



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

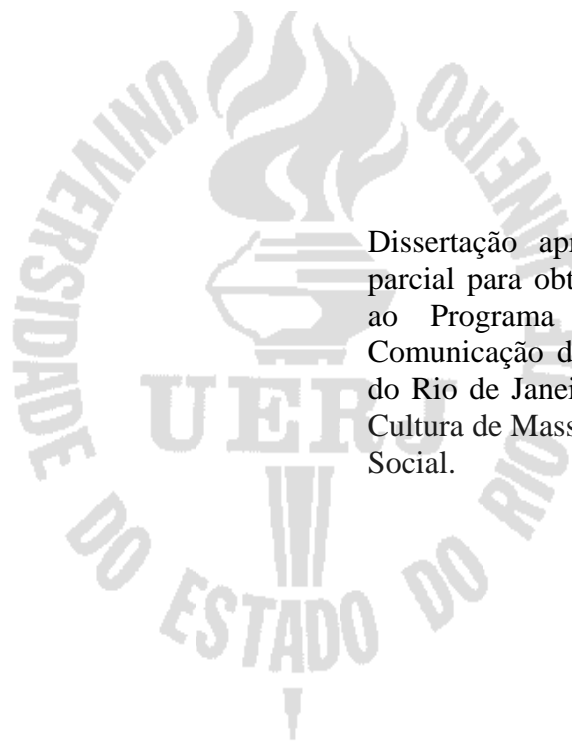
Luiza Real de Andrade Amaral

**“Eu sou o samba”:
representações do gênero musical como
ferramenta de construção da identidade nacional**

Rio de Janeiro
2009

Luiza Real de Andrade Amaral

**“Eu sou o samba”:
representações do gênero musical como
ferramenta da construção da identidade nacional**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A485 Amaral, Luiza Real de Andrade.
 “Eu sou o samba”: representações do gênero musical
 como ferramenta da construção da identidade nacional /
 Luiza Real de Andrade Amaral, 2009.
 125 f.

 Orientadora: Denise da Costa Siqueira Oliveira.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do
 Rio de Janeiro . Faculdade de Comunicação Social.

 1. Identidade social – Brasil – Teses. 2. Samba –
 Brasil – Teses. 3. Representações sociais - Brasil –
 Teses. I.Oliveira, Denise da Costa Siqueira. II.
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de
 Comunicação Social. III. Título.

CDU 316.273(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Luiza Real de Andrade Amaral

**“Eu sou o samba”:
representações do gênero musical como
ferramenta da construção da identidade nacional**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de pesquisa: Cultura de Massa, Cidade e Representação Social.

Aprovado em 02 de abril de 2009.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Denise da Costa Oliveira Siqueira (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Joëlle Rouchou
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof^º. Dr^º. Ronaldo George Helal
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Rosangela e Roberto, que me ensinaram o valor do conhecimento, do aprendizado e da honestidade; que me ofereceram colos e abraços durante os momentos mais difíceis e que me mostraram quais os melhores caminhos para eu atingir esta vitória.

À minha avó, Guiomar, que nunca negou uma ajuda durante todo este percurso: do cafezinho do fim da tarde às soluções de problemas cotidianos. Tudo para que eu pudesse completar meus estudos com tranquilidade.

Às minhas irmãs, Beatriz e Rafaela, que me inspiram em ser uma pessoa melhor. Aos meus primos, Carolina e Daniel, que também se aventuraram pela vida acadêmica e me apoiaram durante estes dois anos. E à minha tia, Ângela, sempre orgulhosa em relação ao meu desempenho e ao meu futuro.

A todos vocês, minha família, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Não é fácil produzir uma pesquisa e redigir uma dissertação. Pelo contrário, se não fosse o empenho de diversas pessoas, eu não estaria aqui hoje. Portanto, não posso deixar de agradecê-las.

Obrigada:

- Primeiramente, ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo estímulo intelectual – em especial, à Professora Denise da Costa Siqueira Oliveira, minha orientadora, que com exigência, delicadeza e encanto, me abriu novos olhares sobre a Comunicação. E também à Secretária do PPGCOM, por tornar os trâmites do mestrado mais fáceis.

- A quem possibilitou a realização desta pesquisa: à FAPERJ, por acreditar no meu trabalho; às equipes de recepção e da área de periódicos da Biblioteca Nacional pelas horas de ajuda, pela paciência e pelos sorrisos acolhedores; e aos funcionários do Arquivo do jornal *O Globo*, pela prestatividade e pelas sugestões.

- Aos meus colegas de mestrado, principalmente Vânia Fortuna e José Cláudio Castanheira: foi um longo caminho, mas nos ajudamos e crescemos com esta experiência. E a todos os meus amigos, os quais compreenderam que nem sempre minha presença seria possível em momentos importantes destes últimos dois anos.

- A Marco Simões, por me mostrar o que estava faltando em minha vida.

Dez na maneira e no tom / Você é o cheiro bom / Da madeira do meu violão
Você é a festa da Penha / A feira de São Cristovão / É a Pedra do Sal
Você é a Intrépida Trupe / A Lona de Guadalupe / Você é o Leme e o Pontal

Nunca me deixa na mão / Você é a canção que consigo/ Escrever afinal
Você é o Buraco Quente / A Casa da Mãe Joana / É a Vila Isabel
Você é o Largo do Estácio / Curva de Copacabana / Tudo que o Rio me deu!

Pé do meu samba / Chão do meu terreiro
Mão do meu carinho / Glória em meu Outeiro
Tudo para o coração / De um brasileiro.

*Pé do meu samba
Caetano Veloso*

RESUMO

AMARAL, Luiza Real de Andrade. “*Eu sou o samba*”: representações do gênero musical como ferramenta da construção da identidade nacional. Brasil, 2009. 126f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Nos dias atuais, tanto no Brasil como no exterior, o samba é visto como referência de “brasilidade”. Mas, até chegar ao *status* pelo qual é conhecido atualmente, o samba passou por alterações influenciadas pelo desenvolvimento social brasileiro e pela mídia. Levando em conta as novas perspectivas em relação ao estudo da identidade nacional, decidiu-se pesquisar como as representações de um gênero musical podem ser utilizadas por um meio de comunicação de massa como ferramenta de construção da identidade brasileira. No caso desta dissertação, o objetivo é analisar como o samba é representado pelo jornal *O Globo* em dois períodos distintos: de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002. Assim, poderá ser observado como a identidade brasileira vem sendo formulada ao longo de diferentes épocas. Para que a pesquisa pudesse ser concretizada, foi realizado um levantamento teórico sobre representações, mediações, identidade e, claro, sobre o samba. Além disso, foi efetuada uma pesquisa documental na Biblioteca Nacional e no Arquivo de *O Globo*, a fim de coletar matérias deste periódico que citassem ao menos uma vez a palavra samba. Depois, todos os textos passaram por análises de leitura, que incluíram um processo de categorização das representações encontradas. Tal processo – junto com o embasamento teórico efetuado na primeira etapa da pesquisa – revelou que, mesmo com as novas formas de se entender a identidade na contemporaneidade, o samba continua a ser um importante elemento da identidade brasileira. Ou seja, o samba, durante um período de quase 20 anos, é quem levou (e ainda leva) “a alegria para milhões de brasileiros”, como afirmou Zé Ketti em sua canção *A voz do morro*.

Palavras-chave: Samba. Representações. Mediações. Identidade brasileira. Comunicação de massa.

ABSTRACT

Nowadays, as much in Brazil as in foreign countries, samba is shown as a reference of “brazility”. But, to get the status for what is known at this moment, samba went over changes influenced by the brazilian social development and the media. Considering the new perspectives related to national identity studies, it was decided to research how representations of a music genre can be used by the mass media as a tool to compose the brazilian identity. In the event of this dissertation, the goal is to analyze how samba is represented by the newspaper *O Globo* in two distinct periods: from 1926 to 1928 and from 2000 to 2002. Thus, it will be possible to comply how the brazilian identity is taking shape along different ages. In order to render this research, it was made a theoretical raising over representations, mediations, identity and, of course, over samba. Moreover, a documentary research has occurred in the National Library and in the *O Globo*’s Archive, in order to gather topics which quoting at least once the word samba. Later on, all the texts went over a reading analysis, which included a categorization process of the found representations. Such process – besides the theoretical basis made in the first stage of the research – revealed that, even with the new ways to understand the identity into contemporaneousness, samba is still an important element of brazilian identity. In other words, during a period of almost 20 years, samba is what took (and still does) “happiness to millions of Brazilians”, as said by Zé Ketti in his song *A voz do morro*.

Keywords: Samba. Representations. Mediations. Brazilian identity. Mass Media.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO -----	10
1.	O DESENVOLVIMENTO DA DISSERTAÇÃO -----	14
2.	REPRESENTAÇÕES: TRAMAS ENTRE INDIVÍDUOS E SOCIEDADE	17
2.1.	Alguns olhares sobre as representações -----	17
2.2.	As representações na pesquisa -----	19
3.	MEDIAÇÕES: A CULTURA DOS MEIOS -----	29
3.1.	Um breve estudo sobre as mediações -----	29
3.2.	Mediações: tijolos na construção da identidade nacional -----	31
4.	A SOBREVIVÊNCIA DAS IDENTIDADES NACIONAIS NA CONTEMPORANEIDADE -----	44
4.1.	Onde se escondem as identidades nacionais na contemporaneidade? -----	44
4.2.	Mestiços: a diferença identitária do Brasil -----	53
5.	O SAMBA NO JORNAL <i>O GLOBO</i> -----	60
5.1.	Conhecendo as categorias -----	61
5.2.	O samba no jornal <i>O Globo</i> de 1926 a 1928 -----	68
5.2.1.	<u>O samba em 1926: a divulgação dos sambas carnavalescos</u> -----	69
5.2.2.	<u>O samba em 1927: o destaque dos personagens do samba</u> -----	77
5.2.3.	<u>O samba em 1928: o samba como privilégio do corpo brasileiro</u> -----	80
5.3.	O jornal <i>O Globo</i> entre 2000 e 2002 -----	83
5.3.1.	<u>O samba em 2000: os “bambas” roubam a cena</u> -----	84
5.3.2.	<u>O samba em 2001: dos encontros às fusões</u> -----	95
5.3.3.	<u>O samba em 2002: um pouco do Brasil pelo mundo</u> -----	104
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	113
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	123

INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende investigar se as representações de um elemento cultural, como um gênero musical, podem ser utilizadas pelos meios de comunicação de massa como instrumentos de elaboração de identidades. Em sua canção de grande sucesso, *A voz do morro*, o sambista Zé Keti declara:

Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba / Essa melodia de um Brasil feliz.¹

O samba, então, é a música de um “Brasil feliz”: é a música que define o país. Mas será que este gênero musical já era assim considerado quando as rádios ainda não haviam se estabelecido? Nos dias atuais, com a intensificação dos fluxos comunicacionais e a intensa troca de referências culturais, será que o samba continua a levar “a alegria para milhões de corações brasileiros”? E qual a relação dos meios de comunicação com este desenvolvimento? Para que o trabalho fosse minucioso, optou-se por estudar somente as representações do samba veiculadas num único meio de comunicação: o jornal *O Globo*.

Portanto, “*Eu sou o samba*”: *representações do gênero musical como ferramenta da construção da identidade nacional* tem como objetivo analisar as representações sobre o samba divulgadas pelo jornal *O Globo* a fim de examinar se elas serviram como ferramenta da construção da identidade brasileira. Para tal, recorreu-se à análise de matérias publicadas neste periódico que citassem ao menos uma vez a palavra samba, publicadas em dois períodos distintos: de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002.

Estas duas épocas foram escolhidas por se encaixarem em momentos relevantes para o estudo do conceito de identidade nacional. Durante o final da década de 20, os meios de comunicação de massa começavam a se desenvolver, aumentando a sua expansão pelo território de um país e possibilitando a circulação de representações que se transformariam em nacionais (formando um ponto fixo de diferenciação entre um país e outro). No entanto, no início dos anos 2000, com os novos contextos sociais possibilitados pelos meios de comunicação eletrônica instantânea, as concepções sobre a identidade são modificadas: quando se pode ter acesso a informações de (quase) todas as regiões do planeta e se identificar com elas, como se define a identidade nacional?

A escolha do samba como objeto de estudo se deu devido à sua importância dentro da(s) cultura(s) brasileira(s). Afinal, tanto no Brasil quanto no exterior, ele é visto como referência de “brasilidade”. Mas, até chegar ao *status* pelo qual é conhecido atualmente, o

¹ Trecho de *A voz do samba*. Acesso em: <http://letras.terra.com.br/ze-keti/>

samba passou por alterações, influenciadas pelo desenvolvimento social brasileiro, pela indústria fonográfica e também pelos meios de comunicação.

Assim como ocorreu com outros elementos importantes para a identidade brasileira – como o futebol (que teve no jornalista Mario Filho um grande defensor) – a divulgação do samba pelos jornalistas (principalmente pelos cronistas carnavalescos do começo do século XX) foi de suma importância para que a sua circulação se desse por diferentes ambientes sociais. Por esta razão, decidiu-se pela realização de uma pesquisa que misturasse esses pontos: o samba e a relação entre mídia, representação e identidade.

Ao se analisar as representações do samba presentes em matérias do jornal *O Globo* publicadas em períodos históricos tão distantes (de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002), verificar-se-á se estas permaneceram ou se adquiriam significados diferentes. Desta forma, este trabalho será uma forma de compreender de que maneiras estas representações foram utilizadas, por este veículo de comunicação de massa, como peças construtoras de uma “brasilidade”. Ou seja, será observado como a identidade brasileira vem sendo formulada ao longo de diferentes épocas da história do Brasil.

O jornal *O Globo* foi escolhido não só por sua abrangência no estado do Rio de Janeiro, mas também pelo fato de que, desde o seu início, eram publicadas com destaque informações sobre samba, sambistas e carnaval. Fundado em 1925, pelo jornalista Irineu Marinho (em parceria com Herbert Moses e Justo Morais), *O Globo* vendia a princípio cerca de 33 mil exemplares. Atualmente, *O Globo* é lido por mais de 280 mil pessoas, em média, diariamente.

Para o desenvolvimento das questões propostas aqui, a pesquisa irá abordar quatro campos teóricos — o das representações, o das mediações, o da identidade e o do samba. No capítulo 1, *O desenvolvimento da dissertação*, será apresentado o processo metodológico utilizado para a elaboração deste trabalho.

No segundo capítulo, *Representações: tramas entre indivíduos e sociedade*, será efetuado um levantamento das principais correntes de estudos sobre representações. Posteriormente, serão apresentados (e aprofundados) os conceitos mais adequados à proposta deste trabalho: os que consideram as representações construções simbólicas formadas pela cooperação de observações individuais que têm como função exprimir uma sensibilidade coletiva, (re)apresentá-la na esfera do social.

Ao longo do capítulo três, *Mediações: a cultura dos meios*, será estudada a relação entre meios e mediações de acordo, principalmente, com a concepção de Jesús Martín-

Barbero. Será visto como as mediações podem atuar no processo de elaboração e disseminação do discurso nacional.

Na quarta parte deste trabalho, *A sobrevivência das identidades nacionais na contemporaneidade*, será pesquisada a questão da(s) identidade(s), tendo como base os estudos de Stuart Hall e Néstor García Canclini. Também serão vistas singularidades da concepção da identidade brasileira: uma revisão de conceitos como mestiçagem e sociedade dicotômica (entre o personalismo e o individualismo) e de reflexões propostas por autores como Sérgio Buarque de Holanda, Muniz Sodré e Roberto DaMatta.

O quinto capítulo, *O samba no jornal O Globo*, traz o desenvolvimento empírico da dissertação. Nele, serão relatados os processos de análise das matérias do jornal *O Globo* e as descobertas sobre as representações do samba veiculadas por este periódico de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002. Além disso, serão informadas e descritas todas as categorias representativas encontradas ao longo deste espaço amostral.

Todo este processo estará relacionado aos conceitos-chaves das etapas anteriores, oferecendo, assim, um aprofundamento entre as teorias estudadas e o objeto da pesquisa. Embora não haja nenhum capítulo específico sobre o samba, ele é estudado e citado ao longo de todo o texto. Os capítulos (exceto o primeiro) possuem informações sobre o desenvolvimento do samba, pretendendo-se, assim, evitar um afastamento entre os conhecimentos adquiridos nas etapas teórica e empírica.

Ademais, é importante informar que esta dissertação é mais uma etapa de desenvolvimento do estudo iniciado em 2006 com o trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, *O samba e suas representações*, no qual foram analisadas as representações do samba no jornal *O Globo* durante o mês de dezembro de 2005. Por que todo este interesse pelo samba?

É muito difícil não entrar em contato com o samba, sobretudo quando se mora na cidade do Rio de Janeiro. Mais precisamente, num bairro conhecido pela boemia, pelos seus compositores e pela escola que leva seu nome: Vila Isabel. Deste contato, surgiu o meu empenho pelo samba. Possuo coleção de álbuns do gênero, frequento seus ambientes e desfilei por quatros anos pelo *Grêmio Recreativo Escola de Samba Vila Isabel*. Descobri, então, que poderia abordar o samba em trabalhos acadêmicos. Com o sucesso da primeira pesquisa, decidi aprofundar o que já havia sido analisado, chegando, assim, aos objetivos propostos hoje².

² Utiliza-se, a primeira pessoa do singular, na introdução, pelo caráter pessoal do interesse sobre o objeto que será estudado.

Faz-se necessário ressaltar que não se pretende, aqui, investigar porque as representações do samba no jornal *O Globo* foram construídas de determinada maneira. O que se almeja, além de identificar quais são estas representações, é conhecer melhor a relação entre mediações e representações, verificando como o discurso midiático pode atuar no processo de circulação e consolidação de representações e na fundamentação da identidade nacional.

Como resultado, esta dissertação pretende poder fornecer dados que auxiliarão futuros trabalhos que abordem temas relacionados à cultura brasileira. Além disso, a pesquisa também poderá ser consultada para estudos que se relacionem à temática do samba e sobre alterações de comportamento, hábitos culturais da sociedade brasileira durante as épocas analisadas.

1. O DESENVOLVIMENTO DA DISSERTAÇÃO

Serão relatadas agora todas as etapas do processo metodológico desenvolvidas nesta dissertação. Os dados analisados durante este trabalho foram coletados através de levantamento bibliográfico e documental. Para que pudessem ser avaliados de acordo com os objetivos propostos, a metodologia foi dividida em quatro etapas: pesquisa de referência, organização e documentação dos dados coletados, construção de categorias e análise comparativa.

A primeira etapa metodológica efetuada neste trabalho envolveu uma extensa pesquisa de referências bibliográficas (livros, artigos e dissertações) sobre representações, mediações e identidade, realizada em bibliotecas (entre elas a Biblioteca Nacional, a do Centro Cultural Banco do Brasil e a do Centro de Educação e Humanidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e acervos particulares.

A pesquisa de referências envolveu também investigações históricas sobre o samba, tendo como foco a relação entre este gênero musical e os meios de comunicação. Também foi averiguada a história do jornal *O Globo*, para que se pudesse entender como este veículo de comunicação se tornou um dos mais lidos no estado do Rio de Janeiro e conhecer as suas mudanças editoriais. Em relação às representações, às mediações e à identidade, a pesquisa de referência possibilitou uma compreensão mais aprofundada sobre os conceitos que fomentaram a base teórica da presente dissertação.

Após o levantamento bibliográfico, foi feita a coleta documental de textos do jornal *O Globo* que citassem ao menos uma vez a palavra samba, divulgados entre 1926 e 1928 e entre 2000 e 2002³. A procura pelos textos publicados entre 1926 e 1928 foi realizada exclusivamente na Biblioteca Nacional, através de visitas semanais à instituição. As visitas – ao menos duas por semana, com duração mínima de duas horas – ocorreram de janeiro a junho de 2008. O processo foi longo, pois requereu muita atenção e foram muitos os textos que precisaram ser analisados.

Para encontrar matérias sobre samba, foi realizada a leitura completa de todas as edições do jornal *O Globo* publicadas nos meses de fevereiro de 1926, 1927 e 1928 (disponíveis por meio de microfílmagens). É importante ressaltar que, neste período, o jornal *O Globo* possuía três edições às segundas-feiras (12h, 17h e 19h) e duas edições de terça-feira

³ Inicialmente, a dissertação objetivava abranger períodos maiores para análise (de 1926 a 1931 e de 2000 a 2005), contudo, devido ao grande número de material encontrado, decidiu-se por diminuir a amostragem a fim de efetuar-se uma avaliação mais cuidadosa. O mês de fevereiro foi selecionado devido à sua proximidade com o carnaval, trazendo mais possibilidades de se encontrar material para a pesquisa.

a sábado (17h e 19h) – aos domingos não havia circulação do periódico. Já as amostras de 2000 a 2002 foram pesquisadas através do arquivo e da ferramenta de banco de dados digital do jornal *O Globo*, no dia 23 de junho de 2008. Para restringir a busca, foram utilizados os critérios “palavra-chave” (samba) e “data” (do primeiro ao último dia do mês de fevereiro de cada ano).

Por intermédio do levantamento documental do material do jornal *O Globo*, uma variedade de informações foi encontrada sobre o samba. Para conhecer os seus significados, efetuou-se, durante a segunda etapa do processo metodológico, a análise das reportagens selecionadas.

Após a coleta, os textos escolhidos foram lidos para se ter o conhecimento inicial dos assuntos abordados. Neste momento, o objetivo foi simplesmente saber sobre o quê falavam as matérias, sem ter interesse em avaliar menores detalhes como a presença de determinadas estruturas de linguagem ou códigos.

Depois, foi o momento de iniciar uma leitura mais criteriosa. Nesta etapa, os textos foram relidos, prestando-se atenção às possíveis impressões que traziam sobre o samba. Ao fim deste exercício, foi iniciado o processo de categorização das representações encontradas. Ou seja, representações similares foram reunidas em grupos (as categorias). Para organizar esta classificação e facilitar o processo de análise, as matérias foram inseridas (e interpretadas) numa tabela classificatória, referente a cada ano estudado, que possibilitou a identificação e a descrição das categorias encontradas nos textos. Abaixo, pode ser observado um modelo da tabela utilizada durante a pesquisa:

<i>Jornal O Globo – mês e ano</i>			
Matéria	Data e editoria	Categoria de samba	Frase significativa

Tabela 1: modelo de tabela utilizado durante a análise

É relevante ressaltar que os textos estudados, algumas vezes, possuíam mais de uma representação sobre o samba. Contudo, para se manter um rigor metodológico durante a análise, foram estudadas somente as principais representações veiculadas em cada matéria⁴. Por isso, na tabela, cada texto está relacionado a uma categoria, àquela que traduz a sua representação principal.

A etapa final deste procedimento metodológico foi a avaliação comparativa dos dados encontrados nas análises das edições do jornal *O Globo* publicadas entre 1926 e 1928 e entre 2000 e 2002. A principal meta foi avaliar se houve alteração nos resultados finais de cada

⁴ A principal representação de uma matéria é aquela que sintetiza a idéia central do texto sobre o samba.

análise. Ou seja, se as representações do samba são vistas da mesma forma ou de maneiras divergentes nos dois momentos. Contudo, esta análise comparativa não poderia acontecer caso não tivesse sido feito o levantamento teórico sobre representações, mediações e identidade e também sobre os contextos histórico-sociais do desenvolvimento do samba no Brasil, ao longo da primeira etapa deste trabalho.

Desta forma, também foi possível articular se as categorias representativas sobre samba presentes nos textos de *O Globo* foram utilizadas pelo jornal como ferramenta para a construção da idéia de identidade cultural brasileira. E, se este uso for comprovado, também será observado como ele se concretizou perante os diferentes cenários da formulação do conceito de identidade.

A seguir, será observado como as representações foram trabalhadas na presente dissertação e as características dos processos que elas proporcionam na organização da sociedade.

2. REPRESENTAÇÕES: TRAMAS ENTRE INDIVÍDUOS E SOCIEDADE

Por serem elementos que agem na organização da sociedade, as representações são objetos de estudos de diversas áreas das Ciências Sociais. Neste capítulo, serão brevemente apresentados alguns destes conceitos a fim de, posteriormente, serem aprofundadas as características que mais se enquadram na proposta deste trabalho.

As representações serão aqui tratadas como as tramas da construção da sociedade que, para serem traçadas, passam por diversos processos de consumos e interpretações. Não só conhecer o que é uma representação é importante para este trabalho, mas também entender como ocorre a sua circulação por diferentes grupos sociais e as suas (re)apropriações.

2.1. Alguns olhares sobre as representações

O conceito de representações está presente em estudos de diversas áreas como Antropologia, Sociologia, Psicologia e História – possivelmente devido ao seu caráter explicativo das formas de organização social.

Um dos primeiros estudiosos a usar o conceito de representação, no século XIX, foi Émile Durkheim. Em *As formas elementares da vida religiosa*, publicado originalmente em 1912, Durkheim estudou tribos “primitivas” australianas contemporâneas a sua época e como se dava a sua organização social. Sua intenção era observar as manifestações religiosas destes povos, já que estas seriam, segundo ele, as mais simples até então conhecidas.

A opção por estudar as tribos australianas se deu justamente pela simplicidade de seus ritos. Com isso, as suas funções essenciais poderiam ser identificadas com mais facilidade e como “os primeiros sistemas de representações que o homem produziu do mundo e de si mesmo são de ordem religiosa” (DURKHEIM, 1989, p. 38), o estudo destas manifestações o auxiliaria na compreensão de como se estruturavam outras esferas representativas da sociedade. O sociólogo compreendeu, então, que nestes grupos havia formas de coesão e organização da vida social que perpassavam a figura do indivíduo.

