toca nas rádios, o povo brasileiro é um povo muito sem memória, despreparado de cultura musical, o povo brasileiro não tem uma cultura musical. Aqui por exemplo, no Morro de São Carlos a gente costuma dizer que a cultura musical é muito desprivilegiada porque não se valoriza tanto a raiz. É o nosso propósito do bloco, é justamente estar martelando esta raiz para que não se perca esta raiz. Por que? Porque a cultura atual está se sobressaindo e estamos perdendo os jovens para cultura atual. A gente ta aí para martelar a galera, para dizer “isto é história”. Porque em qualquer lugar que você vá, o nome da Estácio de Sá é cultuado, é o berço do samba.

Ou seja, há uma “briga” dentro do território que é o Morro do Estácio para manutenção da memória sobre o lugar, o significado do lugar. Ele me explica:

É, a galera da faixa etária dos 25 anos tem este percepção, a galera abaixo disto já não tem. Ficou uma lacuna na verdade de geração para geração. Ficou uma lacuna aberta e nesta lacuna que se abriu a gente perdeu muita coisa. Por influência da música americana e tal, a gente perdeu muita coisa de história.

Ressalta-se o processo de socialização através dos meios de comunicação de massa, como o rádio. O potencial das rádios na formação de ouvintes jovens em uma cidade como Rio de Janeiro e São Paulo é inegável. E aqui reside um ponto interessante sobre acesso a diferentes bens culturais. Como já foi descrito, a condição do território de favela no caso carioca, faz com que parte desta população viva restrita ao limite que separa o morro das vias regulares, amplas e mais iluminadas. Podemos supor que um dos efeitos deste isolamento seja o corte nas trocas

com aqueles que não circulam nestes espaços. A constituição da compreensão cognitiva sobre o mundo é alterada por este cerceamento da circulação. Para o jovem é particularmente importante a experiência do conhecimento do outro na formação de uma compreensão sobre alteridade.

Neste sentido a recepção de determinadas músicas colabora na formação de uma sociabilidade local. O baile funk como rito semanal de suspensão de tensões atualiza pertencimentos, institui antagonismos e permanece durante a semana como evento comentado. Sua regularidade e as possibilidades por ele ofertadas, atraem boa parte dos moradores de favela. Durante as entrevistas em Costa Barros, zona norte da cidade, um destes "freqüentadores assíduos" dizia com entusiasmo: *"mas se não tenho um real, mesmo assim bebo, fumo e me divirto até de manhã. Onde mais poderia fazer isto? Vou para a cidade, só de passagem gasto muito, mais a bebida, e depois a volta, pode ter dura de policiais. Aqui não, estou do lado de casa. E as mulheres? Nossa, de tudo quanto é jeito"*. A referência ao sexo é central em quase todas as letras que atualmente são veiculadas nas rádios e os programas de televisão seguem um roteiro cujo elemento central é o movimento do corpo feminino. Pioneiros como DJ Marlboro e intelectuais simpáticos ao chamado "batidão" defendem a tese de que é hipocrisia social discriminar o funk.

A inexistência de equipamentos públicos de cultura, forçou os moradores de favela a construir espaços de cultura e entretenimento. As quadras das escolas de samba foram fundamentais na construção das representações sobre cultura popular na cidade. Após a década de 90, transformações na ordem urbana (incremento da criminalidade e vinculação de bandos pesadamente armados, apontaram a favela como espaço de perigo), a abertura para ritmos eletrônicos e conseqüentemente a introdução destas batidas nas favelas, alteraram definitivamente o cenário cultural local.

Considerações finais

Ao concluir este artigo, retomo algumas questões centrais. É preciso observar que o processo de consagração do samba como expressão de brasilidade produziu narrativas e polêmicas

fundamentais para pensarmos o significado do termo “cultura popular” na produção sociológica. Interessa observar em que medida a produção acadêmica sobre o tema no Brasil, foi essencial para o deslocamento do status ocupado pelo samba até então. Não afirmo aqui que foram antropólogos e pesquisadores que deram ao samba o seu status atual, mas importa levar em consideração como este processo de consagração envolveu diretamente o fluxo entre população, artistas, intelectuais e políticos na construção das representações sobre nação, cultura e povo. O samba se moderniza no Rio de Janeiro e se consolida passando a representar o mais profundo elemento da cultura popular.