Isso fez com que Durkheim tomasse uma postura contrária ao pensamento de que a ordem social é uma realidade pura (entendida por cada um de acordo com a capacidade física de seu sistema nervoso). O sociólogo rompeu ainda mais com esta visão em seu estudo *As representações individuais e as representações coletivas*, no qual afirma que a sociedade é um sistema criado através da associação entre homens. Sendo assim, as representações “que são sua trama, originam-se das relações que se estabelecem, tanto entre os indivíduos, de tal

forma combinados, quanto entre os grupos secundários que se interpõem entre o indivíduo e a sociedade total” (Id, 1970, p. 41).

São estas tramas as responsáveis por manter a união de um grupo, organizando uma esfera paralela, cujas normas são seguidas como práticas sociais e de comportamento. De acordo com Durkheim, essas representações, além de coletivas, são sociais por se tratarem de fenômenos que ultrapassam o indivíduo e seus limites físicos:

A representação não é um simples aspecto do estado em que se encontra o elemento nervoso no momento em que a referida representação tem um lugar, porque se mantém ainda quando este estado desapareceu e porque as relações entre as representações são de uma natureza diferente daquela dos elementos nervosos subjacentes. (1970, p. 40)

Esta formulação sobre representações não foi a mesma seguida pelo campo da Psicologia Social. Em 1961, Serge Moscovici apresentou em seu trabalho *A psicanálise, sua imagem e seu público*⁵ os primeiros conceitos da Teoria das Representações Sociais. Neste estudo, o autor expunha a maneira como a população parisiense do final dos anos 50 compreendia a Psicanálise e ajustava seus conceitos a outros contextos sociais.

Por meio deste estudo, Moscovici levou as representações sociais da Sociologia para a Psicologia (Social). Em seu trabalho posterior, *Representações Sociais: investigações em Psicologia Social*, o autor apresenta o delineamento da Teoria das Representações Sociais. Segundo este embasamento teórico, as representações também são consideradas uma forma de pensamento social compartilhada por diferentes grupos. Contudo, além disso, esta teoria afirma que as representações são responsáveis por nos fazer interpretar e adaptar um objeto ou fato social em modelos similares aos já vivenciados anteriormente por indivíduos e grupos sociais. Ou seja, a finalidade das representações é transformar o estranho em familiar.

As representações nascem de interações sociais, nas quais são realizadas trocas de experiências, e são propagadas através da influência mútua entre diferentes indivíduos. Dentro desta perspectiva, geralmente, num mesmo conjunto social, as representações são “hegemônicas”: todos os membros as interpretam da mesma forma. Quando há o encontro de mais de um grupo social é possível identificar mais dois tipos de representações: as “emancipadas” (que complementam outra representação sobre o mesmo objeto) e as “polêmicas”, que não interagem com outras representações, possuindo, inclusive, caráter exclusivista (MOSCOVICI, 2003).

O conceito de representação — que na Psicologia Social encontra ainda novas formulações, como a proposta de Jean-Claude Abric da existência de um núcleo resistente a

⁵ Tradução livre para português da expressão *La Psychanalyse, son image et son public*.

transformações, o que tornaria as representações quase imutáveis em sua essência (2000) — começou a ser reformulado mais uma vez no fim da década de 60, quando abordagens menos delimitadoras voltaram à tona. É o caso dos estudos das representações pela História (Cultural), que seguem o caminho aberto pela Antropologia e pela Sociologia.

De acordo com o historiador Roger Chartier, a partir da década de 60 a História passou a integrar mais seus estudos a outras áreas das Ciências Humanas. Com isso:

O desafio lançado à história pelas novas disciplinas assumiu diversas formas, umas estruturalistas, outras não, mas que no conjunto puseram em causa os seus objectos – desviando a atenção das hierarquias para as relações, das posições para as representações. (1988, p. 14)

Ou seja, pode-se dizer que as representações, no estudo da História, são consideradas elementos-chaves para se entender o comportamento de uma determinada época. É através delas que se descobre como os homens se expressavam, como abordavam as impressões que tinham de si e do mundo, em determinados contextos.

A nova ênfase nas representações, entretanto, não quer dizer que elas foram um conceito pronto, sempre usado corretamente. Pelo contrário, como expõe o historiador Peter Burke, as representações poderiam ser perigosas quando utilizadas como um reflexo social, um sinônimo do que ocorre na sociedade:

Já se mencionou antes que as soluções para problemas às vezes geram novos problemas. Toma-se a idéia de “representações”, por exemplo, um conceito central da NHC⁶. Ela parece significar que imagens e textos simplesmente refletem ou imitam a realidade social. No entanto, vários praticantes da NHC há muito se sentem desconfortáveis com essa implicação. Em decorrência, tornou-se comum pensar e falar em “construção” ou “produção” da realidade (conhecimento, territórios, classes sociais, doenças, tempo, identidade e assim por diante por meio de representações. (2005, p. 99).

Tal aviso foi essencial para a elaboração teórica deste trabalho. A idéia principal sobre as representações na qual se baseia esta dissertação é justamente este caráter construtivista: não se adota, aqui, a representação como um reflexo.

A seguir, serão explicadas as formulações teóricas sobre as representações que foram adotadas nesta pesquisa.

2.2. As representações na pesquisa

Para a realização do trabalho sobre como o samba é representado no jornal *O Globo* em dois períodos distintos (de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002), é preciso definir quais abordagens sobre as representações serão utilizadas como base para o processo de análise do

⁶ Nova História Cultural.

material coletado. Após efetuar o levantamento de diferentes referências sobre as representações, as perspectivas da Antropologia, Sociologia e História foram consideradas as mais adequadas à proposta deste estudo.

As representações vão além de simplesmente tornar próximo algo antes visto como exótico, como vê a Psicológica Social: elas são responsáveis pela formação e identificação de grupos sociais e, como consequência, também ajudam a organizar a sociedade. Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, as representações são “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem da realidade” (2004, p. 39).

O “sentido ao mundo” formulado através das representações pode também ser identificado como sociedade, já que é comum estudiosos da Antropologia, Sociologia e História a considerarem como algo além do ambiente natural dos seres humanos. De acordo com Durkheim, “uma sociedade não é constituída simplesmente pela massa dos indivíduos que a compõem, pelo solo que ela ocupa, pelas coisas que se serve, pelos movimentos que realiza, mas antes de tudo, pela idéia que ela faz de si mesma” (1989, p. 500). Este pensamento é similar ao proposto pelo sociólogo alemão Georg Simmel para a definição da cultura: “o desenvolvimento máximo do potencial de uma pessoa a partir do seu estágio natural⁷” (*Apud* FRISBY, FEATHERSTONE, 1997, p. 42).

Logo, é possível compreender que para estar inserido no fluxo social/cultural, o indivíduo tem de se adequar a um novo ambiente, no qual seus atos não são mais simples reações primárias a estímulos considerados naturais – já que “à medida que participa da sociedade o indivíduo vai naturalmente além de si mesmo, seja quando pensa, seja quando age” (DURKHEIM, 1989, p. 46). E é justamente através das representações que ele conhece o seu “agir” social, pelo menos, o “agir” referente a seu grupo social.

Mas como nascem as representações? Elas aparecem da reunião e cooperação dos homens que, através de processos comunicativos, emaranham as suas percepções e sentimentos sobre o real. Desta mistura, surge um conhecimento mais elaborado do que suas necessidades e percepções individuais. Um conhecimento coletivo e impessoal que define, resume e exhibe as características de seus similares. Um conhecimento que o (re)educa a entender os outros componentes da sociedade. Afinal:

Pelo simples fato de que a sociedade existe, existe também, fora das representações e das imagens individuais, todo um sistema de representações que gozam de propriedades

⁷ Tradução livre para português da expressão “*the maximum development of a person’s potential from its natural*”.

maravilhosas. Por meio delas os homens se compreendem, as inteligências penetram umas nas outras. [...] Desde então o indivíduo se dá conta, pelo menos obscuramente, que acima de suas representações privadas existe um mundo de noções-tipo pelos quais é obrigado a regular as suas idéias; entrevê todo um reino intelectual do qual participa, mas que o supera. (DURKHEIM, 1989, p. 515).

Portanto, é possível dizer que as representações têm como função apresentar na esfera social uma necessidade. Uma necessidade, porém, decodificada coletivamente, sem interferências particulares: não é mais “natural”, fisiológica e particular. Uma necessidade social, indispensável para a elaboração do “sentido do mundo”. Se as representações apresentam alguma coisa, logo, elas têm como base a substituição: representar é apresentar de novo algo na sociedade.

Contudo, como já foi antes alertado, esta relação de correspondência entre o “representante social” e o “representado real” não se dá de forma transparente, mas sim através de uma construção simbólica. Deste modo, compreender uma representação é um processo complexo, que inclui percepções, julgamentos, reconhecimentos e classificações.

Isso quer dizer que as representações não são um espelho do que elas reapresentam. Elas agem como a exteriorização do elo entre indivíduos e são responsáveis por expor as práticas sociais de determinados conjuntos sociais e as maneiras pelas quais eles apreendem os fenômenos que acontecem ao seu redor. A fim de que esta exteriorização aconteça, as representações se utilizam do simbolismo.

Compreende-se, aqui, o símbolo como a materialização dos objetivos das representações, o que facilita a sua identificação e propagação. Não se pretende aqui dizer que os símbolos ao se materializarem, se transformam em objetos concretos. Materialização refere-se a dar um corpo às intenções das representações⁸.

A função do símbolo é perpetuar a sensação presente nos momentos de cooperação das percepções individuais, fazendo, assim, com que o instante do surgimento de uma representação seja revivido e continue a agir sob seus integrantes. É um instrumento da manutenção da adesão de um grupo social. Tanto que, para Durkheim:

Que um emblema seja, para toda espécie de grupo, importante elemento de união, é algo que é inútil demonstrar. Ao exprimir a unidade social sob forma material, torna-a mais perceptível a todos e, já por essa razão, o emprego dos símbolos emblemáticos generalizou-se rapidamente uma vez surgida a idéia. [...] porque o emblema não é apenas um procedimento cômodo que torna mais claro o sentimento que a sociedade tem de si mesma: serve para constituir esse sentimento; é, ele próprio, um dos seus elementos constitutivos. (1989, p. 286).

⁸ Vide Durkheim: “Os sentimentos coletivos podem encarnar-se igualmente em pessoas ou em fórmulas: há fórmulas que são estandartes; há personagens, reais ou míticas, que são símbolos” (1989, p.288). A linguagem, por exemplo, pode ser considerada uma forma de símbolo.

A capacidade de manter os elos de um grupo social também é observada no estudo sobre representações proposto por Michel Maffesoli. Para o sociólogo – que trabalha a profundidade do estar-junto, da união que parece supérflua – as representações fazem com que os sujeitos conheçam e distingam seus grupos, porque só se reconhece um signo reconhecendo com outros. Portanto só se reconhece o que nos une a outros (2005, p. 39).

É por isso que, geralmente, ritos são descritos como ações fervorosas de seus participantes; ou que um cristão sinta algo de diferente ao visualizar uma cruz; ou, então, que um grupo se emocione ao ir a um show de certo gênero musical: todos estes são símbolos. Esta pesquisa irá trabalhar com esta perspectiva: o samba (gênero musical) como símbolo, corporificação de representações e agente de união de grupos sociais.

É importante lembrar que, apesar de se utilizar de símbolos, a representação não é fiel reflexo do que está sendo representado ou, como afirma Peter Burke, coloca-se em dúvida “a suposição de que uma representação ‘corresponde’ ao objeto representado” (2005, p. 100). Como não são reflexos, as representações podem ter diferentes relações com o que representam. Por isso, é importante entender como ocorrem as construções produzidas pelas representações.

Primeiro, a relação entre representante e representado pode se dar por meio da efetiva presentificação do que está ausente. Neste caso, a representação é “instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1988, p. 20). A representação, assim, adquire a identidade, poderes e atributos do que será representado, marcando a sua continuidade e a estabilidade.

É o que acontece, por exemplo, com uma autoridade que está em viagem: durante a sua ausência, o substituto presentificará o seu papel, exercendo os mesmos poderes. Outro exemplo, apresentado por Chartier, são os bonecos (geralmente de madeira ou de cera) confeccionados à semelhança de soberanos europeus, que eram exibidos durante os eventos funerários reais — este tipo de representação ainda pode ser encontrado em funerais atuais, quando mantemos uma foto sob o caixão fechado de quem velamos. Ou, então, em monumentos feitos em homenagem a personalidades que já faleceram. No Rio de Janeiro, por exemplo, há várias homenagens a nomes ligados ao samba, estátuas em homenagem a Noel Rosa (numa praça no início da principal rua de Vila Isabel, bairro imortalizado pelo compositor), Dorival Caymmi (no final da praia de Copacabana) e a Paulo da Portela (numa praça de Oswaldo Cruz).

Já outra forma de uma representação se relacionar com seu representado acontece por meio da total substituição (e não mais da presentificação). Ou seja, através de um simbolismo mais elaborado e não tão direto do que será representado. Desta vez, a representação acontece pela exposição de imagens, objetos, performances e ritos não-miméticos, identificáveis somente por determinados grupos. A princípio, estas relações eram feitas com bases na natureza, como animais e vegetais, mas, atualmente, os símbolos não são influenciados somente por elementos naturais. Maffesoli acrescenta que esta substituição pode ser produzida por diferentes vertentes: “essa função signo, ou emoção coletiva em relação a um signo, pode-se exprimir graças a uma vestimenta, um hábito, um gosto e, certamente, uma literatura, uma música, etc” (2005, p. 40). Então, ao escolher uma roupa e cantar um estilo de música, os integrantes de um grupo estão exteriorizando os elos que os unem. A roupa e o gênero musical tornam-se, portanto, signos, materializando representações.

A vinculação entre estes dois signos pode ser notada no samba. Tem-se, como um dos exemplos, a transformação da figura do malandro numa marca de pertencimento social, ao longo do primeiro período abordado nesta pesquisa (o final da década de 20). Nesta época, os sambas retratavam o cotidiano de quem vivia nos morros, lançando mão de inúmeras citações à orgia e à malandragem e, em seus corpos, os sambistas traziam sua própria identificação visual: terno branco, colarinho bem engomado, blusa de seda ou listrada, sapato envernizado e chapéu. Compositores como Bide e Wilson Batista só se vestiam desta forma (Wilson ainda acrescia um lenço branco à sua produção). Agenor Oliveira, ou melhor, Cartola, chegou a declarar que, até mesmo no morro da Mangueira, quem era identificado por suas roupas como malandro não participava dos blocos e festejos familiares. Sobravam para eles os blocos de sujeitos.

Wilson Batista, primo de Cartola, além de se vestir como um típico malandro, exaltava o modo de vida da malandragem em músicas como *Lenço no pescoço* (“Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio / Sei que eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê / Eu sou vadio / Porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança / Tirava samba-canção / Comigo não / Eu quero ver quem tem razão”⁹) (DINIZ, 2006).

Porém, este exemplo pode se tornar perigoso, por parecer indicar que a relação entre uma representação e o seu representado é de fácil assimilação. Por isso, ressalta-se, mais uma

⁹ Letra disponível em: www.letras.terra.com.br/wilson-batista. Acesso em: 18/02/2009.

vez, que a relação entre representação e representado é uma construção, na verdade, bastante complexa. É importante lembrar que uma representação, quando simbolizada, não é efetivamente o que está sendo representado. Ou seja, deve-se entender o “conhecimento do signo, enquanto signo, no seu distanciamento da coisa significada, e a existência de convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa” (CHARTIER, 1988, p. 21).

Já que significam mais do que podem apresentar à primeira vista, as representações só devem ser analisadas e entendidas através do simbólico. Por conseguinte, seu valor não pode ser medido através de um conceito de verdade absoluta, mas pela “sua capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo um mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem” (PESAVENTO, 2004, p.41). Para Chartier, é a busca pela verdade que pode perturbar a interpretação de uma representação, pois, desta forma, podemos considerar “signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é” (1991, p.7).

Caso o indivíduo não esteja preparado para entender esta relação simbólica, uma representação pode se tornar incompreendida. O principal problema desta não-compreensão é fazer da representação o seu próprio objeto, isso quer dizer: considerar que nada existe além da representação, não há nenhuma necessidade coletiva a ser apresentada.

Isto também pode ser verificado no samba, tendo como exemplo, novamente, o malandro. Já foi visto que ele é uma representação do samba (materializada através de letras e roupas) que foi bastante incompreendida. Afinal, a representação do malandro não é um espelho das pessoas relacionadas ao samba: ela é uma construção identificatória, uma forma de seus integrantes exteriorizarem suas percepções sobre o mundo. Portanto, quem fazia parte de grupos sociais relacionados ao samba não poderia ser considerado, necessariamente, como um malandro. Mas não era isso que acontecia.

Só de carregar um instrumento utilizado no samba, uma pessoa poderia ser presa no Rio de Janeiro sob a acusação de vadiagem. Foi o que aconteceu com o sambista João da Baiana, famoso por seu talento como pandeirista, mas que, mesmo assim, preferiu continuar no seu emprego fixo de fiscal da Marinha a sair em turnê internacional com o grupo de choro *Oito batutas*¹⁰.

Um dia, João foi convidado para tocar num festejo no palacete do senador Pinheiro Machado (sede de reuniões de importantes políticos). O músico seguia em direção ao importante compromisso, quando foi detido pela polícia. Qual foi sua acusação? Carregar, a

¹⁰ Conjunto musical formado por Pixinguinha e Donga.

mostra, um pandeiro. Alguns dias depois do ocorrido, o próprio senador mandou fazer um instrumento especial para João com a dedicatória “A minha admiração, João da Baiana — senador Pinheiro Machado”. Dizem que, depois disso, o músico nunca mais voltou a ser importunado. E nem deveria, já que tinha emprego fixo e preferiu o trabalho às aventuras da carreira musical. João da Baiana até poderia exteriorizar uma representação do samba, mas não reflete em nada um vadio (DINIZ, 2006).

Até mesmo para quem fazia parte do mundo do samba, a representação do malandro era considerada de difícil compreensão, tendo cautela em propagá-la. É por isso que Noel Rosa, em resposta ao *Lenço no pescoço* de Wilson Batista, escreve *Rapaz Folgado*: (“Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora esta navalha que te atrapalha / Com chapéu do lado desta rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo um samba-canção / Já te dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão / Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado”¹¹) (Ibid).

Nota-se, neste pequeno imbróglio do samba, outra característica acerca das representações muito importante para a realização desta pesquisa: a sua variabilidade. Não existe somente uma representação sobre determinado objeto, fato ou necessidade social. A variedade de representações pode ocorrer de acordo com contextos históricos, mas elas também podem se apresentar diversificadamente devido às percepções e interesses dos grupos nas quais elas foram elaboradas. De acordo com Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (1988, p. 17).

É justamente esta relação de autoridade entre as representações que estrutura a esfera social. A sociedade é produzida a partir das competições e das concorrências simbólicas, nas quais grupos sociais tentam fazer com que as suas representações se imponham sob outras através do processo que Chartier denomina de “luta simbólica” (1991). Quem conseguisse colocar as suas representações em destaque no topo da estrutura social apresentaria os seus valores, impondo a sua concepção sobre a sociedade. Haveria, portanto, representações dominantes.

No entanto, é muito difícil encontrar a vitória definitiva de uma representação. A dominação de uma representação depende do valor que um grupo tem de si mesmo e do grau

¹¹ Letra disponível em: www.lettras.terra.com.br/noel-rosa-musicas. Consulta em 18/02/2009.

de aceitação ou rejeição das novas simbologias impostas. Ou seja, para se tornar dominado, um grupo tem que estar disposto a se ver como tal, abandonando um determinado número de representações próprias a partir da aceitação das representações impostas por outrem. É preciso um fluxo de construção e permanência de representações “dominadoras”.

Embora existam mecanismos que auxiliem na propagação de representações, não necessariamente elas serão totalmente aceitas por grupos sociais diversos. De acordo com Michel de Certeau:

A presença e a circulação de uma representação [...] não indica de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não as fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (2008, p. 40).

Isso ocorre porque há um processo freqüente durante esta “luta simbólica” que resulta no desvio dos objetivos das representações. A este processo dá-se o nome de reapropriação. Reapropriar-se de uma representação é não recebê-la de forma passiva, mas sim acrescentar suas próprias percepções sobre aquele objeto. É:

[...] assimilar a mensagem e incorporá-la à própria vida – um processo que algumas vezes acontece sem muito esforço, e outras vezes requer deliberada aplicação. É adaptar a mensagem à nossa própria vida e aos contextos e circunstâncias em que a vivemos; contexto de circunstâncias que normalmente são bem diferentes daqueles em que a mensagem foi produzida. (THOMPSON, 2005, p. 45).

A representação, então, transforma-se numa outra coisa, não traduzindo os valores de um só grupo social, tido como dominante. É por esta razão que considera-se, aqui, uma difícil possibilidade encontrar representações dominantes.

O conceito de reapropriação também está presente no estudo de Michel de Certeau sobre as práticas sociais. *Em Invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau propõe os conceitos de trajetórias, estratégias e táticas para estudar os (re)usos das práticas sociais. Resumidamente, a trajetória deveria se caracterizar como uma linha em movimento entre tempo e espaço, porém, “resulta ainda de uma projeção sobre um plano, de uma redução” (2008, p. 46). Por se tratar de uma redução, a trajetória não é suficiente para o estudo das práticas, por isso, o autor preferiu dedicar-se a distinção entre estratégias e táticas.

As estratégias podem ser caracterizadas como as relações de força dos grupos dominantes, quer dizer, dos que têm conhecimento do seu “próprio”. É o “próprio” que os “permite capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras” (2008, P. 99). As estratégias, pois, são as ferramentas de propagação de representações dos dominantes, que conhecem bem o seu lugar e sua influência em outros conjuntos da sociedade.

Já a tática é “a arte do fraco” (2008, p. 101): o instrumento dos grupos que não têm seu “próprio”, que não reconhecem o seu lugar na organização social. Por ocorrer num espaço

não-próprio, toda tática acontece dentro de limites impostos pelo o outro. Mas é dentro desta limitação que são feitas combinações e reapropriações das representações disseminadas pelos dominantes. Ou seja, a tática

Não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global, nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível, objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. [...] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (2008, p. 100-101).

As “táticas” (as reapropriações) também podem ser encontradas nas observações de Roger Chartier sobre a dicotomia que era proposta entre a cultura popular e a cultura de elite. Segundo o historiador, inicialmente, considerava-se popular tudo o que se diferenciava da produção de bens simbólicos eruditos. Contudo:

Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais. (1988, p. 56).

Ou seja, o povo tem conhecimento das representações da elite e as utiliza sob novos contextos – sempre observados pelo “grupo dominante” – já que em sua condição de dominado, ele não possui um lugar próprio na esfera social. Isso quer dizer que as representações que definiriam a dicotomia entre o popular e o erudito não atingem os grupos sociais da mesma maneira. Não só os grupos ditos populares se reapropriam de representações dos grupos de elite: este é um processo de mão dupla. Logo, o estudo das representações tem que centrar sua atenção “nos empregos diferenciados, nos usos contrastantes dos mesmos bens, dos mesmos textos, das mesmas idéias” (Ibid., p. 136).

Mas por que decidiu-se falar de “táticas” numa pesquisa sobre samba? Ora, o próprio samba é um exemplo de como representações são reapropriadas por diferentes grupos sociais. Antes mesmo de seu surgimento, outros gêneros musicais brasileiros como o lundu-canção, a modinha, o choro e o maxixe já se caracterizavam pela reutilização de representações musicais européias como pode ser notado em:

No Rio de Janeiro, no século XIX, o lundu foi perdendo seu aspecto rural, a modinha portuguesa abraçou-se, surgiu o maxixe [...] e nasceu o choro, linguagem musical que é filha legítima do casamento do jeito afro-brasileiro de executar um instrumento musical com a música européia (polcas, xotes e valsa). (CABRAL, 1996, p. 20).

Vale a pena destacar que todos estes ritmos fizeram sucesso na Europa, mostrando que o “grupo dominante” (os europeus) também consumiam as representações brasileiras, reformulando-as em contextos distintos de sua criação.

O próximo degrau desta escada musical brasileira (cheia de reapropriações européias) é o samba. Nascido numa região da cidade do Rio de Janeiro conhecida como “Pequena África” por reunir negros de diversas etnias vindos de diferentes regiões do país (principalmente daquelas que mais usavam a mão-de-obra escrava, como o Nordeste e o Vale do Paraíba), o samba já é uma reapropriação das representações rurais destes diversos grupos sociais. Mas não é só: o samba também tem influência (não tão excessiva) da música européia.

Além disso, o samba, ao longo de seu desenvolvimento, será palco de reapropriações de diferentes grupos sociais (muitos, às vezes, pertencentes à mesma camada social). A famosa discussão entre Donga (compositor do primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, e representante da primeira geração dos sambistas, mais ligada às sonoridades rurais) e Ismael Silva (representante da segunda geração de compositores, àquela mais urbana e que via no malandro um signo de suas representações) sobre o que é o samba é um dos exemplos destas reformulações¹².

Nesta dissertação, serão analisadas quais destas representações foram propagadas pelo jornal *O Globo*. Ressalta-se que a leitura de um texto deve ser vista, na verdade, como uma grande reapropriação, já que o leitor entra em contato com as idéias propostas pelo autor, mas as usa de maneiras diversificadas, dentro de seus próprios contextos. O texto jornalístico, portanto, é o ponto de partida para os (re)usos de representações.

Logo, a fim de se estudar as representações do samba no jornal *O Globo*, serão efetuadas análises além das construções lingüísticas dos textos publicados pelo periódico: serão examinados os contextos históricos em que tais representações foram divulgadas e dos grupos sociais que entraram em contato com elas.

A seguir será apresentado como as mediações proporcionadas pelos meios de comunicação de massa auxiliam no processo de circulação de representações e da construção de identidades, como as nacionais.

¹² A discussão citada será transcrita na íntegra em *Anexos*.

3. MEDIAÇÕES: A CULTURA DOS MEIOS

Diversas são as linhas de pensamento que abordam o campo da Comunicação. Durante bastante tempo, algumas delas dedicaram suas atenções somente às ações dos meios de comunicação, ou seja, nos efeitos da sua transmissibilidade. A Comunicação, assim, se restringia a uma relação rígida entre emissores e receptores, sem espaço para criatividade, táticas e reapropriações. Um espaço inóspito para a circulação de representações e, por isso, também inadequado para o objetivo desta pesquisa.

Mas, como acabou de ser dito, muitas são as abordagens acerca da Comunicação o ato de comunicar passou a ser visto como uma comunhão, um jogo flexível de troca de informações. Este, sim, um campo fértil para as reapropriações.

Uma das teorias que trabalha esta concepção de Comunicação é a formulada por Jesús Martín-Barbero que tem como foco as mediações e não mais os meios de comunicação. Resumidamente, as mediações são as articulações entre quem produz e quem consome as mensagens midiáticas. Propondo um retorno ao que foi visto no capítulo anterior, elas são “táticas” de quem ocuparia o lugar de receptor.

É por esta razão que o estudo sobre as mediações também servirá de base teórica para esta dissertação. Como será visto a seguir, as mediações auxiliarão na compreensão de como ocorre a circulação de representações por distintos grupos sociais e no entendimento de como os meios de comunicação de massa podem ser considerados peças importantes para a construção de identidade, dentre elas, a identidade nacional.

3.1. Um breve estudo sobre as mediações

Já foi informado, aqui, que a Comunicação pode ser considerada um lugar de criação, de comunhão e de troca simbólica. Mas, para Jesús Martín-Barbero, comunicar vai além. Para o autor, a Comunicação é um processo, um caminho que dinamiza a sociedade. É por isso que “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para diferentes temporalidades e para pluralidade de matrizes culturais” (2006, p. 261).

As mediações caracterizam-se como formas através das quais a hegemonia (o discurso que articula uma organização social) transforma o significado das vidas em comunidade (Ibid., p.265): elas são dispositivos que possibilitam a apropriação do sentido das diferentes mensagens que circulam pela sociedade. Por meio das mediações um enunciado, é

reapropriado por quem o recebe e, após ser reinterpretado e reformulado, pode ganhar outros significados (diferentes daqueles propostos inicialmente por quem o produziu). Deste modo, as mediações atuam “fundamentalmente, como um conjunto de fatores estruturantes, que organizam a percepção e a apropriação da realidade por parte do agora mais do que nunca ativo receptor” (SANTI e RONSINI, 2008, p. 106).

Com isso, nota-se que as mediações possibilitam uma maior interação entre diferentes grupos sociais. Todos são ao mesmo tempo enunciadores e enunciatários. Melhor dizendo: todos emitem, recebem, reinterpretam e resignificam mensagens. Logo, através de suas mediações, os grupos possibilitam a circulação de representações que serão conhecidas por outros conjuntos sociais que, posteriormente, irão reapropriá-las:

Dessa forma, a partir da concepção das mediações, é possível transpor os estudos da comunicação para outro patamar. Eles são transferidos do espaço restrito dos meios para o amplo espaço da cultura, e mostram que as mediações têm uma relação direta com o processo de comunicação, uma vez que esse não se estabelece de maneira linear e simétrica. A partir de então, admite-se a existência de uma relação entre diferentes públicos, mediatizada pelos contextos em que o processo de comunicação se estabelece. (Ibid., p. 106).

Mas, com as mediações, os meios de comunicação devem ser esquecidos? Não é o que está sendo proposto: é preciso investigar a relação entre as mediações e os meios.

Os veículos de comunicação são instrumentos de mediação. Eles não oferecem a realidade “mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação” (GREGOLIN, 2007, p. 16). Por isso, no âmbito das mediações, não existe um receptor passivo e obediente às mensagens que recebe. Ele tem papel ativo na reformulação do sentido do que está sendo divulgado pelos meios. Como afirma Cruz, deve-se:

investigar de que forma a mídia produz a informação, o que pressupõe articulações de cunho interno e externo, regras, aspectos técnicos e visões de mundo. [...] Assim, esse produto chegará depois ao âmbito da recepção e terá, por conseguinte, os mais diversos desdobramentos (usos), levando em conta também um contexto particular (*Apud* SANTI e RONSINI, p. 105).

Como esta dissertação tem como objeto a análise de matérias de jornal *O Globo*, é importante estudar como a mediação é feita através dos textos, principalmente os veiculados pela imprensa. Este estudo e o levantamento de como as mediações são importantes elementos para a elaboração de identidades, inclusive, da identidade nacional serão descritos a seguir.

3.2. Mediações: tijolos na construção da identidade nacional

Jornais, rádio, cinema, televisão, internet... São muitas as opções de veiculação de mensagens através de meios de comunicação. Diferente das primeiras e pequenas organizações sociais, cujas identidades eram formuladas pelo próximo e pelo familiar, atualmente os grupos sociais têm acesso a uma variedade de informações e mídia – ao facilitarem a disseminação e a circulação de representações – aumentam as relações entre eles.

Por possibilitar o fortalecimento das trocas simbólicas entre conjuntos sociais, os veículos de comunicação também se tornam relevantes no processo de formação de suas identidades. Conforme acrescenta Gregolin, “o trabalho discursivo de produção de identidades desenvolvido pela mídia cumpre funções sociais básicas tradicionalmente desempenhadas pelos mitos – a reprodução de imagens culturais, a generalização e a integração social dos indivíduos” (2007, p.17).

Mas não só são estas identidades que contam com a ajuda das mediações para serem construídas. Os meios de comunicação e as mediações que eles proporcionam também auxiliam o processo de elaboração da identidade nacional, pois facilitam a propagação de representações de cunho nacionalistas. Estas, de acordo com Renato Ortiz, se distinguem das demais por não pertencerem a um determinado grupo, já que:

A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares. O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. (2006, p.138).

Foi para ser integrado a “esta totalidade mais ampla” que o discurso nacional buscou apoio nos meios de comunicação. Todavia não se pode esquecer que este discurso passará por mediações e será reapropriado, formando vários significados do que é ser “nacional”.

Em seu estudo sobre os meios e as mediações, Martín-Barbero dedica atenção ao desenvolvimento deste processo identitário na América Latina e ressalta que, até os primeiros anos do século XX, os países latino-americanos ainda não se destacavam como territórios simbolicamente unos. Com regiões amplas e, geralmente, de difícil acesso, a organização social destes países se baseava principalmente na fragmentação, nas identidades múltiplas:

Das lutas pela independência até a reorganização do imperialismo no começo do século XX, a dinâmica básica foi de fragmentação e dispersão: o rompimento quase permanente das precárias formações nacionais pelas novas metrópoles. Se é verdade que as diferentes formações nacionais tomam rumos e ritmos diversos, também se pode dizer que essa diversidade vai sofrer desde os anos 1930 uma readequação fundamental e de conjunto. A possibilidade de “formar nações”, no sentido moderno do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em virtude de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. (2006, p. 217).

A partir da década de 20, com o crescimento da industrialização e do desenvolvimento urbano da maioria desses países, se intensificou a possibilidade de formação de identidades nacionais. As novas estruturas políticas e econômicas latino-americanas permitiram também o surgimento de uma nova burguesia (diferente das oligarquias agrárias) que buscava a inserção de seus países na conjuntura internacional.

Mas para que isso acontecesse, era primordial que houvesse uma “definição” de país: era preciso que todos se sentissem pertencentes a um mesmo território. Ou seja, fazia-se necessário diminuir a distância simbólica entre os diferentes grupos sociais, principalmente entre a nova burguesia e as camadas mais populares. Portanto, para Barbero:

Surge assim um novo nacionalismo, baseado na idéia de uma *cultura nacional*, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões. [...] Sob esta forma, a diversidade legítima a insubstituível *unidade* da Nação. Trabalhar pela Nação é, antes de mais nada torná-la *una*, superar fragmentações que originaram as lutas regionais ou federais no século XIX, tornando-lhes possível a comunicação entre várias regiões – rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio –, mas acima de tudo, *das regiões com o centro*, com a capital.¹³ (2006. p. 221)

Neste momento, superavam-se fragmentações e tentava-se conquistar diversos grupos dentro da nação, que serviria de “teto” para abrigar suas diferentes manifestações. Mas não só as particularidades locais importavam, buscava-se seguir os exemplos das nações européias já bem estabelecidas. Isso porque “desejava-se ser uma Nação a fim de obter-se uma identidade, mas tal obtenção implicava sua tradução para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais”¹⁴ (Ibid. p.222).

Durante os primeiros anos do século XX, países “novos” (em comparação aos seus colonizadores) como Brasil e Argentina sofrem uma “europarização”¹⁵: a arquitetura de suas capitais, o vestuário de seus habitantes e seus hábitos culturais se espelhavam no que estava em voga na Europa. O Rio de Janeiro, capital brasileira da época, por exemplo, buscava ser uma nova Paris com direito a *boulevards*, confeitarias, cafés e, até mesmo, pessoas se cumprimentando com “*vive la France*”. E, como já foi visto no capítulo anterior, até as músicas que faziam sucesso entre os cariocas no período – modinhas, maxixes, choros e, claro, sambas – eram reapropriações de representações musicais brasileiras e européias.

Ao longo dos anos 30, porém, a criação de uma identidade nacional ganha nova força. Trata-se de um período conturbado, após um grande colapso econômico mundial¹⁶, momento

¹³ Grifos do autor.

¹⁴ Grifos do autor

¹⁵ Faz-se, aqui, uma brincadeira com o termo “globalização”. Na verdade, este fenômeno mostra como a influência de tendências transnacionais é anterior ao *boom* globalizante que ocorreu a partir do final da década de 80.

¹⁶ Referência ao crash da Bolsa de Valores de Nova York em 1929.

no qual os países deveriam buscar em si próprios as soluções para a crise. Por isso, o discurso da identidade nacional foi acolhido pelo Estado, que passa a desempenhar o papel de centralizador dos desejos e anseios das diversas camadas sociais.

É nesta época – no qual se desenvolvem as ditaduras populistas na América Latina – que não só a administração pública, mas o desenvolvimento cultural tornaram-se assuntos estatais. Tem-se a intensificação do processo uniformizador de diferentes manifestações culturais em prol da legitimação da memória e identidade nacionais, que, conforme acrescenta Ortiz “são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (2006, p. 138). Com isso, ganham destaque personagens e fatos que exporiam os valores nacionais propostos pelo Estado. No Brasil, nota-se o interesse pela figura do “mestiço” (que será explorada mais a frente nesta pesquisa), pelo futebol e pelo samba: elementos que exaltavam as ideologias estatais do que era fazer parte do país.

É também neste momento em que aflora o primeiro desenvolvimento intensivo dos meios de comunicação de massa. Não é à toa que Martín-Barbero credita ao período de 1930 a 1950 a primeira etapa do processo de implantação da mídia e da constituição do massivo nos países latino-americanos. Para o autor, “o papel decisivo que os meios massivos desempenham nesse período residiu em sua capacidade de se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação” (2006, p.233).

Durante esta primeira etapa se desenvolvem o cinema e o rádio, importantes mediadores do “nacional”. Através deles habitantes das regiões mais dispersas puderam conhecer o que se passava no centro de sua nação. O cinema – meio relacionado às camadas populares desde a sua criação – deixa de ser mudo e passa a ser uma das formas encontradas pelo Estado de transformar as suas representações sobre o nacional em imagens. Ao assistir a um filme, o espectador não estava diante somente da fantasia, mas também de uma explicação de como é o cotidiano de sua nação. Era através dos filmes que pessoas de diferentes locais conheciam a arquitetura, a moda e o comportamento vigentes em seu país.

Para abrigar o sentimento nacionalista, o cinema deste período se utiliza de três ferramentas: a teatralização, a degradação e a modernização. É através da teatralização (ou da encenação) que o cinema legitima as expressões corporais e a linguagem (bordões) que explicitariam o que é ser de um determinado país. Já a degradação consiste em facilitar a concepção do “personagem nacional”, a fim de que ele possa ser visto como uma forma de identificação pelos espectadores. Por isso, geralmente, as figuras principais são malandros,

caipiras, mocinhas simples ou gaiatos, como os personagens interpretados por Grande Othelo e Oscarito no cinema brasileiro. E a modernização é o dispositivo que tem como objetivo apresentar a atualização social do país, seus novos costumes e moralidades (BARBERO, 2006. p.236).

Além do cinema, o rádio também foi um importante instrumento do Estado para a circulação do nacionalismo. Por atingir distâncias ainda maiores do que as alcançadas pelo cinema, o rádio exerceu um papel fundamental para a realização de uma integração simbólica do território nacional. É por intermédio do rádio que se faz a conexão entre as manifestações culturais camponesas e as urbanas, ao buscar nas camadas mais populares os protagonistas de seus programas:

Conservando suas falas, suas canções e não poucos traços de seu humor, o rádio mediará entre tradição e modernidade. E será também o veículo mais eficaz – até o surgimento da televisão em finais dos anos 50 – para a transmissão de valores de classe e raça, bem como para a redução da cultura a slogans [...]. (BARBERO, 2006, p.270).

Ou seja, os cantores, apresentadores e atores de radionovelas representam o meio termo entre o regional e nacional: mesmo reproduzindo o espírito do nacional, eles mantêm um quê de seu regionalismo, do seu sotaque cultural, das suas identidades locais.

O cinema e o rádio têm como ponto comum o uso da música como ferramenta de mediação entre o regional e o nacional, promovendo “uma integração musical latino-americana” que torna possível a popularidade de certos gêneros musicais entre vários grupos sociais. Devido a este sucesso, alguns ritmos começaram a ganhar *status* de nacionais, como o tango na Argentina e o samba no Brasil.

Porém, para se tornar nacional a música deveria, antes de tudo, ser popular no sentido de fazer a mediação entre as sonoridades regionais (tradicionalistas) e as urbanas (contemporâneas). Ou seja, as músicas nacionais deveriam realizar a reapropriação das características destes dois pólos culturais, transformando-as numa outra canção, que não é essencialmente folclórica nem erudita (européia), mas sim um meio termo, uma sonoridade nova e diferente de qualquer outra no cenário internacional.

É por este motivo que a música tornou-se um dos instrumentos de mediação para a construção do nacionalismo. E, no caso brasileiro, o gênero musical que se tornou nacional foi o samba. Foi a partir dos anos 30 que o samba – além de estar presente nos cinemas e nas estações de rádio que começavam a surgir no Rio de Janeiro, como Tupi e Mayrink – caiu no gosto do público e do Estado como um gênero que expunha o que era ser brasileiro.

Durante o seu governo provisório, Getúlio Vargas costumava receber artistas populares, famosos por cantar sambas como Mário Reis e Carmem Miranda, em suas festas.

Além disso, em 1932, o prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, concedeu aos blocos e sociedades de samba cariocas apoio financeiro. Neste mesmo ano, acontecia o primeiro desfile de escolas de samba, organizado pelo jornalista Mário Filho e promovido pelo jornal *Mundo Esportivo* (DINIZ, 2006).

Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, o samba começou a se expandir para outras regiões do país, ganhando ares nacionais e transformando os cantores em verdadeiras celebridades. Em 1940, com o regime ditatorial de Getúlio Vargas (1935-1945) — que instaurou a censura prévia à imprensa, cinema e rádio através do Departamento da Imprensa e Propaganda (DIP) — a Rádio Nacional foi estatizada ficando sob o controle do governo e deixando de ser uma iniciativa privada. A principal estação de rádio do país (que chegou a transmitir programas para os Estados Unidos e países da Europa e Ásia) havia se transformado num dos mais importantes meios de divulgação dos ideais da ditadura de Vargas.

Além disso, também durante o período ditatorial, mais precisamente em 1938, foi criado o programa *A Hora do Brasil*. Inicialmente produzido pelo Departamento Nacional de Propaganda (transformado, em 1939, no DIP), *A Hora do Brasil* era transmitido diariamente por todas as estações de rádio. Durante os seus 60 minutos de duração, o programa alternava notícias das realizações do Estado com blocos sobre responsabilidade cívica, nos quais eram expostas e exaltadas datas e feitos que reforçavam o conceito de nacionalidade adotado por Vargas.

A Hora do Brasil também possuía um espaço dedicado à cultura e pretendia expandir pelo país o gosto pela “boa música”, de preferência, brasileira. Em seu acervo, mais de 70% das composições eram de autores nacionais. O espaço cultural do programa favoreceu o nascimento de mais uma vertente do samba: o samba-exaltação, cujas principais características são o caráter grandioso, o arranjo orquestral requintado e as letras patriotas e ufanistas (repletas de versos que enaltecem as riquezas naturais, as tradições e o povo brasileiro).

O maior exemplo de samba-exaltação é *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, gravado originalmente em 1939 por Francisco Alves. Rapidamente, a criação de novas canções como *Brasil Moreno* e *Canta, Brasil* foi incentivada pelo Departamento da Imprensa e Propaganda (DIP). Fortalecia-se, assim, o uso do samba como ferramenta de mediação do processo de criação da “brasilidade”. As rainhas do rádio cantavam samba, os filmes entoavam sambas, o Estado protegia o samba... Até os Estados Unidos conhecem os encantos do samba, durante este período, com o sucesso de Carmem Miranda em Hollywood (DINIZ, 2006).

Não há dúvidas que o cinema e o rádio atingiram bastante êxito na primeira metade do século XX, mas só eles foram importantes aliados da construção da identidade nacional? Não, o jornal também foi outro meio de comunicação de massa importante para a identidade nacional.

Apesar de sua longa historiografia, a imprensa, até o início do século passado, não era um veículo muito consumido por camadas mais populares devido à sua indicação a um público limitado de alfabetizados. A partir dos anos 20, os ares de modernidade também chegaram aos jornais:

A circulação da notícia, já acelerada pelo cabo submarino, pelo telégrafo e pelo telefone, atualizou-se com a radiotelegrafia e com o aperfeiçoamento das agências noticiosas internacionais. Além disso, a eletrificação dos parques gráficos permitiu a adoção da rotativa e de muitas outras conquistas técnicas, como a melhoria da impressão em cores e utilização profusa de imagens. Os veículos motorizados fizeram melhorar a distribuição da mídia impressa. Os próprios jornalistas ou repórteres adaptaram-se rapidamente aos novos tempos, recorrendo cada vez mais às máquinas de escrever e às práticas câmeras fotográficas, dotadas de iluminação instantânea. (BARROS *apud* COUTINHO, 2006, p. 14).

A melhoria da produção dos periódicos, junto com o aumento da alfabetização da população, foi um dos motivos da crescente popularização dos jornais, a partir do final da década de 20, nos países da América Latina. Para conquistar os novos leitores das camadas populares, os jornais passaram a apostar numa diversidade maior de temas, além dos noticiários político e econômico. Surgiam, assim, as colunas sobre esportes, teatro e religião, por exemplo. No Brasil, as colunas carnavalescas também ganharam destaque porque as festas de Momo serviam de mediação entre diferentes grupos, que se apropriavam das manifestações alheias, formulando, assim, uma nova forma cultural (que seria futuramente considerada como genuinamente nacional).

Ou seja, com a saída dos violentos entrudos; com a realização dos desfiles de blocos, sociedades e ranchos; e com a organização de bailes, o carnaval atingia o gosto de mais pessoas, possibilitando a distribuição do jornal entre um número maior de leitores. Na presente pesquisa, as colunas sobre carnaval ocupam um importante espaço, pois, especificamente no caso do jornal *O Globo*, a seção *O Globo no carnaval* é responsável pela publicação da maioria das matérias sobre samba encontradas durante o primeiro período analisado (de 1926 a 1928).

Não é de se espantar, portanto, que as colunas carnavalescas fizessem muito sucesso. Afinal, quanto mais se fala sobre o carnaval, maiores as chances de atrair atenção do público para o jornal. Com isso, as camadas populares começaram a incorporar a leitura de jornais ao seu cotidiano. Embora tenha sido alvo de críticas devido a seu conteúdo menos analítico (como deveria ser um meio de comunicação “letrado”), o novo teor sensacionalista da mídia

imprensa pode ser visto como uma reformulação de outros dispositivos de leitura populares, como a literatura de cordel e os *colportages*¹⁷. É a junção da forma já conhecida pelas camadas populares com a veiculação de informações sobre o cotidiano da nação. Ao analisar o surgimento da imprensa sensacionalista no Chile, Barbero declara:

Como em outros países latino-americanos, desde a segunda metade do século XIX, houve no Chile uma certa quantidade de publicações populares que, como as gacetas na Argentina ou a “literatura de cordel” no Brasil, misturavam o noticioso ao poético e à narrativa popular. [...]. Nesse protojornalismo popular – que será escrito em grande parte visando à difusão oral, para ser “lido, declamado, cantado” em lugares públicos como o mercado, a estação de trem ou mesmo pelas ruas –, já se encontram as chaves do jornal sensacionalista. Estão lá os grandes títulos chamando atenção para o principal fato narrado em versos, importância assumida pela parte gráfica, com desenhos ilustrando o texto, a melodramatização de um discurso que parece fascinado pelo sangrento e o macabro, o exagero e até a atração pelos ídolos de massa dos esportes ou dos espetáculos. (2006, p. 248).

Nota-se que os jornais também são um instrumento de divulgação do nacionalismo ao colocar o seu público leitor em contato com o cotidiano dos principais representantes da sua nação, os seus símbolos de nacionalidade. Entre estes estavam, como já dito, esportistas, atores, escritores e cantores. Verifica-se, então, que a divulgação de detalhes da vida dos artistas conhecidos através do rádio reforçava o sucesso da música nacional. Mais uma vez o gênero musical era utilizado pelos meios para mediar o caráter nacional.

Contudo, é preciso reforçar que até mesmo a leitura de um texto jornalístico não é feita passivamente pelo leitor. O texto em si é uma mediação: ao lê-lo, reformulam-se as suas informações de acordo com contextos sociais. Ler é, então, uma produção de sentido que reinterpreta o que está escrito, mostrando que o texto jornalístico não pode ser visto como verdade, mas sim um espaço para a criação e a circulação de representações. Conforme acrescenta Thompson:

Mas muitas das pressuposições e expectativas que um indivíduo inclui no processo de interpretação são de caráter social e histórico mais amplo, compartilhadas por um grupo com características originais e trajetórias sociais similares. Estas constituem um tipo de pano de fundo de conhecimentos implícitos que os indivíduos adquirem através de um processo gradual de inculcação, e que lhes fornece uma estrutura para interpretar e assimilar o que é novo. [...] Como acontece com todas as formas simbólicas, o “significado” de uma mensagem transmitida pela mídia não é um fenômeno estático, permanente fixo e transparente para todos. Antes, o significado ou o sentido de uma mensagem deve ser visto como um fenômeno complexo e mutável, continuamente renovado e, até certo ponto, transformado, pelo próprio processo de recepção, interpretação e reinterpretação. (2005, p.44).

O jornal trazia notícias sobre o quê e quem considerava importante para a manutenção do interesse pelo nacional. Porém são as reinterpretações dos leitores, de acordo com seus contextos, que os perpetuarão como nacionais ou não. Nem tudo que é divulgado nas páginas dos jornais, nas tramas cinematográficas e nos programas de rádio como tipicamente

¹⁷ Literaturas populares, respectivamente, na Espanha e França durante a Idade Média.

brasileiro resiste às reapropriações de diferentes grupos, tornando-se acima de tudo nacional.

Isso porque:

[...] como os meios proporcionam mediações e os “receptores” não assimilam pacificamente uma mensagem, só ganham ares de nacional as representações que após serem reapropriadas continuam a ser entendidas como tais. Ou seja, os meios traziam a “interpelação que vinha do Estado, mas que só foi eficaz na medida em que as massas reconheceram nela algumas de suas demandas mais básicas e a presença de seus modos de expressão” (BARBERO, 2006, p. 233).

O cinema, o rádio e o jornal foram fundamentais para a primeira fase das mediações como elementos de construção de identidades nacionais da América Latina até os anos 50, mas Martín-Barbero anuncia que, na década de 60 instala-se a segunda etapa de evolução da mídia e da constituição do nacional na América Latina.

É a partir de então que os países latino-americanos são seduzidos pela promessa do desenvolvimento. Desenvolver-se significava progredir economicamente, já que a maior circulação financeira aumentaria a distribuição de bens; e mais bens no mercado significariam a diminuição da desigualdade e o fortalecimento da democracia. Porém, o esforço contra a desigualdade não se concretizou, fazendo com que as divergências políticas de muitos países viessem à tona. Instalava-se a época das ditaduras militares e direitistas na América Latina.

Este desenvolvimentismo refletiu-se também na organização dos meios de comunicação de massa. Apesar de outros veículos também se adaptarem a esta nova tendência, foi o surgimento da televisão que serviu de marco comunicacional para a democracia desenvolvimentista. Mantida através de anúncios publicitários, é a televisão que perpetuará a lógica da massificação “mesmo onde não houver massa” (BARBERO, 2006), já que ela tende a absorver as diferenças entre os grupos sociais, produzindo um público mais homogêneo e mais rentável economicamente (ou seja, um público mais disposto a comprar os produtos por ela anunciados).

A fim de fazer uma programação de sucesso, atrair mais publicidade e render mais, a TV tem de falar para um número cada vez maior de pessoas e, por isso, seus programas têm de ser “neutros”, acima de qualquer regionalização. Todos têm de se identificar com que estão vendo:

O rádio nacionalizou o idioma, mas preservou alguns ritmos, sotaques, tons. A televisão unifica para todo o país uma fala na qual, exceto para efeitos da folclorização, a tendência é para erradicação das entonações regionais. E com sua obsessão pelo o que é atual ou melhor, pela atualidade, a televisão suplantar as temporalidades e os ritmos num discurso que procura tornar tudo contemporâneo. (BARBERO, 2006, p. 271).

Além disso, a TV também insinuou uma chance de igualdade entre os países da América Latina e outros “desenvolvidos”: se consumimos os mesmos tipos de programas que

os norte-americanos e europeus (e adaptamos a nossa programação ao seu modelo de produção televisiva), quer dizer que estamos nos desenvolvendo.