O crescimento das favelas, a continuidade dos indicadores de desigualdade, o incremento do uso de armas e comércio de drogas, o acirramento dos enfrentamentos violentos entre traficantes e Estado são fatores decisivos para compreensão das alterações na forma de descrição de uma paisagem urbana, muitas vezes romantizada pelos cronistas e artistas cariocas até então. A este cenário, somemos a entrada de música eletrônica que alteraria definitivamente a sensibilidade juvenil na forma de ouvir e reproduzir o som, a batida. Instrumentos eletrônicos e adesão a uma outra estética (hip-hop, funk) que possibilitaram a uma geração funk a tematização da violência, exclusão, racismo e relações com a polícia e o tráfico. Letras que apontam a dureza da vida nestes espaços, sem um final idílico da alegria que supera a dor. O formato do funk carioca, é ingovernável e exatamente por isto, foi proibido assim que as Unidades de Polícia Pacificadora se instauraram na cidade (Silva, 2014).

Observando os espaços urbanos, vemos que no início do século XXI, o samba reaparece valorizado na área central da Lapa, na Mem de Sá, na rua do Lavradio. Mas, tocado em casas muito bem reformadas, assim como a revitalização de desta região, razão pela qual à frequência às casas de samba (assim como à algumas quadras de escolas de samba) são inacessíveis para aqueles que fazem samba em espaços periféricos (favelas e Baixada Fluminense), nos blocos como Deixa Falar, Cacique de Ramos, Bafo da Onça....a mesma lógica segue no Carnaval, internacionalizado, espetacular mas em muitos casos, esvaziado de sua “comunidade de base”.

Entre discriminação e aderências ao samba ou ao funk (e não é simples estar em dois universos já que como afirmam os sambistas, é preciso entender de ritmo e de história do samba para ser sambista), é possível concluir preliminarmente, que o Morro do Estácio, território cantado como terra de samba, atravessa um período de incertezas. Será que as próximas gerações entenderão ritmo como resultado de uma síncope, cadenciada ou como uma batida constante e eletrônica?

Referências Bibliográficas

- Bhabha, Homi K. (1998), *O local da Cultura*, Belo Horizonte, Ed. da UFMG.
- Bourdieu, Pierre (1982) *Langage et pouvoir symbolique*, ÉditionsFayard.
- (2004) *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva.
- Florestan, Florestan (1945). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Nacional,
- (1972) *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Divisão Européia do Livro.
- Freyre, Gilberto (1933) *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Schimidt..
- Gilroy, Paul, (2001), *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro, ed. 34.
- Hall, Stuart, (2003) *Da Diáspora, Identidade e Mediações Culturais*, Belo Horizonte, Ed. da UFMG.
- McLaren, Peter (2000), *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*, Porto Alegre, Artes Médicas Sul.
- Rodrigues, Nina (1938) *As Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Rio de Janeiro: Nacional.
- (1894) *As Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Bahia: Progresso.
- Romero, Silvio (1911) *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*. Porto: Chardron de Lelo.
- Sandroni, Carlos, (2001), *Feitiço Decente, transformações no samba no Rio de Janeiro, 1917–1933*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, Ed. da UFRJ.
- Scwharcz, Lília Moritz; Queiroz, Renato da Silva (Orgs.) (1996), *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp.
- SILVA, Luciane Soares da. Agora abaixe o som: UPPS, ordem e música na cidade do Rio de Janeiro. *Cad. CRH*, Salvador , v. 27, n. 70, p. 165–179, Apr. 2014

Sensibilidades em disputa

Tatit, Luiz, (2004), **O século da canção**, São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial.

Thompson, E. P., (1998) **Costumes em Comum**, Companhia das Letras.

Tinhorão, José Ramos,(1998) **História Social da Música Popular Brasileira**, São Paulo, ed 34.