Porém este processo não ocorreu sem percalços. O ano de 1968, por exemplo, foi de inquietação cultural ao redor do mundo e algumas de suas manifestações utilizaram precisamente a TV como veículo de propagação de seus ideais. No Brasil, por exemplo, o fortalecimento da ditadura militar por meio do AI-5¹⁸ fez com que a classe artística se mostrasse cada vez mais contrária às imposições de outro governo autoritário. Foi durante este período que os festivais de música, oferecidos por redes de televisão, começaram a chamar atenção. Nota-se, que mais uma vez, o gênero musical é utilizado por um meio de comunicação como ferramenta para mediações que influenciarão a concepção do nacional.

Os eventos foram uma ótima oportunidade para o surgimento de novos compositores como Edu Lobo, Aldir Blanc, João Bosco e Chico Buarque. Com grande aceitação popular, os concursos também passaram a ser um veículo de propagação dos ideais de dois novos movimentos musicais: as canções de protesto e a tropicália. Sem medo de enfrentar um Estado que se utilizava da censura, da prisão e da tortura para manter suas ideologias, os compositores começaram a fazer músicas de cunho extremamente social, conhecidas como canções de protesto, que pretendiam conscientizar e politizar a população através de letras fortes e ritmos ligadas às tradições brasileiras (entre elas o samba), como *Vai passar*, de Chico Buarque. Outros artistas relacionados à música de protesto também se envolveram com o samba como, por exemplo, Elis Regina. Sempre destaque nos festivais, a “Pimentinha” foi a primeira a gravar *Folhas secas*, de Nelson Cavaquinho e Guilherme Brito, e chegou a lançar um LP intitulado *Samba, eu canto assim*.

Já a tropicália (ou tropicalismo), outro movimento divulgado nos festivais de música nos anos 60, trazia uma proposta cultural que misturava contrastes como “arcaico X moderno”. O movimento (que influenciou também segmentos como artes plásticas e cinema) trabalhou uma nova sonoridade conciliando os *riffs* das guitarras elétricas do *rock* internacional com ritmos nacionais. Fazem parte do tropicalismo artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Mutantes e Novos Baianos, cujas composições, geralmente, traziam instrumentos como cavaquinho, pandeiro e outras percussões em uma verdadeira ode ao samba.

Samba que, justamente em 1968, ganhou seu próprio festival, também numa emissora de TV, a rede Record: o *Bienal do Samba*. Ao contrário dos outros eventos, o *Bienal* não

¹⁸ Ato Institucional proclamado em dezembro de 1968, durante o governo ditatorial de Costa e Silva, que fortaleceu a censura, cassou mandatos políticos e instaurou violentos inquéritos militares (MOTA e BRAICK, 1998, p. 567).

possuía etapas eliminatórias e todos os seus concorrentes eram previamente convidados. Entre as canções apresentadas estavam *Tive sim* (composição de Cartola defendida por Ciro Monteiro), *Coisas do mundo, minha nega* (de Paulinho da Viola) e a campeã *Lapinha* (de Baden Powell e Paulo César Pinheiro), interpretada por Elis Regina (DINIZ, 2006).

Embora tenha enfrentado alguns obstáculos, o caráter desenvolvimentista e econômico da TV prevaleceu e, com isso:

[...]o *massivo* passa a designar apenas os meios de homogeneização e controle de massas. A massificação será detectável mesmo onde não houver massas. E de mediadores, a seu modo, entre o Estado e as massas, entre o rural e o urbano, entre tradições e modernidade, os meios tenderão cada vez mais a constituírem-se no lugar da simulação e da desativação dessas relações¹⁹. (BARBERO, 2006, p. 252).

E esta homogeneização dos públicos tornou-se característica em outros segmentos comunicativos. A partir da década de 80, o papel do Estado enfraquece enquanto ganham forças as representações defendidas pelos meios de comunicação cada vez mais internacionalizados. Mas isso não quer dizer que estas representações não passarão por mediações: elas serão reapropriadas pelos grupos sociais que, sem as delimitações do Estado, passarão a ter uma formulação mais livre sobre o que é fazer parte de uma nação.

A música novamente serve como exemplo, porque passou a também ser concebida para agradar um grande público, através da disseminação da sonoridade *pop* (de popular). E, por isso, a receita de composição *pop* norte-americana e europeia também chegou às músicas latino-americanas, que passaram a acrescentar novos instrumentos (mais modernos, como sintetizadores e teclados) às suas canções. É a estética da música que se perpetua pela televisão através, principalmente, do modelo MTV de produção fonográfica. A sonoridade *pop* estava por aí, atingindo uma multidão de sujeitos, mas suas representações foram reapropriadas em cada contexto de forma diferente. No Brasil, esta reapropriação deu origem, à vertente musical conhecida como “pagode romântico” ou “pagode de gravadoras”.

Nos anos 90, todavia, o cenário dos meios de comunicação de massa na América Latina sofre outra interferência com a disseminação das “novas tecnologias” como o satélite, a televisão a cabo e, mais tarde, a internet. Mais uma vez, a rapidez com o que tais meios se propagaram expõe como os países latino-americanos se mostraram dispostos a estar inseridos igualmente no contexto global da Comunicação. É a inserção no salto “do qual nenhum país pode estar ausente sob pena de morte econômica e cultural” (BARBERO, 2006, p. 255).

Conforme acrescenta Thompson:

Uma questão central da globalização da comunicação é o fato de que os produtos a mídia circulam numa arena internacional. O material produzido em um país é distribuído não

¹⁹ Grifos do autor.

apenas no mercado doméstico, mas também – e em níveis sempre crescentes – no mercado global. (2005, p.146).

Com o advento da Comunicação por redes, misturam-se as concepções sobre o que é nacional. As identidades fragmentam-se ainda mais e, podendo ter acesso ao que pertence culturalmente ao outro, formam-se novas identificações e sentimentos de pertencimento ao país de origem (o que será aprofundado no próximo capítulo).

Este fenômeno também pode ser observado no desenvolvimento do samba. Ele volta a ter êxito fora do Brasil, fazendo com que sambistas comercializassem discos e realizassem shows em outros países. No Japão, por exemplo, há gravadoras especializadas somente em samba. Tem-se como outro exemplo o sucesso de Martinho da Vila em países africanos e na França. Tanto que em 2003, Martinho lançou *Conexões* álbum que trazia alguns de seus sucessos em francês e uma versão em português de *La Bohème*.

Este fenômeno, contudo, deve ser visto com muito cuidado:

Uma das “novidades” que as modernas tecnologias de comunicação supostamente apresentam é a contemporaneidade entre o tempo de sua produção nos países ricos e o de seu consumo nos países pobres: pela primeira vez não estaríamos recebendo máquinas de segunda mão! Enganosa contemporaneidade, porém, uma vez que encobre a não-contemporaneidade entre objetos e práticas, tecnologias e usos, impedindo-nos assim de compreender os sentidos que sua apropriação adquire historicamente. (BARBERO, 2006, p. 259).

Nesta confusão de apropriações, acabam surgindo diversos conflitos sobre a compreensão da cultura. Para Denise Siqueira:

[...] as redes digitais de comunicação geram uma sensação de perda de referenciais culturais, históricos e sociais. Na tentativa de apreender esse fenômeno, ganhou espaço o pensamento de que o distanciamento do “humanismo” pela técnica seria o resultado do advento de um mundo acirradamente técnico e artificial, que, fugindo ao controle, subjugaria toda a humanidade aos imperativos da virtualidade e velocidade. De outro lado, despontaram interpretações que elegeram as novas tecnologias como responsáveis por uma democratização da cultura e do saber ou como espaço interativo – capaz de redirecionar todo o processo de comunicação, suscitando novas formas de sociabilidade (2008, p. 101-102).

E o samba também chegou até a comunicação por rede. A internet acabou se tornando mais uma maneira de circulação do samba por além das fronteiras brasileiras. Surgem dezenas de sites sobre o carnaval (como www.ocarnavalcarioca.com.br), e sobre o samba e seus artistas que podem ser acessados por qualquer pessoa. Agora, torna-se muito mais fácil escutar um samba em qualquer lugar do mundo: o ritmo sincopado está a um clique de distância de qualquer um. Depois dos filmes de Carmem Miranda e dos shows de Bossa Nova, o samba novamente encanta o mundo pelas redes da internet. Em 01/02/2000, o jornal *O Globo* traz uma matéria sobre uma escola de samba criada pela *web*: “A agremiação, que reúne apaixonados pelo carnaval de todo o planeta, nasceu na Internet e debutará na Marquês

de Sapucaí com o enredo ‘Rio 2000 & samba’” (*Estrangeiros mostram seu samba na Sapucaí, Editoria Rio*).

É neste novo (e turbulento contexto) que surge uma importante questão sobre a influência dos meios na construção da identidade nacional: o conflito entre a busca por uma volta aos movimentos culturais mais tradicionais e o crescimento da hegemonização cultural. No entanto, é nesta dicotomia que reside a principal novidade no campo dos estudos das identidades: a discussão sobre o nacional volta novamente à tona. É preciso descobrir o que nos faz sentir à vontade com nossas origens, o que nos faz retornar ao conforto do “lar”, como será estudado no próximo capítulo.

Neste novo cenário, é possível identificar mais uma vez a música como um instrumento de mediações. Primeiro, há um retorno à vanglória das formas pelas quais as músicas nacionais eram conhecidas no primeiro momento de fortalecimento das identidades nacionais. Mas, ao mesmo tempo que vão adquirindo novamente sucesso, estas mesmas formas tradicionais são reapropriadas por novos artistas. Assim, a composição musical mais uma vez atua como o meio termo entre o “contemporâneo” e o “tradicional”, unindo características destes dois pólos em uma música nova, como acontece nos movimentos do *eletrotango* e *eletronicsamba*, que misturam sons eletrônicos aos famosos ritmos argentino e brasileiro. Esta fusão poderia proporcionar então, uma aceitação por mais grupos sociais, atingindo a hegemonização citada acima.

No caso brasileiro, a partir dos anos 2000, por exemplo, o samba considerado mais tradicional (similar aos tocados pela primeira geração de sambistas nos quintais das tias da Praça Onze, com influências de músicas rurais) ganha força e vê a renovação de um de seus antigos redutos no Rio de Janeiro, o bairro da Lapa. Com o surgimento de casas como *Bar Semente*, *Carioca da Gema*, *Sacrilégio*, *Memórias do Rio*, *Rio Scenarium*, *Centro Cultural Carioca* e *Casa da Mãe Joana*, novos artistas ganharam locais para divulgar as suas composições. É o caso de cantores como Pedro de Hollanda, Paulão das 7 Cordas, Teresa Cristina, Dorina e Nilze Carvalho. O samba também ressurge com força nas rádios e gravadoras. As velhas guardas, além de participarem de álbuns de artistas como Beth Carvalho e Marisa Monte, lançam seus próprios CD’s de sucesso. Musicistas como Martinho da Vila e Zeca Pagodinho, que conseguiram manter uma carreira homogênea com vendas regulares de discos, descobriram, a partir de então, uma nova forma de êxito.

Ao mesmo tempo, o samba vai se fundindo a outros gêneros musicais. O samba se transformou em ingrediente de composições que misturavam de tudo um pouco. Em 2002, artistas como Max de Castro, Wilson Simoninha e Jair Oliveira (filhos de Wilson Simonal e

Jair Rodrigues) montaram, no Rio de Janeiro, o espetáculo *New samba review* — que unia o samba ao jazz, à *black music* e à música eletrônica. Foi também no início dos anos 2000 que os DJ's Patife e Marky atingiram grande sucesso ao misturar *drum'n'bass* e outros gêneros eletrônicos ao samba — criando o *eletronicsamba* — vertente que conquistou diferentes públicos ao redor do mundo.

Foi visto, até aqui, como as mediações dos meios de comunicação auxiliaram, em momentos históricos distintos, a elaboração das identidades nacionais na América Latina. E também foi estudado de que maneira o gênero musical foi utilizado por estas mediações como ferramenta de criação desta identidade nacional. Possibilitando que diferentes grupos sociais se reapropriem do discurso nacionalizante veiculado pelos meios de comunicação, as mediações agem, deste modo, como tijolos da construção da identidade nacional. Tijolos com as marcas de cada grupo que reconhecem neles o sentimento de pertencimento ao seu ambiente de origem.

Num contexto como o que se vivencia atualmente, no qual todos podem ter acesso às singularidades de todos e, portanto, podem se identificar com elas, onde se escondem as identidades nacionais? É isso que será abordado no próximo capítulo, no qual se estudará o processo percorrido pelas identidades ao longo de tantas mudanças econômicas e sociais ocorridas no mundo. Além disso, também serão aprofundadas particularidades da formulação da identidade nacional brasileira que auxiliarão as análises sobre as representações do samba no jornal *O Globo*.

4. A SOBREVIVÊNCIA DAS IDENTIDADES NACIONAIS NA CONTEMPORANEIDADE

Hoje a identidade, mesmo nos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas. (CANCLINI, 1991, p. 166)

Nos dias atuais, com o advento da comunicação instantânea eletrônica (que possibilita a troca de informações por todo o mundo), as nações passam a ser um ambiente no qual uma infinidade de representações globais circula, se cruza e se transforma.

Por isso, torna-se difícil conceber a identidade nacional como no início do século XX: um centro para o qual convergiam as criações sobre o nacional, protegido pelo Estado das ameaças vindas de fora de seu território. A identidade nacional era um ponto de diferenciação entre o país e o resto do mundo.

De acordo com Néstor García Canclini:

A reflexão atual sobre a identidade e a cidadania precisa situar-se com relação a vários suportes culturais, e não só com o folclore ou a discursividade política, como ocorreu nos nacionalismos do século XIX e princípios do XX. Deve-se levar em conta a diversidade de repertórios artísticos e de meios de comunicação que contribuem na reelaboração das identidades. (1999, p. 172).

É com base nesta perspectiva, que este capítulo estuda o desenvolvimento do conceito de identidade nacional, as influências dos meios de comunicação ao longo da sua construção e como se dá a sua sobrevivência na contemporaneidade. Também serão observadas algumas das peculiaridades da formulação da identidade brasileira e o papel do samba neste processo.

4.1. Onde se escondem as identidades nacionais na contemporaneidade?

É comum em estudos sobre identidade, dizer que, nos dias atuais, vivencia-se o que convencionou-se chamar "crise da identidade". Mas é preciso ter cuidado ao se fazer esta afirmação, pois “o próprio conceito com o qual estamos lidando, ‘identidade’, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2005, p. 8). Para a realização da presente dissertação, as concepções sobre identidade seguiram, principalmente, os conceitos propostos por Stuart Hall, Canclini e Renato Ortiz.

Por muito tempo a identidade foi tida como um sistema composto por representações, o centro da essência de um indivíduo. Ou seja, ela era aquilo que o diferenciava perante a multiplicidade de sujeitos que compunham a sociedade. Com o desenvolvimento do estudo da Sociologia e Antropologia, a identidade passou a ser apreendida como uma mediação entre o

indivíduo e a sociedade, já que: “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2005, p.11). Por ser tratada como um núcleo interior, as identidades também eram concebidas como rígidas e inflexíveis. Mas, então, o que levou a crer que a identidade não pode ser mais fixa?

A intensificação da globalização é uma das respostas a esta pergunta. Como já informado anteriormente neste trabalho, utiliza-se a compreensão de que a globalização não é um processo recente. Desde a época das grandes descobertas, o mundo se vê repleto de fluxos internacionais, de intercâmbio de práticas culturais de diferentes partes. Porém, com o advento das novas formas de comunicação, com meios tecnológicos que realizam a “compressão do espaço-tempo” (HALL, 2005), a circulação de informações internacionais torna-se instantânea. Com isso, o mundo se transforma num pequeno ambiente onde um acontecimento em determinada região pode afetar, automaticamente, muitas outras. E por ter acesso a tantas informações é possível que um sujeito descubra novas práticas e representações que signifiquem mais para ele do que as que ele conhecia anteriormente. É por isso que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Ibid., p.13).

Ou, como prefere declarar Maffesoli, atualmente, encontra-se um “deslize progressivo da identidade em direção à identificação” (2005, p. 302). Se a identidade individual deixa de ser algo fixo e transforma-se hoje em convergência de identificações, como se pode entender a identidade nacional nos dias atuais? Observar-se-á a seguir como a intensificação da globalização e outras características da contemporaneidade também influenciaram a forma de se conceber o conceito de identidades nacionais.

Assim como a identidade individual, a identidade nacional também é um conjunto de símbolos, uma textura de diversas representações. Contudo, ela não é de um só sujeito ou de um grupo, mas sim de um conjunto mais amplo. De acordo com Stuart Hall, a identidade nacional é uma das primeiras e mais forte formas de nos autoconhecermos:

Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (2005, p. 47).

Porém, é importante ressaltar que este pertencimento ao nacional é uma característica vinda da Modernidade. Se antes, a autodefinição era feita através de pequenos grupos, mais fechados – cuja identificação era dada “à tribo, ao povo, à religião e à região” (HALL, 2005, p. 49) – a partir da Modernidade, as sociedades se reúnem sob a nação.

Nota-se, portanto, que a nação é uma construção, uma necessidade simbólica e não um sentimento inerente aos seres humanos. Pertencer a uma nação é aceitar fazer parte de um jogo de simbologias. Conforme afirma Canclini:

Estabeleceu-se que ter uma identidade equivalia a ser parte de uma nação, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo compartilhado pelos que a habitam – língua, objetos, costumes – os diferencia dos demais de forma nítida. Esses referentes de identificação, historicamente mutáveis, foram embalsamados pelo folclore em um estágio “tradicional” de seu desenvolvimento, e foram declarados essências da cultura nacional. Ainda hoje são exibidos nos museus, transmitidos nas escolas e pelos meios de comunicação de massa [...]. (1999, p. 145).

Mas como se constrói uma nação? Ela se institui a partir da supressão das diferenças étnicas e regionais (HALL, 2005 p. 49) dos pequenos grupos que se encontravam sob as delimitações de um país. Com isso, possibilitou-se o crescimento territorial e o fortalecimento (político e mercadológico) da então recente forma de organização política, o Estado. De acordo com Muniz Sodré:

Na prática política, a identidade oficial tem servido às ideologias nacionalistas que sustentam a definição pelo Estado da sua “comunidade sonhada”, isto é, da Nação. Na prática ideológica *strictu sensu*, tem servido à ocultação da heterogeneidade étnica e cultural. Na prática econômica, serve ao modelo de organização socioespacial conduzido pelas forças do Estado e do mercado em função das estratégias exclusivamente macroeconômicas (sem políticas flexíveis de desenvolvimento) para que o desenvolvimento nacional seja normalmente tratado como fenômeno apenas “econômico” ou “espacial”, portanto abstrato com relação à diversidade dos níveis de vida ou à especificidade do território. (1999, p. 128).

O Estado ocupou-se, então, de transformar as diferenças entre suas regiões (a “heterogeneidade étnica e cultural”) em pequenas particulares de se viver numa nação. A nação, como foi dito na capítulo anterior, tornou-se um “teto”, um abrigo, para as várias representações que circulavam pelo seu território. Conforme já foi estudado, o Estado, com a ajuda dos meios de comunicação, disseminava as representações que considerava mais adequadas para a formulação do seu ideal de nação e estas, então, passaram por reapropriações de diferentes grupos. Depois, aquelas que continuaram a ser tidas nacionais permaneciam em circulação.

Logo, as narrativas que proporcionam o surgimento das identidades nacionais se baseiam na trama de memórias coletivas, que passaram pelas “táticas” de outros grupos sociais, foram reapropriadas e se transformaram em memória nacional. Por não ser

propriedade particularizada de nenhum grupo social, a memória nacional se define como um universal que se impõe a todos grupos daquela nação (ORTIZ, 2006, p. 136).

Se as memórias coletivas precisam ser vivenciadas para se manterem, o mesmo não acontece com a memória nacional. Como acrescenta Ortiz:

A memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano. [...] a memória nacional se situa em outro nível, ela se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia. [...] A memória coletiva se aproxima do mito, e se manifesta, portanto, ritualmente. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização e da tradição. Enquanto história, ela se projeta para o futuro e não se limita a reprodução do passado considerado como sagrado (Ibid., p. 135).

Observa-se, então, que a construção da identidade nacional permeia por diferentes tempos: o passado (o tempo das vivências das memórias coletivas) e o futuro (o tempo da permanência e manutenção da nação). Esta ambigüidade temporal acaba por fazer emergir as brechas que proporcionarão a mudança da concepção da identidade nacional.

Isso porque apesar de ser construída como um ambiente em que todos podem conviver de forma similar – como se estivessem vivendo numa grande família – a nação não é uma matriz unificadora somente. Afinal, “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela também é uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2005, p. 59). Em nome do nacional, indivíduos com diferentes características foram reunidos (muitas vezes por meio de guerras e conquistas violentas) sob o mesmo “teto” da nação. Identidades nacionais, portanto, são compostas por diversas diferenças que, por força de dispositivos (principalmente estatais), aparentavam ter sido anuladas.

Um destes dispositivos é a expressão da identidade nacional como fruto de um povo. Algo que só quem vivencia aquela nação conseguiria entender. Ou seja, a identificação que ela proporciona caberia somente a estes indivíduos, ela não seria compreendida por mais ninguém. A identidade se fazia pela diferenciação em relação às outras nações. Contudo, não existe uma nação formada por um povo puro:

A etnia é o termo que utilizamos para nos referimos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.* (HALL, 2005, p. 62)²⁰.

Outro dispositivo utilizado para ocultar as diferenças internas de uma nação já foi apresentado. Trata-se da mediação das representações sobre o nacional através dos meios de comunicação de massa. Por intermédio de diferentes ferramentas (como o cinema, o rádio e a

²⁰ Grifos do autor.

música popular) foram disseminadas as representações que deveriam se tornar símbolos do que era ser nacional para um determinado país.

Se são híbridos culturais (que precisam de dispositivos para parecem unificadas), logo, as nações não podem ser tão unidas e sólidas como se pensava. Elas também estão suscetíveis às pressões do jogo das contradições e diferenças de seus próprios grupos constituintes. Isso ficará ainda mais evidente a partir do final do século XX, com a intensificação do processo de globalização. Assim como ocorreu com a identidade individual, a identidade nacional também entrou em crise, a partir do fim da década de 80, com o enfraquecimento do Estado e do seu poder de coesão:

A abertura da economia de cada país aos mercados globais e processos de integração regional foi reduzindo o papel das culturas nacionais. A transnacionalização das tecnologias e da comercialização de bens culturais diminuiu a importância dos referentes tradicionais de identidade. Nas redes globalizadas de produção e circulação simbólica se estabelecem as tendências e os estilos das artes, das linhas editoriais, da publicidade, da moda. (CANCLINI, 1999, p. 165).

Com o fortalecimento das redes de comunicações transnacionais, singularidades de identidades culturais diversas circulam com maior rapidez e alcance global. Com isso, tornar-se mais fácil conhecer o que define o outro. Esta alteridade, porém, pode ser mais próxima às particularidades do grupo ao qual pertencem os que as representações disseminadas pela minha nação. É o que explica Hall ao declarar:

No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (2005, p. 75-76).

Se anteriormente os meios de comunicação de massa focavam seus esforços em veicular as representações do nacional dentro do seu território – como a música popular, as radionovelas e os filmes (como as chanchadas brasileiras) – o mesmo não acontece atualmente. Como já observado, estas ferramentas utilizadas pela mídia também acabam por sofrer a influência do outro: a música popular ganha elementos do pop (como o pagode, o eletrotango), as séries televisivas (principalmente americanas) ganham o mundo e o cinema segue uma mesma estrutura global de elaboração de tramas, personagens e edições.

De acordo com Stuart Hall (2005), esta “homogeneização cultural” pode trazer três possíveis conseqüências às identidades nacionais: a sua desintegração, o surgimento de novas identidades (essencialmente) híbridas e o reforço das identidades locais ao invés das nacionais. Para o desenvolvimento desta pesquisa, serão apenas aprofundadas as características dos dois últimos aspectos.

A hibridização mostra como, nos dias atuais, as percepções sobre identidades nacionais não devem ser focalizadas nas diferenças entre os países, mas sim nas suas relações de trocas. Deve-se compreender como se estabelece este fluxo. Segundo Canclini:

Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto do estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. (1999, p. 165-166).

Na contramão do cenário figurado pela hibridização (na qual alguns países centralizam o lugar de destaque), se dá o ressurgimento do local. Com a globalização – que viabiliza ao mesmo tempo o enfraquecimento do Estado (que passa a ver as suas relações econômicas e políticas delimitadas em grande parte pelo capital internacional) e da nação – fortalecem-se os movimentos sociais que lutam pela preservação das suas representações.

Tais movimentos, porém, não estão alienados ao que acontece no mundo e também utilizam os meios de comunicação de massa para atingirem seus objetivos com “rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a ‘desmassificação’ e a ‘mestiçagem’ dos consumos engendrando as diferenças e as formas locais de enraizamento” (Ibid., p. 170).

Embora seja fácil acreditar que este fortalecimento do local possa ser uma resistência ao global, é preciso analisar com mais cautela estes fenômenos. Para Hall, o que ocorre, nos dias de hoje, é uma fascinação pelo local justamente por ser ele o diferente. Ao não se parecer com nenhum outro grupo de representações que circulam pelo global, as identidades locais tornam-se novidades. E sabe-se que as novidades, em um ambiente marcado pela fugacidade e obsolescência das informações, transformam-se em bens culturais de sucesso. Logo, nota-se que:

A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. (2005, p. 77-78).

Ou seja, é fortalecido o “local” que pode ser visto como rentável para o mercado global. No caso do samba, por exemplo, diversos artistas ligados às formas mais tradicionais do gênero (sem fusões com sonoridades de outros países) voltaram à tona no final dos anos 90, como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, o grupo Fundo de Quintal e as velhas guardas de escolas de samba. E muitos também foram os novos artistas que alcançaram sucesso apostando no samba tradicional, como Teresa Cristina e Dorina. Mas todos estes artistas alcançaram boas vendagens de seus álbuns, além de serem sinônimos de casa cheia para shows.

Jorge Aragão, por exemplo, produziu em 1999, o seu próprio CD *Jorge Aragão ao vivo*, que vendeu cerca de 800 mil cópias. No ano seguinte, deu continuação ao sucesso com o álbum *Jorge Aragão ao vivo 2*, que manteve a vendagem por volta de 750 mil exemplares. Em 2002, chegava a vez de *Jorge Aragão ao vivo – convida*, com vendas superiores a 250 mil CD's. Isso sem contar que, ao mesmo tempo, as vendagens de discos de samba em outros países, como o Japão, atingia números recordes. Até mesmo astros do rock, como Eric Clapton, incluíram o samba em seus trabalhos²¹.

Assim sendo, este fascínio pela localidade acaba por fortificar a identidade local como exótica, ou seja, algo aquém do que acontece com o restante do mundo. Isso ocorre porque a globalização é um processo desigual (HALL, 2005, p.79), no qual apenas algumas regiões destacam-se como grandes geradoras de informações e bens culturais. E é notável que a maioria destes “geradores” encontram-se na região ocidental (principalmente na Europa e América do Norte), renovando, assim, as práticas culturais desenvolvidas desde o mercantilismo. A globalização encontra-se num novo patamar, mais tecnológico, mas ainda mantém as suas bases colonialistas.

Este fenômeno tem como uma de suas conseqüências o resultado oposto ao retorno do local: uma “nova diáspora” (HALL, 2005). A fim de buscar novas chances de trabalho e sobrevivência, indivíduos provindos de áreas vistas mais como receptoras do que anunciadoras de fluxo globais (geralmente as consideradas de “terceiro mundo”) procuram abrigo nos países considerados “geradores globais”.

Esta migração traz como conseqüência a formação de “enclaves étnicos” minoritários no interior dos países ocidentais, o que levou a uma pluralização das identidades nacionais (HALL, 2005). As composições populacionais dos Estados Unidos (com influências latinas, africanas e asiáticas) e da Inglaterra (com o acréscimo de famílias indianas, paquistanesas, e caribenhas) tornam-se exemplos desta tendência transnacionalizante.

Mesmo afastando sujeitos de seus locais de origem, compreende-se neste processo diaspórico mais uma oportunidade de fortalecimento das identidades locais. Surge daí o sentimento de regionalismo (ou nacionalismo) que, de acordo com Isabel Ferin Cunha (2008), pode ser classificado de duas formas. O primeiro tipo de regionalismo é o que se define através dos movimentos migratórios. São agrupamentos sociais que, mesmo distantes

²¹ Conforme poderá ser visto no capítulo seguinte na matéria *Reptile: guitarrista volta a acertar em novo CD*, de 22/02/2001.

fisicamente do seu território de origem²², conservam vivenciadas as suas memórias nacionais. Este não é um trabalho fácil, pois os indivíduos têm de aprender a balancear suas práticas culturais locais com as características do ambiente onde vivem. É preciso encontrar um equilíbrio.

Seguindo a posição proposta por Cunha, estas identidades regionais (nacionais) se mantêm, mesmo em situações diaspóricas, por meio da disseminação do sentimento de pertencimento. As identidades regionais se sustentam quando se proporciona a formação de um lar, “mesmo que a realidade desse lar seja uma memória histórica ou cultural, fabricada pela imaginação” (Morley *apud* CUNHA, 2008). Para que isso aconteça é essencial o papel das mediações:

Dentro desta lógica de regionalismo, produtos produzidos em centros regionais específicos, mantendo padrões globais de produção, adquirem grande aceitação em regiões longínquas, por irem ao encontro de ansiedades, expectativas, nostalgias ou memórias desses receptores. (CUNHA, 2008, p. 9).

É possível verificar esta tendência em algumas ferramentas utilizadas pelos meios de comunicação. A música popular, por exemplo, ultrapassa limites físicos para atingir os filhos de sua nação: é o caso da expansão do *reggae* e de ritmos jamaicanos na Inglaterra. E também o samba é vivenciado fora do Brasil: em diversas capitais há formações de rodas e escolas de samba. Além disso, artistas ligados a este gênero musical costumam se apresentar no exterior e, em alguns casos, chegam a gravar álbuns em outras línguas (como inglês e espanhol) e receber premiações internacionais (como o Grammy) – como ocorreu com o cantor Alexandre Pires, em 2002²³.

As novelas brasileiras são outro forte exemplo de usos do meio de comunicação para levar o “lar” até quem está distante de sua terra de origem. Ao mostrar o cotidiano de quem ainda habita a nação, a novela reforça as características de uma identidade nacional. Por isso, as novelas brasileiras fazem tanto sucesso em países com grande concentração de brasileiros ou com história e práticas culturais similares (como Portugal e países africanos). Assim, pode-se afirmar que “para aqueles que se encontram em situação de desterritorialização, física ou simbólica, o real próximo é o que permite manter a conexão com as suas origens culturais, ou as suas comunidades de origem, e reconstruir, através da imaginação, o sentido de lar primordial” (CUNHA, 2008, p.10).

²² Nota-se, aqui, que origem não está ligada diretamente ao local de nascimento. Um indivíduo norte-americano de ascendência brasileira, por exemplo, pode considerar como sua origem as tradições do Brasil.

²³ O cantor foi indicado aos prêmios “Artista Latino mais executado do ano de 2002”; “Álbum Pop Latino do ano de 2002”; “Música mais executada em 2002 - *Usted se Me Llevó la Vida* - categoria masculina” e “Música mais executada do ano de 2002”, no *Latin Billboard Music Awards*.

Já a segunda forma de regionalismo pode ser analisada como mais tradicional. É aquele que está:

[...] historicamente enraizado em culturas que mantêm um espaço físico delimitado e padrões estáveis de interação. Nesta dimensão as pessoas se pensam como partilhando laços de sangue, vizinhança, propriedade, interesses, horizontes geográficos e fronteiras e os meios de comunicação tendem a direccionar-se para uma região ou comunidade local delimitadas, mantendo os laços de proximidade física e vizinhança. (Ibid., p.12)

Ou seja, este regionalismo nada mais é do que um retorno ao passado, o qual mobiliza os indivíduos a realizar o afastamento do outro, a fim de purificar a sua identidade. Este processo leva ao crescente sentimento de racismo cultural, ou xenofobismo. Conforme explica Canclini: “a defesa da pureza se impõe em muitos países em oposição às correntes modernas que buscam relativizar o específico de cada etnia e nação a fim de construir formas democráticas de convivência, complementação e governabilidade multiculturais” (1999, p. 144). Este tipo de racismo legitima-se principalmente nas regiões mais procuradas por imigrantes, através de movimentos políticos extremistas, como vistos na Alemanha e França, por exemplo. Por esta razão, é importante reforçar, mais uma vez, que não há nação pura e as identidades nacionais são híbridos culturais.

Observou-se, nesse subcapítulo, que as identidades nacionais vêm passando por grandes transformações com o fortalecimento da globalização, evidenciando que a sua pretensa unidade não era tão forte como se pensava na Modernidade. Logo:

[...] parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem o efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2005, p.87).

Contudo, isso não quer dizer que as identidades nacionais estejam com seus fins decretados e nem que elas só se justifiquem como aparatos legais de ordem pública e manutenção territorial. As identidades nacionais hoje são cenários de relações multiculturais, espaços para as reapropriações de representações de diferentes grupos, tanto do mesmo país como de outras regiões do globo.

Após a realização deste breve levantamento, notou-se que apesar de seu evidente enfraquecimento, a identidade nacional permanece nos dias atuais não mais como uma tentativa de supressão de diferenças e uma evidência do poder do Estado, mas sim como um sentimento de segurança. A identidade nacional transforma-se em “lares”, levando o aconchego a quem as reconhece.

E estes “lares” são “táticas” que possibilitam a circulação de representações a cerca do nacional pela lógica mercantil global, trazendo o mínimo de reconhecimento do que é fazer parte de um país. Portanto, atualmente, é possível afirmar que a construção da identidade nacional não é feita por um discurso único e totalizante e é por isso que não se faz necessário um único símbolo para representar a cultura nacional. Se antes via-se no samba a única expressão musical de brasilidade, hoje, sabe-se que gêneros como o maracatu, o congo, a embolada e o carimbó podem levar a familiaridade da sua nação aos brasileiros.

Porém, como será observado a seguir (após um breve estudo sobre as concepções da identidade brasileira), o samba – devido ao seu caráter mestiço e reapropriador – consegue se manter até os dias atuais como forte símbolo de brasilidade. Ao se adaptar e reapropriar diversas manifestações culturais e outros gêneros musicais, ele se posiciona como um elo entre diferentes identidades de brasilidade. O samba se torna, então, um dos “lares” que sustentam a identidade brasileira.

4.2. Mestiços: a diferença identitária do Brasil

Meu povo criou uma nova raça / Que eu sei que não dá para definir / Não é mais da gente de Alcobaça /
Nem é mais da aldeia guarani / Também não é mais da mesma massa / Do sangue da raça de Zumbi /
Mas é quem irá cantar, na praça / No dia de graça que há de vir.
(Paulo César Pinheiro *apud O Globo*, 24/02/2001)

Sabe-se que a colonização da América Latina teve como principal objetivo a procura por riquezas naturais e espaços para a cultura agrária. Para Sodré, porém, uma das peculiaridades deste período pode ser resumida pela máxima “não existe pecado do lado debaixo do Equador”²⁴ (1999, p. 70). Os territórios fora da Europa, cheios de exotismo, proporcionavam também novas possibilidades de relações sociais. Desta variabilidade de relações surgem características plurais, que diferenciavam os grupos que viviam nas diferentes partes da colônia e que poderiam inviabilizar o crescimento de um sentimento de pertencimento:

A pluralidade, enquanto o imprevisível humano, é a marca da autoctonia sul-americana e, conseqüentemente, fonte de temores para grupos estamentários no poder, que ameaçados pela ambigüidade identitária, tendem a elaborar discursos de síntese monoculturalistas para sua legitimação histórica. Tais discursos empenham-se na elaboração de uma imagem de unidade conciliatória e não-conflitiva [...], ao passo que a realidade sócio-histórica é feita de contradições e diversidade. Daí a importância da ideologia da miscibilidade ou da mestiçagem (e não simplesmente da miscigenação biológica) enquanto processo simbólico no contexto da discussão sobre o nacional. “*Nuestra América mestiça!*” – a proclamação de José Martí em 1893 deve ser entendida à luz da busca oitocentista de uma essência americana, a “americanidade”, frente ao modelo civilizatório europeu. A mestiçagem

²⁴ Trecho da canção “Não existe pecado ao sul do Equador” de Chico Buarque e Ruy Guerra, disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque>. Acesso em 18/02/2009.

promove uma conciliação ideológica entre diferenças étnicas, éticas e culturais, apontando para singularidades. (Ibid, p.81-82).

Ou seja, o mestiço vai além de uma pura mistura de raças. Ele é a mistura de diferentes grupos, diferentes modos de vida. Apesar de estar presente em toda América Latina, a mestiçagem brasileira apresenta certas particularidades.

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, a diferença entre os mestiços do Brasil e de outros países encontra-se, primeiramente, no colonizador brasileiro. O sociólogo indica que dois princípios regulam a vida coletiva: o do homem aventureiro e do homem trabalhador. O tipo aventureiro caracteriza-se pela busca de objetivos grandiosos, sem limites: “No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim” (2007, p. 44). Já o trabalhador, pelo contrário, avista todas as dificuldades e pondera todas as etapas antes de começar uma meta, por isso “o esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele” (Ibid., p. 44). Certamente, nenhum desses tipos atua exclusivamente, mas é possível que exista uma predominância de um deles numa determinada nação.

Para Buarque de Holanda, os portugueses, no período das grandes navegações, eram essencialmente aventureiros. E essa característica foi fundamental para a formação cultural do Brasil:

E, no entanto, o gosto da aventura [...] teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso, porém, dizer-se) em nossa vida nacional. Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes e padrões de existência que nos trouxeram, as condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. Favorecendo a mobilidade social, estimulou homens, além disso, a enfrentar com denodo as asperezas ou resistências da natureza e criou-lhes as condições adequadas a tal empresa. (Ibid., p. 46).

Logo, o “colonizador aventureiro”, com seu espírito adaptável, não se amedrontou em relacionar-se com o outro. E este relacionamento incluía a participação em atividades típicas de cada grupo:

Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte, que – afirmava Gabriel Soares – a gente de tratamento só consumia farinha de mandioca fresca, feita no dia. Habitaram-se também a dormir em redes, à maneira dos índios. Alguns, como Vasco Coutinho, o donatário do Espírito Santo, iam a ponto de beber e mascar fumo, segundo nos referem testemunhos do tempo. Aos índios, tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou troncos escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra atendo primeiramente fogo aos matos. (Ibid., p.47).

Observa-se, então, que desde o início do período colonial, a construção da identidade brasileira encontra-se no intercâmbio cultural. Com o crescimento da atividade agrícola, o Brasil começou a receber escravos trazidos da África para trabalhar na lavoura. E, com a maior brevidade, o negro também foi inserido nas relações sociais.

A intensa participação do negro na vida social brasileira é considerada por muitos a grande peculiaridade de nossa identidade. Mas por que razão a presença do negro tornou-se tão marcante no Brasil e não em seus países vizinhos? Para Buarque de Holanda, a resposta a esta indagação está na própria organização racial de Portugal à época dos grandes descobrimentos: os portugueses já eram, àquele tempo, “um povo de mestiços” (2007, p.53). Cabia aos negros e mouros cativos toda a sorte de serviços pesados e, com isso, eles se tornaram numerosos em Portugal. Especula-se que em 1550, existiam em Lisboa cerca de 9950 escravos não-brancos, ou seja, 1/5 da população (Ibid., p.54). E é por esta presença negra não ter se repetido na Espanha que a colonização de outros países latino-americanos se diferencia da do Brasil.

Portanto, nota-se que a disponibilidade portuguesa à miscigenação racial, foi um grande fator para a variabilidade social brasileira. É por isso que a “mestiçagem que representou, certamente, notável elemento de fixação ao meio tropical não constituiu na América portuguesa, fenômeno esporádico, mas, ao contrário, processo normal” (Ibid., 66). Como um “processo normal”, a miscigenação foi se perpetuando por diferentes grupos, produzindo no Brasil, uma mestiçagem particular que pode ser breve e simplesmente resumida em: brancos com índios, brancos com negros, brancos com brancos (de diferentes países europeus), negros com índios, índios com índios (de tribos diversas) e negros com negros (de diferentes regiões da África). Numa entrevista concedida ao *Segundo Caderno*, em 10/02/2002, o poeta Ferreira Gullar diz que é esta miscigenação a grande peculiaridade da identidade brasileira:

O que digo é que a antropofagia não existiu como estilo, como produto acabado, embora o manifesto seja brilhante. Mas ela é natural de todas as sociedades. A arte grega vem da egípcia, a romana vem da grega. Ocorre que no Brasil é curioso, porque acontece com muita frequência ao longo da História. Não sei de onde vem isso. O Darcy (Ribeiro) diria que era a própria civilização nova que se criou aqui, incomum em outros povos. Mas não são só o índio e o negro, também presentes nos EUA. O elemento branco é importante na deflagração dessa novidade. O português, aberto, pouco sectário, meio esperto, malandro, ao contrário do espanhol, fanático, ou do branco que vai para os EUA cheio de moralismo, de preconceitos. Aqui foi o esculacho. Felizmente.
(Ferreira Gullar *apud O Globo*, 10/02/2002)

Imbuídos de seu espírito aventureiro e já acostumados com a miscigenação, os portugueses teceram a sociedade brasileira através da intimidade nas relações sociais:

O escravo das plantações e das minas não era um simples manancial de energia, um carvão humano à espera de que a época industrial o substituísse pelo combustível. Com frequência as suas relações com os donos oscilavam da situação de dependente para a de protegido, e até de solidário e afim. Sua influência penetrava sinuosamente o recesso doméstico, agindo como quer dissolvente de qualquer idéia de separação de castas ou raças, de qualquer disciplina fundada em tal separação. (HOLANDA, 2007, p.55).

Através destas formas de relacionamentos, a sociedade brasileira foi construída baseada numa forte tradição patrimonialista, o que, para Sodré, “dá margem a intermediações negociadas em bases familiares e a favores” (1999, p. 109). É neste cenário que se estabelece o nosso lado personalista, conforme ressalta Buarque de Holanda:

Em sociedade de origens tão nitidamente personalistas como a nossa, é compreensível que os simples vínculos de pessoa a pessoa, independentes e até exclusivos de qualquer tendência para a cooperação autêntica entre indivíduos, tenham sido quase sempre os mais decisivos [...]. O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional e uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras. Quer dizer, exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente. (2007, p.61).

É este valor personalista que estabelece o teor excludente e hierarquizante da sociedade brasileira. Apesar de tentarmos ser igualitários – sem preconceitos declarados ou hierarquia racial como aconteceu, por muitos anos, nos Estados Unidos – “fica assim revelada uma enorme preocupação com a posição social e uma tremenda consciência de todas as regras (e recursos) relativos à manutenção, perda ou ameaça dessa posição” (DAMATTA, 1997, p.188).

Esta “consciência de posição social” (Ibid., p.188), na qual se define quem é quem, reforça uma peculiaridade da composição social brasileira: a dicotomia entre dois valores, o personalismo e o igualitarismo. De acordo com Maria Laura Viveiros de Castro: “o Brasil tem dois ‘outros’ como interlocutores: o princípio da hierarquia expresso no sistema social das castas na Índia, com a autonomia histórica que distingue essa civilização; e o princípio igualitário, como o fundado na noção de indivíduo e na idéia de mercado” (2000). Ou seja, de um lado, o Brasil está marcado pela força das relações familiares e o apadrinhamento e, de outro, pelo esforço em estabelecer um Estado moderno, com aspiração liberal – mas, “apenas aparentemente democrático, pois, feito por aqueles que têm relações pessoais poderosas, na verdade serve à submissão das massas” (Ibid).

É o jogo da sobreposição destes dois sistemas, fator de dinamização da sociedade brasileira (que hierarquiza enquanto se diz igualitária), que proporciona o uso da expressão “você sabe com que está falando?” – considerada por Roberto DaMatta um relevante objeto de estudo de nossa identidade por ser um rito “que implica sempre uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas” (1997, p.181).

Segundo o antropólogo, a expressão é usada em diferentes situações e, por isso, deve ser observada como uma forma socialmente estabelecida e não um modismo (Ibid., p.187). O “você sabe com quem está falando?” é um instrumento para nos recordar que todos possuem uma posição social. Faz-nos lembrar de que devemos permanecer no *status* que nos cabe. A expressão “é, assim, uma função da dimensão hierarquizadora e da patronagem que permeia nossas relações diferenciais e permite, em consequência, o estabelecimento de elos personalizados em atividades basicamente impessoais” (Ibid., p. 195). Ou seja, o por mais que a sociedade brasileira tente se descrever como igualitária, o “você sabe com quem está falando” mostra que o seu teor hierárquico não desaparece e tenta achar modos e estratégias para se manter.

Além disso, DaMatta afirma que, por desmascarar posições sociais, o uso do “você sabe com quem está falando?” também nos apresenta outra característica da sociedade brasileira: a dialética entre indivíduo e pessoa. O indivíduo pode ser caracterizado como uma “unidade isolada e autocontida” formadora das sociedades ocidentais (Ibid., p. 222). Já a noção de pessoa é uma conversão significativa, que transforma o indivíduo num ser social diferenciado.

O indivíduo pertence à esfera do liberalismo, à do Estado que deve dar atenção a todos da mesma forma. Já a pessoa circula pela área do patrimonialismo, do reconhecimento pelo nome de família, da diferenciação de ser além do que apenas mais um, conforme podemos observar na passagem abaixo:

Pode-se agora parodiar o célebre ditado brasileiro já mencionado, dizendo “aos mal-nascidos, a lei, aos amigos, tudo”; ou, “aos indivíduos, a lei; às pessoas tudo!”, o que significa realmente: a quem está inserido numa rede importante de dependência pessoal, tudo; a quem está isolado e diante da sociedade sem medições pessoais, a lei! Pois somente os indivíduos freqüentam as delegacias da polícia, os tribunais, as filas, a medicina e a educação públicas. Também são os indivíduos que servem ao exército, na longa tradição de transformar em soldado apenas os escravos e deixar os filhos de boa família do lado de fora da corporação que transforma em números e impessoaliza na farda e no *ethos* a soldadesca, vista aqui como composta de indivíduos e nunca de “filhos de família”. (Ibid., p. 236).

É possível notar que, embora tente parecer uma sociedade igualitária, o Brasil tem como base da sua estrutura a hierarquização. E este tipo de organização social transparece na figura do “mestiço”. Apesar de, a princípio, o discurso sobre o “mestiço” exaltar exatamente o ideal de igualitarismo, observa-se que tal conceito não se concretizou no Brasil.

O país pode não ter apresentado uma estratificação declaradamente racista (como a presente durante anos nos Estados Unidos), porém, o “mestiço” não é valorizado como o branco. Ele sempre será um “quase-branco”, um ponto de diferenciação entre a inferioridade

negra e a superioridade branca. Ele seria, seguindo a proposta de DaMatta, o meio termo entre o indivíduo e a pessoa.

Então, qual a importância do “mestiço”, especialmente para este trabalho? O mestiço é o ponto de convergência de diferentes características culturais. Ou como acrescenta Sodré: “A mestiçagem promove uma conciliação ideológica entre diferenças étnicas e culturais, apontando para as singularidades” (1999, p.82). Logo, não vemos o “mestiço” como um salvador da sociedade brasileira ou uma síntese do que é ser verdadeiramente brasileiro (como apostaram algumas correntes intelectuais).

Considera-se, nesta pesquisa, o “mestiço” uma representação, um elemento de reapropriação cultural. Ele atua como mediador das manifestações culturais dos diferentes grupos que o formulam: o que era típico de uma tribo indígena, de um imigrante europeu, de uma dinastia africana é revisto, reinterpretado e torna-se brasileiro. E são estas mediações que tramam a vida cultural brasileira.

Como não há somente um tipo de mestiço, logo, várias são as mediações que ele proporciona. Ou seja, variadas também são as nossas construções, as nossas formas culturais. Por esta razão, acredita-se não haver uma raiz cultural brasileira. Nossas manifestações (até as consideradas folclóricas e/ou tradicionais) são reapropriações: são particularidades reformuladas, revividas e miscigenadas pelo nosso caráter “mestiço”. É a mediação exercida pela mestiçagem que possibilita criações artísticas vistas como brasileiras. Este é o caso do samba, música e dança essencialmente miscigenadas, que reapropriam características musicais da Europa, da África e de diferentes regiões do Brasil.

Apesar de ressaltar-se aqui a pluralidade da cultura brasileira, não se pode negar que o uso da “representação mestiço” foi de grande importância para a construção da identidade nacional. A figura do “mestiço” possibilitaria a elaboração de um sentimento de unidade cultural, o que tornaria possível a diferenciação do Brasil em relação a outros países (característica buscada pelas nações no começo do século XX, conforme estudado anteriormente). Poderíamos até ter algo em comum – como o carnaval que, por exemplo, é um legado europeu – mas nossa mestiçagem nos tornaria ímpar.

Com isso, o caráter “mestiço” começa a ser utilizado como forma de transmissão de brasilidade. De mediador entre as características brasileiras, o “mestiço” transforma-se em elemento de outra mediação, agora entre o local (brasileiro) e o global. Ele ajuda a proporcionar os “lares” em que se transforma a identidade brasileira. E qual o papel do “mestiço” no estudo do samba?

O samba, por trazer referências de diferentes grupos sociais brasileiros (e também por se reapropriar de sonoridades internacionais), é tido nesta dissertação como um gênero musical “mestiço”. E é por esta razão que ele foi utilizado no processo de construção da identidade brasileira.

O que será estudado a seguir é se o samba foi usado como ferramenta de mediação para a construção da identidade nacional brasileira pelo jornal *O Globo*. É no próximo capítulo que será descrito o processo de análise das representações do samba publicadas por este periódico em dois períodos importantes para o estudo formulação da identidade nacional: de 1926 a 1928 (início do processo de estruturação da identidade nacional por intermédio das mediações dos meios de comunicação de massas) e de 2000 a 2002 (quando instauram-se os meios de comunicação instantânea e por rede e estabelece-se a nova configuração entre o local e o global).

5. O SAMBA NO JORNAL *O GLOBO*

É... O samba tem mistérios... O samba é um mundo... É uma vigorosa cultura de resistência, em permanente movimento, foram algumas coisas que aprendi [...].
(Nelson Motta *apud O Globo*, 04/02/2001)

Esta pesquisa pretende identificar e analisar as representações do samba veiculadas no jornal *O Globo*. Para isso, conforme já foi informado no capítulo *O desenvolvimento da dissertação*, foram realizados diferentes ciclos de leitura. Após o reconhecimento inicial das matérias, foi efetuado o trabalho de análise do material com a identificação das representações do samba presentes no discurso do jornal.

Quando similares, as representações foram agrupadas em categorias. Mas por que trabalhar com categorias? De acordo com as pesquisadoras Mary Jane P. Spink e Vera Mincoff Menegon, as categorias “constituem importantes estratégias lingüísticas estando presentes na própria organização da linguagem (verbal, escrita, gestual, icônica). Utilizamos categorias para organizar, classificar e explicar o mundo” (2004, p. 78).

Portanto, as categorias são maneiras pelas quais enunciadore e enunciatários organizam as informações presentes em suas relações na sociedade. Uma representação só pode ser apropriada após ser classificada e organizada dentro do contexto de quem entra em contato com ela. Ao se trabalhar com categorias, é ultrapassado o teor simplesmente semântico/lingüístico das análises textuais. Entram em jogo os contextos de produção e leitura dos textos:

As categorias de linguagem são adaptáveis à situação em que ocorre a conversa, aos requisitos necessários para as descrições e às diferenças de perspectivas. Há, portanto, um aspecto pragmático do uso de categorias que extrapola o âmbito puramente semântico. Tendo em vista que as descrições categoriais envolvem escolha e reorganização retórica, elas carregam a possibilidade de expor o posicionamento do emissor da fala, e dar visibilidade às conseqüências internacionais daí recorrentes. (Ibid., p. 81)

Logo, ao se trabalhar com categorias representativas do samba num texto jornalístico é possível traçar paralelos entre o que elas expõem e o que tem acontecido na sociedade (em relação a este gênero musical) no mesmo período. Propõe-se, aqui, uma análise que produza uma composição entre as categorias e os fatos mais importantes da história do samba.

Em todo universo amostral da pesquisa, foram encontradas 13 categorias sobre o samba. Ou seja, existem 13 aspectos diferentes sobre este gênero musical divulgados pelo jornal. Sabe-se que um trabalho como este, quando efetuado por outros pesquisadores, pode apresentar resultados bem diferentes.

Afinal, as categorias de representações aparecem de acordo com o contexto de quem está analisando o texto. Resumindo, elas dependem da experiência de cada pesquisador com o tema abordado: outra pessoa que pretenda fazer uma pesquisa similar certamente enxergará novas categorias sobre o samba que não foram aqui determinadas.

Para que os resultados desta pesquisa não fossem considerados como encontrados por acaso, todo o processo metodológico foi explicado detalhadamente no início da dissertação. Além disso, pretende-se manter a pesquisa dentro da perspectiva ética proposta por Spink e Menegon (para pesquisas sem uso de entrevistados), que

Configura-se pelo compromisso e aceitação de alguns aspectos que consideramos imprescindíveis: 1) pensar a pesquisa como uma prática social, adotando uma postura reflexiva em face do que significa produzir conhecimento [...]; 2) garantir a visibilidade dos procedimentos de coleta e análise dos dados [...]. (Ibid., p. 91).

Por esta razão, além de expor as etapas metodológicas do trabalho, também será feita, neste capítulo, a descrição de todas as categorias encontradas. Além disso, serão anexados à dissertação (em CD-Rom) todas as tabelas de representações utilizadas para a análise, com citações que explicam a escolha da categoria para cada texto. Pretende-se, assim, fazer com que a pesquisa seja transparente e efetiva em seus objetivos.

5.1. Conhecendo as categorias

Nesta parte do trabalho serão descritas as categorias encontradas durante o processo de análise de todas as matérias do jornal *O Globo*. São elas:

I) Manifestações culturais do samba

Categoria que diz respeito às manifestações culturais cujo surgimento e/ou desenvolvimento estão intrinsecamente ligados ao samba. São manifestações encontradas nas matérias do jornal *O Globo*: blocos carnavalescos; escolas de samba; batalhas de confete; bailes e feijoada.

II) Vertentes do samba

Esta categoria evidencia a existência de diferentes vertentes (subgêneros) do samba, levando-se em consideração que o gênero musical:

[...] é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados aos campos da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção,

altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. (FILHO, 2006, p. 39-40).

Assim sendo, cada gênero musical possui diversas particularidades e uma delas é a existência de subgêneros (ou vertentes), ou seja, de elementos musicais que apresentam as sonoridades gerais do gênero-mãe somadas a novas particularidades, geralmente relacionadas aos contextos históricos e sociais de seu surgimento. O samba possui como características gerais o compasso binário, o andamento de moderado a acelerado e o acompanhamento sincopado (LOPES, 2003, p. 15). Contudo, ele

sofreu, com o passar do tempo, modificações estruturais que se processam até hoje [...]. Ao contrário do samba rural – em que, às vezes, as variações de denominação, como já dissemos, são pura questão geográfica –, aqui interferências de toda ordem criaram novas formas, umas eternas, outras episódicas [...]. (Ibid., p. 16) .

Estas “novas formas” são as vertentes do samba. São indicadas, agora, as vertentes presentes em matérias do jornal *O Globo*: samba de roda (ou partido-alto); samba-enredo; samba de bloco; samba de terreiro; samba-canção e samba-chulado.

III) Samba dança

Categoria que aborda as diferentes danças do samba. Diferentes, pois não há um consenso sobre a relação entre o sambar e os brasileiros: ora, as matérias tratam as danças como uma técnica corporal²⁵ inata (“E nós, brasileiros, já temos o ritmo, a quebrada do samba”²⁶), ora como um procedimento que tem de ser aprendido, pois não se nasce com “samba no pé”.

A princípio, a palavra “samba” nomeava todas as danças brasileiras que utilizavam toques africanos. Ou seja, o samba gênero musical surgiu junto com as manifestações de dança. É importante ressaltar que se utiliza, nesta dissertação, a definição do pesquisador Nei Lopes de que a palavra “samba” é originária da expressão em banto *di-semba*, que significa umbigada. Se nas danças de rodas africanas, o dançarino que se encontra em destaque informa quem será o seu substituto através do “encontrão” de umbigos (logo, da umbigada), fica evidente a relação entre o samba e a dança.

Além disso, em seu estudo *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*, Denise Siqueira afirma que “na dança, o corpo também sofre alterações. Técnicas e

²⁵ Utiliza-se aqui o conceito de técnica corporal de Marcel Mauss. Ao trabalhá-lo, Mauss leva o corpo ao status de maquinaria, ao afirmar que ele é “o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (1974, p. 217). Para aproveitar o uso deste “instrumento”, o homem dispõe das técnicas corporais — “maneiras como os homens, sociedade por sociedade, sabem servir-se de seus corpos” (Ibid., p. 211). Segundo Mauss, as formas como dormimos, andamos e, até mesmo, utilizamos salto alto são técnicas corporais. Afinal, são modos característicos de um uso não-natural do corpo em determinado grupo social.

²⁶ *Bailado: O desafio de transformar os pés em um eficiente instrumento de percussão*, *O Globo*, 03/02/2000.

tecnologias visam a criar novas linguagens que utilizem o corpo como meio de expressão. Dessa forma, o corpo é intérprete e signo quando participa do ritual da dança cênica, o espetáculo” (2006, p.41). Logo, pode-se dizer que a dança é, então, a relação corpórea entre o gênero musical e seus admiradores. Conforme acrescenta do Jeder Janotti:

A maioria dos gêneros musicais midiáticos pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música. [...] Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar como demonstram, por exemplo, o samba e o funk, é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos que funcionam como estímulos/respostas relacionadas à própria estruturação de refrões e solos de canções. (2006, p. 43).

Portanto, é possível afirmar que a dança do samba, ou melhor, as danças do samba, são maneiras de se relacionar fisicamente com este gênero musical. São formas de compreender o samba e de reapropriá-lo.

Se a dança do samba surgiu na roda, tendo como passo principal a “umbigada”, hoje há diferentes modos de “sambar” (desde o ritmo frenético dos passistas às pernas entrelaçadas dos pares do samba de gafieira). Algumas destas danças são retratadas nas matérias do jornal *O Globo*.

IV) Personagens do samba

Categoria que fala sobre os indivíduos integrantes do mundo do samba, como compositores, cantores e grupos musicais. Todavia, esta categoria também abrange as figuras relacionadas ao imaginário do samba como “bambas” e “mulatas”. Geralmente, os personagens são apresentados de acordo com suas qualidades, esforços e legados – itens que são de extrema importância para a existência do samba. Estes são os personagens do samba presentes em matérias do jornal *O Globo*: bambas; passistas; compositores; grupos e intérpretes.

Pode-se traçar um paralelo entre esta categoria e o conceito de performance proposto por Jeder Janotti Júnior, um dos componentes de um gênero musical. Segundo o autor:

A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. [...] Portanto, ela define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências diante dos gêneros musicais. (2006, p. 40-41).

Mas a performance não existiria se não fosse realizada pelos personagens de um gênero musical: por isso, trabalha-se, na presente pesquisa, com a relação entre performance e personagens.

A performance pode ser vista como uma “personificação” de um gênero musical, uma corporificação de representações daquele ritmo. De acordo com que já foi apresentado aqui sobre as representações, tem-se na performance uma relação de substituição do representante pelo representado. Ela é, portanto, um simbolismo, que apresenta o samba aos seus admiradores.

V) Ambientes do samba

Em seu estudo sobre o samba, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Sandroni fala como a troca dos ambientes sociais do samba – principalmente durante as primeiras décadas do século XX – foi um importante elemento para o desenvolvimento do gênero.

O autor afirma que, se para os sambistas de primeira geração os ambientes de composição se restringiam às casas das tias baianas (especialmente a casa de Tia Ciata), os compositores da segunda geração tinham nos botequins e nas reuniões de bloco as suas fontes de inspiração. São estes ambiente sociais que estão agrupados nesta categoria. Ela se refere a espaços como “rodas de samba”, “subúrbio”, “quadras de escola de samba” e “Praça Onze”, claro, “botequins”.

VI) Tradições do samba

Categoria que reúne informações sobre a historiografia do samba e sobre as etapas do seu desenvolvimento, além de trazer referências às suas formas mais tradicionais (em comparação às alterações que vêm sendo desenvolvidas ao longo do tempo). É importante ressaltar que, geralmente, este tradicionalismo está relacionado aos sambas de roda.

VII) Samba crítico

Esta categoria diz respeito ao teor crítico presente em diferentes vertentes do samba e, também, às manifestações públicas que utilizam o samba como instrumento de protesto.

Desde o (considerado aqui) primeiro samba, *Pelo telefone*, a crítica e a sátira estão presentes nas letras deste gênero musical. A própria *Pelo telefone*, por exemplo, apresentava duas versões (a gravada e a anônima, mais satírica) que traziam diferentes primeiras estrofes (SANDRONI, 2001, p. 121):

(Versão gravada)
O chefe da folia
Pelo telefone

(Versão anônima)
O chefe da polícia
Pelo telefone

Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

Manda me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar

Observa-se que a segunda versão possui um alto teor satírico em relação à polícia da cidade do Rio de Janeiro. Ainda segundo Sandroni:

A alusão ao “telefone”, constantes nas duas versões, refere-se a um incidente ocorrido no quadro da campanha contra o jogo na cidade. No dia 29.10.1916, o jornal *A Noite* noticiava: “conflitos, às vezes sangrentos, explodem diariamente nos clubes de jogos chiques, nas barbas da polícia”. A 30.10, o Chefe de Polícia da cidade reagia e enviava um ofício (publicado pela imprensa no dia seguinte) “ao delegado do distrito ordenando-lhe que lavre auto de apreensão de todos os objetos de jogatina”. O texto continuava, porém, com esta recomendação curiosa: “antes porém de se oficiar, comunique-se-lhe esta minha recomendação *pelo telefone*²⁷ oficial”. (Ibid., p. 121).

No fim da década de 20, com o surgimento dos sambistas de segunda geração (ou do samba moderno) as letras também passaram a apresentar mudanças. Saíram – quase definitivamente – os refrões vindos de antigas cantorias folclóricas e ganharam lugar as canções que retratavam o cotidiano de quem vivia nos morros, às margens da sociedade. São deste período sambas como *Minha embaixada chegou*, de Assis Valente (“Eu vi o nome da favela / Na luxuosa academia / Mas a favela pro *doutô* / É morada de malandro / Que não tem nenhum valor / Não tem doutores na favela / Mas na favela tem doutores / O professor se chama bamba / Medicina na macumba / Cirurgia lá é samba”) e *Escurinha* (“Quatro paredes de barro / Telhado de zinco / Assoalhado no chão / Só tu, Escurinha / É quem está faltando no meu barracão”)²⁸, de Geraldo Pereira.

O teor crítico do samba não parou por aí. Nos anos 30, surge o samba-de-breque (conhecido pela inserção de comentários críticos nas pausas das canções); na década de 60, o samba se faz presente em espetáculos-protesto como *Opinião* e *Rosa de Ouro* (além de servir de bases de diversos movimentos/manifestos como a Tropicália) e, a partir da década de 80 até os dias atuais, a sátira do samba encontra-se nos pagodes e nas misturas do samba com o rap, por exemplo.

A categoria *Samba crítico* também aborda as iniciativas sociais realizadas no “mundo do samba”, proporcionadas por escolas de samba, blocos e artistas.

²⁷ Grifos do autor

²⁸ Letra disponível em http://carmen.miranda.nom.br/grv_149.html e <http://letras.terra.com.br/geraldo-pereira>. Acesso em 18/02/2009.

VIII) Autoria do samba

Esta categoria mostra as relações de parcerias existentes na composição do samba. De acordo com Sandroni, “a parceria é a instituição pela qual a autoria de um samba é partilhada entre dois ou mais indivíduos” (2001, p. 148).

Desde seus primórdios, o samba é uma forma de composição coletiva. As primeiras canções (os sambas rurais) eram criadas durante as rodas de dança, através de improvisos feitos em resposta a refrões já conhecidos (como, por exemplo, temas cantados durante as jornadas de trabalho).

Até o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, foi uma canção coletiva (feita numa das festas na casa da Tia Ciata), apropriada e registrada por Donga:

Com efeito, pelo menos uma parte significativa dessa composição é fruto direto do samba folclórico tal como praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas, no início do século XX. Sabemos disto em primeiro lugar por testemunhos de contemporâneos, pois o sucesso da iniciativa de Donga suscitou reações de seus amigos. Assim, o *Jornal do Brasil* de 4.2.1917 publicou uma nota em que Tia Ciata, Sinhô e outros protestavam contra a presunção de autoria de Donga, em versos que parodiavam a parte III da versão gravada (como veremos adiante):

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso²⁹ (SANDRONI, 2001, p. 119).

Anos mais tarde, o próprio Donga afirmou não ter composto sozinho *Pelo Telefone*: “Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...” (*apud* SANDRONI, 2001, p. 119). Mas não só Donga se apropriava de temas coletivos: a prática tornou-se comum entre os compositores da primeira geração. Afinal, ser compositor de sambas passou a ser visto como uma forma de ascensão social entre os sambistas e, por esta razão, eles se apropriavam de temas coletivos para atingir reconhecimento mais rapidamente.

Este reconhecimento também foi importante para os compositores da segunda geração. Contudo, para eles, não só o sucesso era importante, mas sim o valor financeiro de suas obras, por isso:

O comércio de sambas também foi possibilitado pela tomada de consciência pelos sambistas de que eram donos de uma *savoir faire* original, através do qual podiam auferir ganhos e inserir-se, ainda que às vezes anonimamente, no nascente mercado cultural moderno. Este tipo de prática distingue, ainda sob outro aspecto, os compositores do estilo novo e os de estilo antigo, pois no caso destes últimos a função-autor se encontrava num estágio ainda mais rudimentar, dispensando a intermediação monetária e resolvendo-se pela apropriação pura e simples. (*Ibid.*, p. 151).

Devido a este interesse monetário, os sambistas da segunda geração começam a apostar nas parcerias para a elaboração, divulgação e comercialização de seus sambas –

²⁹ Letra original: “Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Tirar amores dos outros/ Depois fazer o seu feitiço”.

muitas delas feitas com os intérpretes das canções (geralmente indivíduos brancos e integrantes de camadas sociais mais altas). Deste modo, as parcerias podem ser vistas – de acordo com nossos estudos sobre representações – como formas de mediação entre diferentes grupos sociais.

Sandroni também propõe uma classificação para estas parcerias: quando as composições são dadas ou vendidas a outros autores ou intérpretes, têm-se a parceria “nominal”; já quando a canção era efetivamente feita em conjunto, têm-se a parceria “real”. Entretanto, em ambos os casos a parceria pode não ser concluída de maneira pacífica, envolvendo brigas e difamações entre parceiros. Este aspecto também está englobado nesta categoria.

IX) Encontros e fusões do samba

Categoria que aborda a relação entre o samba e outros gêneros musicais vigentes no Brasil. Esta relação é considerada um encontro quando apresenta a coexistência do samba com outros ritmos em diversos ambiente. Já as fusões ocorrem quando o samba se mistura a outros gêneros musicais, criando novas sonoridades.

X) Produtos do samba

Esta categoria reúne as falas sobre itens de samba que se transformaram em bens culturais e são comercializados como livros, CD's, *songbooks* e DVD's.

XI) Internacionalização

É nesta categoria que estão reunidos elementos do discurso sobre a presença do samba no exterior. Diz-se respeito, aqui, à realização de shows, à comercialização de produtos de samba, às gravações de sambas feitas por artistas internacionais e à influência deste gênero em movimentos e/ou obras musicais produzidas no exterior.

XII) Samba “dissonante”

Nesta categoria estão os elementos discursivos que apresentam o samba como um gênero musical não-consensual. Ou seja, esta categoria mostra que nem todos os brasileiros dão o mesmo crédito ou gostam do samba. Logo, é nesta categoria que estão as representações sobre “que é ruim da cabeça ou doente do pé”³⁰.

³⁰ Trecho de *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi. Letra disponível em www.lettras.terra.com.br/dorival-caymmi. Acesso em: 18/02/2009.

XIII) “Diversidades” do samba

Categoria que reúne as representações que apareceram somente uma vez dentro de todo o espaço amostral. Tais representações, de tão específicas, não puderam ser agrupadas a nenhuma outra. Tem-se:

- a) Samba publicidade
- b) Samba terapia
- c) Samba carioca
- e) Samba acadêmico
- g) Sambópera

Agora, será observado quais destas representações aparecem nos textos publicados pelo jornal *O Globo* no mês de fevereiro dos anos de 1926, 1927 e 1928.

5.2. O samba no jornal *O Globo* de 1926 a 1928

Em 1926, o jornal *O Globo* acabara de completar um ano. Fundado em 1925, pelo jornalista Irineu Marinho — em parceria com Herbert Moses e Justo Morais — *O Globo* vendia, a princípio, aproximadamente 33 mil exemplares, impressos por uma rotativa alugada, numa redação localizada no Largo da Carioca. Menos de um mês após a criação do jornal, Irineu Marinho faleceu, deixando o cargo de diretor da redação para Euclides de Matos.

Durante os anos 20, *O Globo* circulava de terça-feira a sábado em duas edições, das 17h e das 19h. Às segundas-feiras, eram três publicações: das 12h, 17h e 19h. A primeira página, geralmente, trazia as notícias políticas e policiais e a maioria das fotos da publicação.

Desde o surgimento do jornal, eram numerosas as seções. Diariamente eram publicadas: *Ecos* (editorial), *Última hora* (com notícias, geralmente internacionais, enviadas por telégrafo), *O Globo na sociedade* (notas sobre a elite carioca como nascimentos, noivados, casamentos e falecimentos), *O Globo nos theatros*, *O Globo nas escolas*, *O Globo no comércio* e *O Globo no mercado de câmbio* (ambas sobre economia), *O Globo nos Sports* e *O Globo no operariado*.

Durante os primeiros meses do ano também era diária a coluna *O Globo e o carnaval*. Fora da folia, a coluna não era mais diária, mesmo assim aparecia com frequência ao longo dos outros meses, como afirma Souza:

A cobertura do carnaval começava mais ou menos na primeira semana de janeiro com a coluna *O Globo e o carnaval* dividindo espaço na mesma página com *O Globo nos Sports*. Publicava

pequenas notas divididas em subtítulos: bailes, batalhas de confete, banhos à fantasia e várias, esta com notícias de ranchos, corsos e blocos. Não possuía assinatura do colunista. (2005, p. 24)

É importante ressaltar, porém, que havia mais um subtítulo na coluna *O Globo e o carnaval – Os sambas* – no qual eram divulgadas as canções carnavalescas de cada ano.

Além disso, havia outras colunas que também eram bastante recorrentes, porém não diárias, entre elas, *O Globo nas modas*, *O Globo na agricultura*, *O Globo no TSF* (com a programação das estações de rádio), *O Globo na religião*, *O Globo entre os Escoteiros*, *O Globo nos estados* e *O Globo no xadrez*.

Em 1931, após exercer as funções de secretário, *copy-desk* e redator-chefe, o filho de Irineu Marinho, Roberto Marinho, chega à direção de *O Globo*. Com ele, mudanças são sentidas e o jornal começa a se modernizar, iniciando o processo para se tornar um dos jornais mais lidos do Rio de Janeiro e base de um grande conglomerado de comunicação, chamado Rede Globo.

5.2.1. O samba em 1926: a divulgação dos sambas carnavalescos.

Durante o mês de fevereiro de 1926, houve 31 citações da palavra samba no jornal *O Globo*, divididas entre cinco categorias representativas conforme pode ser observado na tabela abaixo:

<i>Categorias representativas</i>	<i>Regularidade</i>
Vertentes do samba (samba carnavalesco)	14 exemplos
Personagens do samba (compositor, sambas e grupo)	Seis exemplos
Encontros e fusões do samba	Quatro exemplos
Manifestações culturais (batalha de confete, bloco e sociedades carnavalescas)	Seis exemplos
Samba crítico	Um exemplo

Tabela 2: categorias presentes em matérias de 1926

As surpresas durante a pesquisa começam já em 1926. Acreditava-se encontrar um número bem menor de referências, já que neste ano o samba não havia completado ainda o seu décimo aniversário “oficial” (vale a pena destacar que o primeiro samba gravado, *Pelo*

Telefone, foi registrado em novembro de 1916 e lançado durante o carnaval de 1917). Ledo engano: o samba já havia se espalhado pelos blocos, ranchos, sociedades carnavalescas e até mesmo nos bailes dos clubes chiques freqüentados pelas camadas abastadas da sociedade!

A maioria dos textos com referência ao samba (28) foi veiculada na coluna *O Globo e o carnaval* que, como visto anteriormente, era dedicado aos festejos de Momo. Embora as colunas carnavalescas permanecessem nos jornais por praticamente o ano todo, o que se pôde observar durante a análise das edições do jornal *O Globo* publicadas durante o mês de fevereiro de 1926 foi uma grande diminuição da ocorrência de notas e crônicas sobre o carnaval logo após o seu término e uma drástica redução das referências ao samba depois a quarta-feira de cinzas: a partir do dia 19, já não há mais nenhuma citação.

No ano de 1926, a parte dedicada aos espetáculos teatrais – *O Globo nos theatros* – também serviu de espaço para um texto que fazia referência ao samba ao divulgar um espetáculo carnavalesco no Cine-Theatro América (na Tijuca). Além disso, a seção *O Globo nos estados* também traz uma nota sobre um samba cantado em São João Del Rey, em Minas Gerais.

Na matéria de 08/02, intitulada *De São João Del Rey: Os festejos carnavalescos promettem ser muito animados*, mostra que, antes de completar dez anos, o samba já ultrapassava as fronteiras do carnaval carioca e conquistava outras partes do país. E não só as canções cariocas alcançavam novos locais, como os sambas carnavalescos eram já compostos e cantados por grupos de fora da capital do país:

Os lords “Maior”, “Moderado”, “Ranzinza”, “Trinca-Espinha” e “K-çula” estão incansáveis. As canções deste bando alegre surgem como encanto da “cachola” de “K çula”. Eis o estribilho de um de seus lindos sambas:

Ai, meu santo,
Minha flor,
Teu encanto
É meu amor

(*O Globo*, 08/02/1926, p.6)

Conforme já estudado, o samba não é aqui considerado como proveniente de uma única cidade do Brasil, pois reuniu influências musicais de diferentes regiões – característica esta que possibilitou a sua assimilação como gênero musical brasileiro. Os sambas carnavalescos, inclusive, fazem parte da categoria representativa mais recorrente ao longo do espaço amostral de 1926: *Vertentes do samba*, com 14 citações. Ou seja, praticamente metade das matérias analisadas teve como foco principal os sambas que deveriam tocar durante o carnaval daquele ano.

Segundo Nei Lopes, o samba carnavalesco pode ser definido como “qualquer tipo de samba feito para ser cantado no carnaval, às exceções dos sambas-enredo³¹” (LOPES, 2003, p. 18). Em 1926, oito sambas tiveram suas letras completas divulgadas pelo jornal: *Pega-razaz; Ai! Chiquinha; Cabeça é AZ; Yáyá me falou; O samba do O Globo; Meu bem, não grita; Samba de cuia e A mania estragada*.

Todavia, não só as letras do samba eram divulgadas pelas notas desta coluna carnavalesca. Os textos eram, geralmente, recheados de elogios aos seus compositores (e à própria canção também) como pode ser observado na nota *Cabeça é AZ*, de 08/02:

O título acima é o nome de um esplendido samba, letra e música de J. B. Silva, o conhecido “Sinhô” das lutas do carnaval. Trata-se de um bôa producção, destinada a grande sucesso nos proximos folguedos. A letra é a seguinte:

1ª parte (côro)
(BIS)

Nunca mais um beijinho meu
Tu terás
E jurei pela linda flor
De meus ais

2ª parte (côro)
(BIS)

Podes bem tecer
A teia do amor
Que tu não verás
O meu coração
Chorando de dor...

3ª parte (côro)
(BIS)

Diga sem temor
Si tu és capaz
Tu sabes bemzinho
Que do nosso jogo
Cabeça é AZ
(*O Globo*, 08/02/1926, p.4)

Tal divulgação reforça o que foi visto no capítulo 3: as maneiras pelas quais a imprensa exerceu a função mediadora entre as representações de diferentes grupos sociais. Retomando o que já foi aqui discutido sobre mediações, é importante ressaltar que elas proporcionam as reapropriações de diferentes conjuntos sociais. Mediar, então, deve ser visto como a conciliação de distintos pontos de vista. Por meio das mediações, as informações são interpretadas de acordo com os contextos de cada grupo e, por isso, torna-se difícil pensar na existência de uma representação dominante e irreversível.

Mas como os jornalistas – no caso do samba, os cronistas carnavalescos – exerceram papel de mediadores? Por meio da sua circulação por diferentes ambientes carnavalescos.

³¹ A vertente samba-enredo será explicada mais adiante, quando começarem a ser citadas as escolas de samba (criadas em 1928).

Afinal, os próprios cronistas eram participantes das folias de Momo e participavam das suas diferentes manifestações carnavalescas: dos ranchos aos clubes. Ademais, eles mesmos também eram autores de samba. Conforme afirma Coutinho:

[...] embora estivessem do lado do “progresso e da civilização”, os jornalistas boêmios, identificados pela sua própria origem ao universo cultural proletário, foram também negociadores da existência possível do Carnaval dos negros, mulatos e brancos pobres numa sociedade que acabara de sair do escravismo e continuava a usar a chibata para silenciar as vozes e os sons que vinham das ruas. (2006, p. 25).

A circulação dos integrantes da imprensa carnavalesca fazia com que eles conhecessem e se apropriassem de representações culturais de diferentes grupos sociais, reformulando assim as considerações sobre o carnaval e, conseqüentemente, sobre o samba. Mais uma vez *Pelo Telefone* serve como exemplo: seu registro de composição traz dois nomes como autores, Donga e Mauro de Almeida. Mauro era o jornalista “Peru dos pés frios”, que junto com Vagalume, era um dos mais importantes cronistas carnavalescos da época.

Ao divulgarem as letras do samba, os cronistas carnavalescos apresentavam uma nova forma musical aos seus leitores. Não mais uma música de negros e excluídos, mas sim uma música reformulada – nem totalmente branca, europeia, nem totalmente negra (com características de diferentes camadas sociais) – que caberia ao divertimento de muitos. Era o popularesco tornando-se popular, já que “coube à imprensa, enquanto aparelho privado de hegemonia, a busca do consenso, a inclusão do popular na massa, a construção de uma cultura comum, nacional-popular” (Ibid, p. 26).

A veiculação dos sambas era essencial para aumentar a sua circulação por diferentes camadas sociais. Quanto mais conhecido (ou seja, quanto mais pessoas o conhecessem) antes do carnaval, maiores as chances de um samba atingir o sucesso durante os dias de folia. E, sendo cantado no carnaval por um considerável número de foliões, mais oportunidades da canção se tornar conhecida por outras pessoas. No final, tendo obtido sucesso durante os dias de Momo, maiores as possibilidades do samba continuar a tocar em outras ocasiões ao longo do ano... E assim, provavelmente, o compositor teria seu prestígio em alta até o próximo carnaval e mais algumas de suas canções se tornariam famosas para a próxima folia. Resumindo, ter um samba seu nas páginas de um jornal conhecido era um grande orgulho para seus compositores e um bom impulso para ascensão social. Afinal, “para o carnaval, os compositores ainda não dispunham das emissoras de rádio como veículos de divulgação, tão primitivo era o rádio até a entrada da década de 30” (CABRAL, 1996, p. 34).

A divulgação dos sambas em jornais era tão importante que, com menos de um ano de existência, *O Globo* não só recebeu letras para serem veiculadas, como ganhou um samba em sua homenagem. Uma jogada de marketing do periódico? Até poderia ser, mas pelo que foi

estudado, considera-se este samba-homenagem um reforço do papel mediador da mídia impressa em relação ao samba: um jornal deixar-se ser homenageado por um samba mostra que este gênero musical pode, sim, ser apreciado por quem o lê.

E engana-se quem pensa que a homenagem ao *O Globo* foi feita por novos e desconhecidos compositores! *O samba do O Globo* foi feito em parceria por Donga (o autor do primeiro samba gravado), Wanderley e Taranto. Ou seja, até mesmo os compositores famosos à época recorriam aos elogios, circulações e mediações jornalísticas para manter o seu sucesso como pode ser notado na matéria *Uma expressiva homenagem de Donga, Wanderley e Taranto ao “O Globo” – o novo samba desses três afamados musicistas* :

Donga, Wanderley e Taranto são três exímios musicistas populares. Não há que não os conheça no Rio. Sempre se destacaram nas orquestras de que têm feito parte e, ainda agora, brilham em afamada “jazz-band”. [...] Pois esses três afamados musicistas vêm de *ter um gesto de rara distinção*³² para esta folha. Como uma homenagem especial ao O GLOBO, denominaram a sua última produção “Samba do O GLOBO” e a ofereceram a este jornal. É uma música saltitante e alegre que, por certo, fará as delícias dos foliões. O novo samba foi impresso em nossas oficinas. Na capa, vê-se o “fac-símile” do O GLOBO, ainda uma homenagem que os seus autores quiseram prestar a este jornal. Foram tirados milhares de exemplares, que se destinarão à distribuição gratuita. Dessa forma, não só nesta redacção, como onde mais se tornarem roncados os folguedos de Momo, os ranchos, blocos, sociedades e público em geral poderão, sem o menor dispêndio, adquirir os exemplares desse interessante e entusiástico samba. [...]. (*O Globo*, 13/02/1926, p.2).

É importante observar que o próprio texto utiliza a palavra “distinção” para qualificar a atitude dos músicos, descritos como populares. O que pode ser mais mediador, mais conciliador, do que classificar artistas populares com um adjetivo (e comportamento) típico das elites?

Compreende-se, agora, porque os compositores apareceram por três vezes em 1926, ajudando a fazer de *Personagens do samba* a segunda categoria mais recorrente deste ano (com seis citações). São considerados compositores, neste trabalho, os autores dos sambas, alguns até bastantes famosos, que ainda não alcançaram o *status* de um *às do samba*. Muitas vezes, para os compositores, não bastava ter uma canção nas páginas dos jornais, mas sim os seus nomes e rostos (em fotos e caricaturas) divulgados nas colunas carnavalescas. Esta busca pelo reconhecimento também reforça uma característica da sociedade brasileira já aqui estudada: a vontade de se destacar dentro da hierarquia brasileira. A vontade de ser alguém e poder usar a expressão “você sabe com quem está falando?”, passando da esfera do indivíduo para a pessoa (DAMATTA, 1997), como foi visto no capítulo anterior.

Embora não seja de se estranhar a presença de compositores nos textos de 1926, a ocorrência de outro personagem do samba – de certa forma também ligada à composição de

³² Grifos próprios

canções – causou certo espanto. Já neste ano, houve referências a um “bamba”. São “bambas” os autores que se destacam pela sua história e pela sua dedicação ao samba. Esperava-se encontrar este personagem somente nas matérias publicadas a partir do ano 2000, quando o samba já tivesse percorrido um longo trajeto e, após algumas transformações, se destacassem compositores ligados às vertentes mais tradicionais.

É importante ressaltar que, em 1926, não há a utilização do termo “bamba”, porém seu significado se faz presente na forma pela qual duas matérias abordam a figura de um já renomado compositor da primeira geração do samba: José Barbosa da Silva, o Sinhô. É importante lembrar que o final da década de 20 foi o palco para as primeiras grandes mudanças do samba. Em suma, saíram os temas rurais e começavam a surgir os temas e melodias urbanos, com compositores que não eram musicistas (a experiência com a música se dava de forma mais intuitiva do que por conhecimento teórico e prático de composição musical).

É possível dizer que Sinhô foi um dos grandes nomes da transição entre as duas primeiras gerações do samba. Inclusive, há pesquisadores (não todos, vale a pena destacar) que asseguram ser Sinhô o primeiro autor de sambas e não Donga, como afirma Flávio Silva: “*Pelo Telefone* não é um samba. Está muito mais próximo do maxixe que do samba urbano, que só apareceu de fato no final dos anos 1920, graças sobretudo a Sinhô” (*apud SANDRONI, 2001, p. 133*).

Em 1926, Sinhô apareceu três vezes na coluna *O Globo e o carnaval*. Duas notas divulgaram letras de suas composições (*Pega-rapaz* e *Cabeça é AZ*) e texto intitulado *Sinhô*, de 10/02, traz elogios a sua alta produtividade para o carnaval daquele ano: “Nada menos que seis sambas, duas marchas [...]”.

Conhecido como “Rei do samba” e também como o mais ambicioso dos compositores, Sinhô teve aulas de flauta, mas também se tornou exímio pianista e violinista. Sua vontade de ascender socialmente o fazia participar de diversas peças teatrais e festas. Ele também é considerado o maior dos exemplos sobre a disputa por autorias de sambas. Por exemplo, foi o primeiro a exigir o reconhecimento da autoria de suas obras: para isso, utilizava um carimbo especial nas suas partituras usadas em espetáculos de teatro de revista e assinava as capas de discos com suas composições.

Sinhô é, então, um “bamba” por representar uma primeira forma de se fazer samba: é reconhecido por sua dedicação ao gênero. Esta postura é reforçada nesta entrevista concedida pelo compositor em 1930 ao *Diário Carioca*:

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar e evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. [...] E lá vem sempre a mesma coisa: “Mulher, Mulher, Nossa senhora da Penha, Nosso Senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem, A malandragem eu deixei”. Enfim, não foge disso. (*Apud* CABRAL, 1996, p. 36).

Mais um elemento que compõe a categoria *Personagens do samba* que aparece em 1926 é o grupo musical. No dia 02/02, por exemplo, a nota *Uma aristocrática batalha de confetti na praça Saens Pena* traz admirações a um grupo de musicistas, o Choro da Embaixada do Amorzinho.

Outra categoria que apareceu por seis vezes em 1926 foi *Manifestações culturais do samba*, tendo seus elementos “bloco”, “batalha de *confetti*” e “sociedades carnavalescas” sido citados duas vezes cada. Os blocos são associações carnavalescas que surgiram no início dos anos 20, principalmente nas regiões mais pobres (morros e subúrbios) da cidade do Rio de Janeiro. Com o sucesso, eles se espalharam por toda cidade. Ao contrário dos desfiles das sociedades carnavalescas e ranchos, as passagens dos blocos não explicavam um enredo (com a exibição de carros, fantasias e personagens): eram mais similares a cortejos. Melhor dizendo, eles

Reuniam, como ainda reúnem, grupos carnavalescos, geralmente do mesmo bairro, que em torno de um estandarte cantavam e desfilavam pelas ruas. [...] Assim, a denominação “bloco” ganha importância nos anos 1920, e a imprensa carioca, que sempre promovia os desfiles dos diferentes grupamentos, cria em 1926 o “Dia dos Blocos” no carnaval³³. (SANDRONI, 2001, p. 143).

As sociedades carnavalescas eram associações da elite carioca, criadas no final do século XIX, que realizavam bailes ao longo dos anos em suas sedes e que, durante os dias de folia, desfilavam pelas ruas da cidade nos moldes dos carnavais europeus. De acordo com Cabral, “além da sua participação no carnaval, esses clubes influenciavam também a vida da cidade, incorporando-se a movimentos contra a escravidão e pela República”. Somente três grandes sociedades, contudo, resistiram ao surgimento das escolas de samba, persistindo até a década de 40 como algumas das principais atrações do carnaval carioca: os Tenentes do Diabo, os Democráticos e os Fenianos (CABRAL, 1996, p.21).

Já as batalhas de *confetti* (confete) eram eventos efetuados em praças, ruas ou mesmo clubes, nos quais se apresentavam blocos, ranchos e foliões em geral. Fazia parte da brincadeira jogar confetes e água de cheiro em outros participantes, enquanto se cantavam os sambas carnavalescos em voga no ano. Geralmente, as batalhas de confete apresentavam

³³ Grifos próprios.

comissões e júris para premiar, entre outros aspectos, as fantasias mais bonitas, os blocos mais animados e, muitas vezes, os foliões que melhor cantassem um samba específico. É o que pode ser visto, por exemplo, na nota *Batalha de confetti na rua Elvira, Engenho de Dentro*, do dia 02/02:

A grandiosa batalha de confetti a realizar-se no próximo dia 6 de fevereiro, na rua Elvira, no Engenho de Dentro, promete ser uma das melhores no presente anno, pois para isto não tem poupado esforços o incansável folião José Costa Figueiredo (Lorde Teimoso), presidente da comissão, para que nada falte na referida pugna, podendo desde já prepararem-se os combatentes. A comissão recebeu do commercio os seguintes prêmios: uma linda taça, offerta da casa “A esmeralda” [...] que será offertada ao bloco ou rancho que melhor cantar o conhecido samba ‘O moço da capa preta’, da autoria do maestro J. Resende. (*O Globo*, 02/02/1926, p.8).

Todas estas manifestações são relacionadas ao carnaval, o que mostra a importância da folia para a circulação e posterior permanência do samba na cultura brasileira.

Apesar de toda a divulgação de suas letras, elogio aos seus personagens e as citações às suas manifestações, o samba não era a única música que ocupava espaço na folia e nas páginas de jornal. Por isso, quatro dos textos estudados foram classificados como *Encontros e fusões do samba*. Nas quatro notas, a relação é de coexistência, mostrando como o samba divide espaço com os outros gêneros musicais durante o carnaval.

É o que pode ser encontrado nas notas *No High Life*, de 15/02 (“‘O samba d’O Globo’, ‘Fitisca’, ‘Zizinha’, ‘Maria’, ‘O’ Rosa’ e diversos outros sambas e marchas obtiveram os mais vibrantes applauzos”) e *O grande baile do Fluminense F. C.*, de 17/02, (“os risos que explodiam de todos os pontos, os cantos que acompanhavam os sambas e os maxixes da ‘jazz’”), nas quais o samba apareceu como mais um item do repertório carnavalesco.

Apesar de só ter aparecido uma vez, é importante falar sobre a ocorrência da categoria *Samba crítico* em 1926. Ela aparece na nota *A mania estragada*, de 17/02, na qual *O Globo* reproduz a letra do samba de mesmo nome, de autoria de Armindo T. Martins. A canção critica o alcoolismo, assunto que durante algumas semanas foi pauta de reportagens de uma campanha do jornal.

Além de mostrar como o samba, desde cedo, foi um veículo para a circulação de críticas sociais e ressaltar mais uma vez a importância da mediação das colunas carnavalescas, este exemplo também demonstra os processos de reapropriação que existem no samba. Ora, não é segredo que os festejos de carnaval e as reuniões de compositores de sambas eram eventos boêmios, ou seja, para pessoas que gostavam da noite e das bebidas. Se alguém escreve um samba justamente contra o álcool, isso mostra como uma manifestação de um grupo social pode ser apropriada, reinterpretada e reformulada por um outro grupo, tecendo assim as teias de representações existentes na sociedade.

5.2.2. O samba em 1927: o destaque dos personagens do samba

Embora em fevereiro de 1927 as referências sobre samba tenham sido feitas por um período maior do que ao ano anterior (há menções até o dia 25/02), há uma redução no número de citações: 28. E também foi reduzido o número de categorias recorrentes, de cinco para quatro, como pode ser observado no quadro abaixo:

<i>Categorias representativas</i>	<i>Regularidade</i>
Personagens do samba (grupos e compositores)	16 exemplos
Vertentes do samba (samba carnavalesco)	Quatro exemplos
Encontros e fusões do samba	Sete exemplos
Samba “dissonante”	Um exemplo

Tabela 3: categorias presentes em matérias de 1927

Mais uma vez, a maioria dos textos (15) foi publicada na coluna *O Globo e o carnaval*. Contudo, neste ano, a seção *O Globo nos theatros* também foi responsável por um número significativo de publicações. Ao todo, foram 12 notas, todas focadas em um único assunto: a temporada de espetáculos que o grupo pernambucano Turunas de Mauricéa realizou por diferentes teatros do Rio de Janeiro.

Vale a pena ressaltar que o sucesso do Turunas não é um fato isolado e espontâneo. Pelo contrário, o interesse por manifestações culturais regionalizadas se fazia presente em salões da elite carioca desde o início do século XX numa “moda de regionalização” da música popular (VIANNA H., 2004, p. 45) e permaneceram em alta até o início dos anos 20, como afirma Cabral:

O fato é que, a partir do *Pelo Telefone*, o samba foi assumindo a liderança do carnaval carioca, sem impedir, porém, que outros gêneros musicais também fossem cantados pelos foliões, como as marchinhas, os refrões de batucadas de autoria anônima e até música nordestina, como se observou em 1928, quando a embolada *Pinião* foi a escolhida pela maioria dos carnavalescos do Rio de Janeiro. (1996, p.33).

Este prestígio pode ser observado na nota *Os Turunas da Mauricéa em pleno sucesso no S. José*, de 10/02, que diz: “Hontem, o teatro S. José esgotou as lotações, á (sic) noite, com a estréia dos Turunas de Mauricéa que receberam extraordinária ovação”.

Embora todos os textos sobre os Turunas de Mauricéa sejam classificados como *Personagens do samba* (afinal, as matérias abordavam as inúmeras qualidades do conjunto),

eles também confirmam como o samba já atingia o Brasil. A publicação de matérias sobre um grupo nordestino de sucesso que canta sambas, além de músicas sertanejas e toadas, vai ao encontro do conceito proposto aqui anteriormente do samba como música “mestiça” e sem “raízes” (não fixada em um único espaço). Uma música com facilidade de circulação por diferentes ambientes brasileiros que, por isso, tem potencial para se tornar nacional.

Mas não só os Turunas da Mauricéa receberam elogios em 1927. Um novo grupo especializado em músicas carnavalescas, a Embaixada do Amorsinho, também mereceu a admiração dos jornalistas carnavalescos:

Este anno, tal aspectou accentuou-se com o apparecimento nas ruas e nos salões, sempre applaudido e grandemente apreciado da ‘Embaixada do Amorsinho’, um conjunto de cerca de vinte homens que fazem vibrar a alma brasileira com os accordes suggestivos de seus instrumentos. São violões, cavaquinhos, flauta e flautins que gemem as nossas modinhas e que transmitem a mais intensa alegria nos ritmos saltitantes dos nossos sambas. (*O Globo*, 12/02/1927, p. 7).

Em 1927, somente duas letras de samba foram divulgadas na íntegra, mas mesmo assim, o destaque dado a outros personagens, os compositores, continuou. No dia 09/02, *O Globo no carnaval* trouxe uma grande foto de Jorge Bandolim, com a seguinte legenda:

Jorge Bandolim é assas conhecido nos nossos meios de musica ligeira, pela habilidade com que sabe tanger o banjo, na furia irresistível dos jazz-bands. Além disso, é também compositor dos mais apreciados, como é prova o seu moderníssimo samba “Não Zombes de mim” [...]. (*O Globo*, 09/02/1926, p. 7).

Outro elogiado compositor durante este período foi João da Gente. Ele é um dos grandes exemplos dos cronistas que carnavalescos que se arriscavam também no mundo das letras do samba. No dia 16/02, *O Globo e o carnaval* trazia – além da divulgação dos seus sambas *Aruê de Changô* e *Invencíveis* – o seguinte texto sobre o autor:

Milton Morgado é o festejado musicista “João da Gente” que o povo carioca bem conhece e acaba de adoptar para o carnaval deste anno as suas composições musicas e que tanto successo fez na noite de 31 de dezembro, na peleja promovida pelo O GLOBO na avenida Rio Branco, conquistando com a sua bem organizada embaixada, um prêmio da comissão julgadora com seus sambas “Invencíveis” (Sae Mocaronga) e “Aruê de Changô”. O autor do samba “O’ Lá” e “Papagaio” foi muito feliz com as suas novas produções que foram aceitas com agrado geral pelos musicistas e nos meios recreativistas e carnavalescos. (*O Globo*, 16/02/1927, p. 8).

A categoria *Vertentes do samba* também marcou presença em 1927. Foram quatro referências a sambas carnavalescos: duas delas, como visto, com divulgação de letras (das canções *Geladeira*, de Sebastião dos Santos Neves e *Não me caso!*, de Maurício Pacheco). Enquanto nota-se uma queda em relação ao ano anterior, verifica-se que as citações sobre o samba passam a abordar mais as festas carnavalescas nas quais eles são atrações musicais.

Porém, os sambas não eram atrações exclusivas do carnaval: tanto que são sete os textos que destacam a relação de coexistência entre ele e outros gêneros musicais,

principalmente os maxixes, tangos, *fox-trot* e (o recém-surgido) *charleston*³⁴. O destaque dado ao novo ritmo norte-americano não chega a ser uma novidade, já que o carnaval, como afirma Hermano Vianna, não era uma festa marcada somente por canções brasileiras:

Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tantos os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schotishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência. (2004, p.111).

A novidade de 1927 está na ocorrência da categoria *Samba “dissonante”*. Neste caso, não há uma declaração de desgosto ao samba de uma forma geral, mas sim uma crítica a um tipo de samba específico. Em *As detestáveis letras do sambas e marchas*, de 15/02, encontra-se uma censura aos conteúdos dos sambas daquele ano: “[...] que a elegância de suas produções seja quebrada por palavras monstruosas, quando não immorales e indignadas de serem repetidas [...]” (*O Globo e o carnaval*, p. 8).

É importante ressaltar que neste período já começam a apontar as mudanças do samba entre as suas duas primeiras gerações. Este novo samba, que surgia nos morros cariocas, trazia também referências explícitas ao cotidiano do malandro e de suas formas de viver.

As influências do malandro eram tantas que até Sinhô (que anos mais tarde criticaria as alterações do samba, como já visto aqui) lançava, em 1927, uma composição sobre a malandragem, conhecida como *Ora vejam só* (SANDRONI, 2006, p.160):

Oram veja só
A mulher que eu arranjei!
Ela me faz carinhos até demais
Chorando, ela me pede:
“Meu benzinho,
Deixa a malandragem se é capaz”

A pesquisadora do samba Cláudia Matos mostra como, mais tarde, a idéia de “malandro” seria integrada a outras camadas sociais:

A insistência da sincopa que se acentuava no samba do Estácio revelava a incursão do ritmo negro no sistema musical branco. [...] O samba dito “malandro” já surgia em movimento e transitando na fronteira. Paradoxalmente, era pela afirmação de sua estranheza, de sua diferença, que este samba ingressava no reconhecimento da sociedade global. (Ibid, p.41)

Nota-se que até mesmo o “samba malandro” se tornaria alvo de “táticas” de diferentes grupos. Esse processo, porém, não foi instantâneo e, antes de ser reapropriado, este novo samba causou estranhamento e receio da elite. E até mesmo esta crítica apresenta o cronista

³⁴ Em uma matéria de fevereiro 1926, *O Globo* retrata o surgimento o charleston e seu crescimento nos bailes não só norte-americanos como europeus.

carnavalesco como elemento mediador: o julgamento, na verdade, torna-se um instrumento para incentivar as alterações e futuras apropriações da malandragem.

Será que este estranhamento persiste no ano seguinte? Este será um dos aspectos que será trabalhado, a seguir, na análise do ano de 1928.

5.2.3. O samba em 1928: o samba como privilégio do corpo brasileiro

Fevereiro de 1928 foi o mês que mais apresentou citações sobre samba durante o primeiro período estudado: foram 40 textos, divididos em sete categorias. E as citações ocorrem quase até o fim do mês, com notas divulgadas até o dia 27/02 (mas, é preciso ressaltar que neste ano o carnaval aconteceu mais próximo ao fim do mês).

A tabela abaixo traz as ocorrências de categorias em 1928:

<i>Categorias representativas</i>	<i>Regularidade</i>
Vertentes do samba (samba carnavalesco)	22 exemplos
Encontros e fusões do samba	Seis exemplos
Personagens do samba (grupos, compositores, intérpretes)	Seis exemplos
Manifestações culturais do samba(bloco)	Três exemplos
Samba dança	Um exemplo
“Diversidades” do samba (publicidade)	Um exemplo
Samba “dissonante”	Um exemplo

Tabela 4: categorias presentes em matérias de 1928.

Se em 1927 os sambas carnavalescos só aparecem quatro vezes, em 1928, eles voltam com força total. Ao todo são 22 citações, sendo 11 divulgações de letras: *Milagroso* (de Anísio Motta e Sebastião Netto Machado), *Independência*, *Rei das abertas*, *Sambar é bom* (Maurício Pacheco), *Falando assim não estou errado* (Jorge Bandolim), *Não chores meu bem*, *Vida esburacada* (João do Sul), *Boca de Rosa* (Maurício Pacheco), *Deixa eu vê?*, *Autolotação* (Acyr Lopes) e *Penetra* (Jorge Carelli).

A maior presença dos sambas carnavalescos demonstra o encaminhamento do processo de reapropriação dos sambas da nova geração (o “samba malandro”), que já torna

mais aceito. Tanto que em *Auto-lotação* – além das menções aos malandros – há referência ao morro da Providência (até então conhecido pelo nome de Favella):

Lá na Favella
Já vae auto-lotação
Buscar malandros
Que não têm ocupação

Um dia quis um malandro
Saber do Mano Chiquinho
Si p'ra subir a Favella
Qual era o melhor caminho
Mano Chaves estava perto
Tirou um samba enfezador
Convidando o malandro
P'ra pagar adeantado [...]
(*O Globo*, 14/02/1928, p. 7).

Em outra canção divulgada pelo jornal, *Sambar é bom!*, tem-se referência ao ato de sambar. Mas não só a dança merece a atenção do compositor, já que a música também enfatiza que não é qualquer pessoa que consegue sambar: a dança do samba é uma singularidade da mulata brasileira. Ou seja, nota-se aqui já a valorização do samba como algo genuinamente brasileiro, que só pode ser vivenciado perfeitamente pelo seu povo “mestiço” (neste caso, a mulata) :

A mulata quando samba
É gentil e feiticeira
O sambar é privilégio
Da mulata brasileira

Quando se chora o sambinha
As cordas de uma viola
Parece que a mulatinha
Até nas pernas têm mola
(*O Globo*, 08/02/1928, p.7)

Embora o nascimento da música samba esteja diretamente ligado a danças, é somente em 1928 que a categoria *Samba dança* é citada. Na nota *Últimos bailes – Penha Club*, de 22/02, tem-se referência a mais uma maneira de se dançar o samba, diferente do sambar da mulata. É o sambar dos salões, similar à dança do maxixe, ainda ligada ao legado das danças européias (como valsas e polcas): “Quando a magnífica e estardalhante jazz atacou o primeiro samba, já eram numerosos os pares que se aglomeravam nos majestosos salões [...]” (*O Globo*, 22/02/1928, p. 7). Observa-se, então, que as danças também são uma reapropriação do samba.

A relação de coexistência entre o samba e outros gêneros musicais, os “encontros” no repertório carnavalesco, foi exaltada com seis citações. Em três textos, tem-se a presença da categoria *Manifestações culturais do samba* (todos sobre blocos). A categoria *Samba “dissonante”* também apareceu mais uma vez, na reportagem *Da capital mineira – Os*

carnavalescos proibidos de cantar uma canção carioca (20/02/1928), que retrata a proibição imposta por um delegado de se cantar alguns dos sambas cariocas que faziam sucesso no carnaval de 1928: “O delegado de costumes, Dr. Edgard Lima, proibiu de ser cantado, nos dias de carnaval, um samba vindo do Rio como música de muito sucesso. [...] O povo leva para o ridículo certos actos dessa autoridade, que se excede no cumprimento da lei” (*O Globo*, 20/02/1928, p.3).

A matéria mostra que, apesar de não agradar a todos os brasileiros (neste caso, o delegado), o samba se mostra uma preferência de muitos foliões, já que o povo levou “para o ridículo” a decisão da autoridade. Presume-se, portanto, que mesmo com a proibição, o samba continuou a ser cantado durante o carnaval. O samba pode não ser uma unanimidade, mas já agrada em muitos cantos do país!

A novidade de 1928 está na ocorrência da categoria “*Diversidades*” do samba, como a citação do item “samba publicidade”. Trata-se da maneira encontrada pela montadora de carros Ford para divulgar os seus produtos: um samba. Mesmo a letra da canção não tendo sido divulgada, só a citação na coluna carnavalesca de *O Globo* já conta como uma publicidade: “Recebemos um exemplar do samba carnavalesco ‘Só pego nelle’, lembrança da firma ‘Ford’, que comemora a apresentação dos seus novos produtos” (*O Globo*, 08/02/1928, p.7).

Todavia, a categoria que mais chamou a atenção em 1928 foi uma das que mais apareceu nestes três primeiros anos de análise: *Personagens do samba*. Os grupos (principalmente as embaixadas, entre elas a do *O Globo*, que homenageia o jornal) receberam elogios em três notas e, pela primeira vez, um intérprete ganhou espaço no jornal (com a nota *Os Dyonisios*, publicada por *O Globo nos theatros* no dia 08/02/1928, que faz referência a uma cantora de sambas, Dalba Espínola).

Foram os compositores, porém, que roubaram a cena em 1928. Além das publicações comuns aos autores (como elogios, fotos e caricaturas), *O Globo* de 28/02/1928 traz, na página 2, *Os heroes dos sambas e marchas*. A matéria, com a foto de quatro compositores (José de Freitas, Sebastião dos Santos Neves, Jorge Bandolim e Calheiros), tem os seguintes dizeres:

O Carnaval tem seus heróis, que se popularizam pela sugestão da música. Os sambas e marchas carnavalescas entram pela alma popular e se, durante a hora intensa da alegria, divertem e emocionam, ficam, depois, como uma doce recordação, como uma tênue reminiscência, cantados até que outros, pelo natural destino das cousas, os substituam. Neste momento, quem, por exemplo, não se lembra, cantando numa nostálgica toada, do “Suquinho”, da “Caridade”, do “Pinhão”, do “Adeus por despedida”, da “Malandragem”, do “Falando assim não estou errado”, do “Loló”, do “Milagroso” e de tantos outros tão bellos e tão sugestivos? Damos nesta gravura quatro desses heróis: José de Freitas, Sebastião dos

Santos Neves, Jorge Bandolim e Calheiros, que tiveram suas músicas editoradas pela casa Carlos Wehrs. (*O Globo*, 25/02/1928, p. 2).

É importante ressaltar o uso da palavra “herói” para caracterizar os autores do samba. Um herói é aquele que defende o seu povo frente aos mais diversos perigos. Se os compositores são heróis e suas obras “entram pela alma popular”, eles são, então, como os defensores desta alma. Defensores que usam como arma o samba.

Esta nota é uma evidência de que o samba – mesmo antes dos esforços do Estado durante o governo de Vargas (vistos anteriormente no capítulo 3) – já era visto como um instrumento de defesa do que é ser brasileiro. O samba já era utilizado como uma ferramenta de construção da identidade nacional.

Viu-se, até o momento, quais os tipos de representações do samba estão presentes no jornal *O Globo* entre 1926 e 1928. Dentre elas, as que mais se destacaram foram *Personagens do samba* (principalmente os compositores), *Manifestações culturais do samba* e *Vertentes do samba*. Será que elas se repetirão nos anos 2000? Será que com tanto destaque? E quais serão as novidades sobre o samba no início do século XXI? É isso que será descoberto a seguir.

5.3. O jornal *O Globo* entre 2000 e 2002

Nos anos 2000, o jornal *O Globo* em nada lembra o pequeno periódico que teve seu início em uma prensa alugada no Largo da Carioca. Produzido numa enorme redação (que ocupa dois grandes prédios na Praça Onze, região central do Rio de Janeiro), *O Globo* é hoje impresso na mais moderna gráfica da imprensa brasileira.

De 2000 a 2002, o jornal circulou todos os dias da semana em apenas uma edição matutina (não há mais as publicações das 17h e 19h). E o domingo, que antes não fazia parte da circulação do jornal, passou a ser o carro-chefe do periódico com uma grande diversidade de suplementos e publicações comerciais em seu caderno de classificados.

De segunda a sexta-feira, a divisão do jornal é feita de acordo com editorias. No *Primeiro Caderno*, tem-se as seções: *País* (notícias sobre os acontecimentos recentes do Brasil), *Opinião* (com artigos assinados), *Rio* (notícias sobre o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro), *Economia*, *O mundo* (notícias internacionais) e *Esportes*. O *Segundo Caderno* traz opções culturais (como críticas e programações de teatro e cinema). E nos *Classificados* estão os anúncios de compra e venda de diversos bens.

Há ainda as colunas diárias (como, em 2009, as de Ancelmo Goés e Joaquim Ferreira dos Santos) e os suplementos que são publicados uma vez por semana. São eles: *Carro etc* (às

segundas-feiras), *Megazine* e *Razão Social* (às terças-feiras), *Boa Viagem* (às quintas-feiras), *RioShow* (às sextas-feiras) e os *Jornais de Bairro* (que são editados em dias diferentes, dependendo da região).

Nos fins de semana, mais sete suplementos são publicados: cadernos *Ela* e *Prosa e Verso* (aos sábados); *Revista da TV*, *Globinho* e *Revista* (aos domingos) e os classificados *Morar Bem* e *Boa Chance* (aos domingos).

Em novembro de 2008, a média de circulação do jornal *O Globo* de segunda-feira a domingo foi de 286.150 exemplares. Um alto número para a cidade do Rio de Janeiro³⁵.

5.3.1. O samba em 2000: os “bambas” roubam a cena

A primeira observação feita durante a análise do material publicado em fevereiro de 2000 foi a quantidade de textos que abordam o samba: 60, como pode ser notado na tabela abaixo:

<i>Categorias representativas</i>	<i>Regularidade</i>
Personagens do samba (“bambas”, compositores e grupos)	15 exemplos
Produtos do samba	Oito exemplos
Samba crítico	Quatro exemplos
Samba dança	Quatro exemplos
Tradições do samba	Três exemplos
Internacionalização	Três exemplos
Autoria do samba	Três exemplos
Encontros e fusões do samba	Cinco exemplos
Vertentes do samba (samba de bloco, samba-enredo, samba de roda e samba de terreiro)	Sete exemplos
Samba “dissonante”	Dois exemplos
Ambientes do samba (botequins, quadras	Três exemplos

³⁵ Informações vide Infoglobo (<http://www.infoglobo.com.br/>)

de escola)

Manifestações culturais (escola de samba) Um exemplo

“Diversidades” do samba (samba carioca; samba terapia) Dois exemplos

Tabela 5: categorias presentes em matérias de 2000.

Além disso, outro fato que merece destaque é o número de editorias que divulgaram estas matérias. São, ao todo, dez. O período de publicação também chamou a atenção, já que em todos os dias houve alguma citação sobre samba

Embora a editoria que trabalhe com “cultura” (artes e espetáculos) seja o *Segundo Caderno*, ela não foi líder absoluta na divulgação de textos sobre samba: a *Editoria Rio* chegou bem perto. Foram 18 publicados pelo *Segundo Caderno* e 17 pela *Editoria Rio*, o que mostra que o samba, além de tema cultural, nos anos 2000 também é visto como um assunto do cotidiano do Rio de Janeiro.

A categoria mais recorrente foi *Personagens do samba* (com 15 citações) sendo os “bambas” seus principais representantes, aparecendo 13 vezes (dois outros elementos desta categoria, compositores e grupos, também apareceram, mas somente uma vez cada um). Desta vez, a referência ao “bamba” não se faz somente a um compositor (como na década de 20, quando Sinhô foi o único autor a se encaixar nesta representação) mas sim a um grupo de sambistas, todos ligados às formas mais tradicionais de se fazer samba. Tanto que Donga foi destaque do caderno *Planeta Globo* (seção *Almanaque*) de 27/02:

O samba nasceu no Morro da Saúde e um de seus pais é o sambista Donga. Reunidos numa roda na casa de tia Ciata, um grupo de amigos improvisou os versos de uma canção, então batizada “O roceiro”. Algum tempo depois, Donga, que fazia parte da roda, registrou a música com o nome “Pelo telefone”. (*O Globo*, 27/02/2000, p.7)

Certamente, Donga é um dos melhores exemplos do que é ser um “bamba”. Porém, os “bambas” que mais ocuparam espaço em 2000 foram os integrantes das velhas guardas de escolas de samba. As agremiações até foram o assunto principal de uma reportagem da *Editoria Rio* do dia 27/02 (*Nos ensaios, um espetáculo único: sem som ou glamour, a chance de ver o mundo do samba na vida real*), mas foram realmente as velhas guardas que roubaram a cena, como será visto a seguir.

A considerada primeira escola de samba, a Deixa Falar, foi criada em 1928 pelos sambistas da segunda geração do Largo do Estácio como Ismael Silva, Bidê e Marçal. Mas, de acordo com Cabral, ela:

[...] nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco), no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba. (1996, p. 41).

Em 1932, somente quatro anos após o surgimento da Deixa Falar, acontecia o primeiro desfile de escolas de samba, organizado pelo jornalista Mário Filho e promovido pelo jornal Mundo Esportivo. Realizado na Praça Onze, ele reuniu uma multidão de espectadores e trouxe 19 escolas. A Estação Primeira de Mangueira foi a que se consagrou como a primeira campeã do carnaval, seguida por Vai como pode (futura Portela) em empate com Linha do Estácio, Para o ano sai melhor e Unidos da Tijuca. Mais uma vez, nota-se a importância da relação entre o mundo do samba e a imprensa: a mediação dos jornais cariocas foi importante para a sobrevivência desta nova manifestação do samba (DINIZ, 2006).

A pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti ressalta a importância das escolas de samba. Para a antropóloga, as escolas são um marco do carnaval do Rio de Janeiro por se tratar do elemento que desorganizou a estrutura hierarquizada em que se baseava a festa carioca – as grandes sociedades freqüentadas pelos mais ricos; os ranchos organizados pela burguesia urbana e os blocos formados por camadas mais pobres da população (2006, p. 39). Ou seja, elas logo se transformaram num elemento de miscigenação com características de instituições carnavalescas de todas as camadas sociais. Por isso, não é possível dizer (como é comum nos dias atuais) que as escolas de samba se renderam ao turismo e à comercialização, perdendo suas origens. Como acrescenta Cavalcanti:

Nunca houve um formato de escola de samba pronto, que tivesse sua natureza originariamente instituída e, a partir de então, modificada por elementos exógenos. A adoção de elementos formais dos ranchos e das grandes sociedades, que participa da configuração das escolas de samba, corresponde a um processo de interação entre diferentes camadas sociais. [...] A leitura de sua crônica evidencia a permanente evolução formal das escolas, que se encontram, hoje como ontem, em plena transformação. Sua vitalidade como fenômeno cultural reside na vasta rede de reciprocidade que elas souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorver elementos e inovação. (Ibid, p. 40).

Mesmo não havendo “um formato de escola de samba pronto”, há uma ala nas agremiações que tem como objetivo lembrar a todos o seu legado: a velha guarda. Formada por compositores, musicistas, baianas, passistas e outros integrantes ligados à história da escola, as velhas guardas são tidas como espécies de guardiãs do samba. Quem faz parte de uma velha guarda é um professor do samba, um “bamba”.

Em 2000, uma velha guarda, em especial, mereceu destaque do jornal *O Globo*: a da Portela. Somente ela foi citada em seis matérias (algumas não tinham como foco o grupo, mas sim elementos das *Tradições do samba*). Em todos os textos não faltam elogios aos

“velhinhos de Oswaldo Cruz” e referências a como eles são um exemplo vivo de amor à “cultura brasileira”. Há também muitas críticas à então presidência da agremiação, que parecia privilegiar o lado financeiro da escola e não seus integrantes. Na matéria *Portela cala a voz da Velha Guarda e os sambistas tradicionais protestam*, de 08/02, por exemplo, há declarações de como uma escola deve proteger a sua história:

Madureira nem chora mais - já se deixou anestesiado pela crise que, ano após ano, afasta a Portela do time das grandes escolas do carnaval carioca. O lançamento do CD da Velha Guarda, produzido por Marisa Monte, sob as bênçãos de Paulinho da Viola, serviu para agravar a fase difícil. Idolatrados fora da Portela, os pioneiros não têm mais vez e voz nas decisões da escola - mas encontraram um espaço para mostrar talento e protestar.

- Escola não é só quadra cheia. Tem toda uma história a ser preservada - observa Paulinho da Viola, que não deve desfilar este ano.
- Não deixam mais a gente cantar na quadra. Só querem saber do samba-enredo. Isso é burrice da diretoria - acrescenta Monarco. (*O Globo, Editoria Rio*, 08/02/2000, p.22).

Já em *A nova Velha Guarda*, publicada no suplemento *RioShow* três dias depois, a velha guarda é descrita como “maior manancial de grandes sambas do Rio e guardiã inestimável da música carioca” (*O Globo, RioShow*, 11/02/2000, p. 32). E, no dia 14, o *Segundo Caderno* traz uma crítica sobre o recém-lançado CD da velha guarda – *Tudo Azul* – ressaltando a integridade musical de seus componentes:

O risco de se folclorizar coisas como a Velha Guarda da Portela é imenso, mas os velhinhos de Oswaldo Cruz nunca sucumbiram a ele. Em sua curta carreira fonográfica eles só fizeram o que quiseram, graças também ao sincero amor de seus produtores. No primeiro LP, “Portela passado de glória”, Paulinho da Viola procurou mostrar o celeiro de compositores que a Portela é; 16 anos depois, sob produção do japonês Katsunori Tanaka, uma nova fornada de sambas veio à luz; um ano depois, o mesmo Tanaka e Henrique Cazes produziram “Homenagem a Paulo da Portela”, dedicado às músicas do “professor”, tão influente no samba dos terreiros da Azul-e-Branco quanto Cartola para os da Verde-e-Rosa. (*O Globo, Segundo Caderno*, 14/02/2000, p.8).

É importante observar que todos os trechos acima citados (assim como quase todos relacionados à Portela) falam do CD da velha guarda produzido por Marisa Monte. Além de mostrar o envolvimento entre duas gerações (o que será mais aprofundado no decorrer deste capítulo), o álbum traduz o conceito de que mesmo o que é considerado mais “puro” dentro de uma cultura pode se render à lógica comercial para sustentar-se

Esse interesse pelo tradicional remete a um conceito já abordado nesta pesquisa: o retorno do local, principalmente a partir do fim da década 90. Lembrando que isso não significa a predominância do local: o interesse pelas manifestações locais se dá, ao mesmo tempo, com a manutenção das tendências transnacionais, criando, assim, uma nova configuração cultural.

Esta nova articulação – uma característica que ocorre em diversos países, não só no Brasil – também está presente na reportagem *Velha Guarda se vê em 'Buena Vista'* (*Segundo Caderno*), de 24/02, que aborda como os “bambas” do samba se reconheciam na história dos

integrantes do tradicional grupo cubano. Em pauta, representantes do tradicional em duas culturas – a brasileira e a cubana – que voltam a ser valorizados após os anos 90 através de bens culturais como livros, CD's e filmes:

O cenário, uma das últimas clássicas salas de cinema do Rio, o Odeon; na tela, as imagens e os sons da velha guarda cubana documentados por Wim Wenders no filme "Buena Vista Social Club"; na platéia, em meio ao público que esteve na sessão das 21h de anteontem, integrantes da Velha Guarda da Mangueira e outros sambistas cariocas como os veteranos Walter Alfaiate, Dona Ivone Lara, Noca da Portela, novos como Dorina e Marquinhos Oswaldo Cruz, e até um roqueiro carioca, o guitarrista e cantor do Barão Vermelho, Roberto Frejat. Terminada a sessão, antes da roda de samba que se instalou no saguão do Odeon, não faltavam olhos vermelhos entre os sambistas. Todos emocionados com o trajeto de Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González e demais mestres de son, rumba e bolero. [...] Se os velhos sambistas não influenciam mais os rumos das grandes escolas, começam a ganhar espaço nos palcos e nos estúdios. Além do disco da Nikita, a Prefeitura, através do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, acabou de lançar o CD-livro "Mangueira - Sambas de terreiro e outros sambas". Já a Velha Guarda da Portela, em produção de Marisa Monte para o seu recém-criado selo Phonomotor, pode ser ouvida no disco "Tudo azul". Bons sinais para os veteranos, como confirma um eufórico Noca da Portela. (*O Globo*, 24/02/2000, p. 4).

Em 2000, também se tem um exemplo de como a mídia impressa ainda é vista (assim como nos anos 20) como uma maneira de levar o cotidiano do samba a outras camadas da sociedade. No dia 03/02, o suplemento *Jornais de Bairro – Zona Norte* traz um pedido de ajuda do presidente da Associação das Velhas Guardas:

Ed Miranda Rosa, presidente da entidade que reúne as velhas-guardas das escolas de samba do Rio, posa em frente à casa comprada há três anos na Avenida Dom Hélder Câmara, em Piedade. O sambista espera contar com o apoio das agremiações para poder fazer a cobertura do terraço. Segundo ele, quando chove, é preciso cancelar os eventos programados, como os almoços e as tradicionais rodas de samba. A entidade, fundada há 16 anos, tem cerca de 300 associados. (*O Globo, Jornais de Bairro – Zona Norte*, 03/02/2000, p. 2).

Não só Donga e as velhas guardas foram os “bambas” citados pelo *O Globo*. Outro “bamba” que mereceu destaque foi Jamelão. O cantor – conhecido pelo seu esforço em fazer com que os intérpretes de samba-enredo não fossem mais chamados de “puxadores de escola de samba” – foi retratado como “a própria história do samba”, na nota *A voz cadenciada do samba*, publicada pelo *Segundo Caderno*, no dia 03/02 (p. 7). A Mangueira, “casa” de Jamelão, também recebeu atenção durante o mês de fevereiro de 2000, graças ao lançamento de um CD com seus sambas de terreiro. O álbum foi assim apresentado pela reportagem *Tesouro musical da Mangueira vem à luz*:

Atenção, gravadoras! Há por aí um tesouro inexplorado que em qualquer lugar civilizado³⁶ seria motivo para festas, fogos, banquetes, filmes de Wim Wenders, concertos no Carnegie Hall e, sobretudo, disputas acirradas entre executivos. No Brasil, é resultado do esforço de abnegados servidores públicos associados a figuras como o produtor e compositor Hermínio Bello de Carvalho, que, sabedor dos descuidos do país com sua memória, passou a vida manejando sempre que possível um gravador para registrar vozes e canções que, do contrário, estariam perdidos para sempre. Trata-se do majestoso projeto "Mangueira - Sambas de terreiro e outros sambas", um CD-livro duplo com 57 registros inéditos de músicas de compositores ligados à Verde-e-Rosa. (*O Globo, Segundo Caderno*, 12/02/2000, p.5)

³⁶ Nota-se que aqui, o lugar civilizado é uma referência aos centros da mercantilização cultural transnacional.

Após tantas citações a comercialização de CD's, compreende-se porque a categoria *Produtos do samba* é tão recorrente (sendo a segunda mais citada, com oito referências). Além dos CD's da velha guarda da Portela e de sambas de terreiro da Mangueira, há também menções aos álbuns reeditados de Elton Medeiros (*Segundo Caderno*, 29/02/2000, p. 2) e de Roberto Ribeiro (*Segundo Caderno*, 29/02/2000, p. 2); aos livros *171-Lapa-Irajá*, de Nei Lopes (*Caderno Prosa e Verso*, 12/02/2000, p. 5) e *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral (*Editoria Rio*, 28/02/2000, p.12) e aos shows de samba realizados ao longo do mês.

Viu-se, anteriormente, que a mercantilização tornou-se uma estratégia para a vigência do samba e, com as novas relações entre o local e o global, as formas mais tradicionais deste gênero musical foram as mais comercializadas em 2000. Ou pelo menos, os seus produtos foram os mais divulgados pelo *O Globo* no período. Logo, não é de se estranhar que a categoria *Tradições do samba*, que apareceu três vezes, esteja muito ligada aos *Produtos do samba*.

Em alguns momentos, foi difícil identificar qual categoria se encaixaria melhor num determinado texto. Contudo, foi utilizado como critério de diferenciação o foco central da matéria. Se as atenções (e possíveis elogios ou críticas) são dadas aos produtos, tem-se, então, esta categoria. Mas se a matéria focaliza a importância dos artistas ou vertentes tradicionais do samba para a criação de um bem cultural, tem-se a categoria *Tradições do samba*.

Por exemplo, a reportagem *Samba de raiz: bem-vindo à terra dos bambas* (*Editoria Rio*) até cita do CD da velha guarda portelense, mas a ênfase mesmo está no estilo que ela e Marisa Monte tocarão nos shows de lançamento do disco: o samba de raiz³⁷:

Marisa Monte e a Velha Guarda da Portela reunidos numa feijoada, no Cafófo da Surica, em Madureira, tocam samba de raiz. O encontro marca o lançamento do CD "Tudo azul", da cantora, que ouviu mais de 300 músicas para gravar sambas de compositores da Velha Guarda. O resultado será apresentado no próximo fim de semana, no Canecão, e dia 19, no Olimpo, na Penha. (*O Globo*, 07/02/2000, p. 16).

Outro aspecto sobre o samba que se sobressaiu em 2000 foi o reconhecimento de seu desenvolvimento ao longo dos anos. As *Vertentes do samba* ocuparam bastante espaço nas páginas de *O Globo* de fevereiro deste ano. Estiveram presente o partido-alto (uma citação), o samba de terreiro (uma citação), o samba-enredo (duas citações) e o samba de bloco (quatro citações).

³⁷ Como já foi observado anteriormente, a categoria *Tradições do samba* também está muito ligada a uma das vertentes do samba, o samba de roda, que nos fins da década de 90 começou a ser conhecido como "de raiz".

É importante ressaltar que cada uma delas possui particularidades próprias. O partido-alto é um modelo que remete às origens rurais. E tem como características a “base de pergunta (solo curto) e resposta (refrão forte), quase sempre dançado numa roda e mantendo como elemento característico a umbigada ou simulação dela” (LOPES, 2003, p. 15). O samba de terreiro, a vertente que estrelou o CD-livro da Mangueira, também é conhecido como samba de quadra e se caracteriza como as canções feitas pelos integrantes da ala de compositores que não estão relacionadas ao enredo de uma escola de samba. Estes sambas são produzidos “para animar os ensaios e outras festas de suas comunidades” (Ibid, p. 22).

As outras duas vertentes estão mais ligadas ao carnaval. O samba-enredo “consiste em letra e músicas criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba” (Ibid., p. 19), ou seja, são os sambas apresentados durante o desfile de carnaval. Já o samba de bloco é similar ao samba-enredo, porém, letra e música são compostas para representar o tema defendido por um bloco carnavalesco. Geralmente, possui traços mais satíricos e cômicos do que o samba-enredo, como pode ser visto neste trecho da reportagem *Vinte e um anos de sátira e desfiles empolgados (Editoria Rio)*, sobre o samba do bloco Clube do Samba:

Os sambas do bloco têm a marca da irreverência e da crítica. O deste ano dá uma pincelada em sua história e lembra o caso do superfaturamento do prédio do Tribunal Regional do Trabalho de São Paulo. "Olá, Seu Nicolau, que cara-de-pau. É muita grana para fazer um tribunal", diz o refrão, numa referência ao juiz aposentado Nicolau dos Santos Neto. (*O Globo*, 10/02/2000, p. 19).

A crítica social também está presente em 2000, nos quatro textos que foram classificados dentro da categoria *Samba crítico*. Em dois exemplos, o samba foi usado como uma ferramenta para chamar atenção a problemas de determinados grupos sociais, assim como os moradores das áreas periféricas do Rio de Janeiro, nos anos 20, apresentavam os problemas do seu dia-a-dia por meio deste gênero musical. A reportagem *Professores votam pelo fim da greve*, de 25/02, fala sobre o samba que professores da rede estadual de educação compuseram para mostrar o que estava errado com a educação pública (*Editoria Rio*, p. 20). Já em sua coluna de 27/02, Ricardo Boechat mostra como o segundo aniversário do desabamento do condomínio Palace II também virou um samba, pedindo a prisão do ex-deputado Sergio Naya, dono da empreiteira responsável pela obra (*Editoria Rio*, p. 18).

Outro texto representante da categoria *Samba crítico* é a reportagem *O carnaval do oba-oba*, do *Segundo Caderno* de 13/02, que traz uma lista de sambas-enredo que fizeram história por servirem de protesto, como o da Império Serrano de 1968 (*Heróis da liberdade*,

sobre a luta pela democracia em diversos países), que teve de ser modificado por ordem da censura do governo militar.

Samba dança é outra categoria bastante recorrente em 2000, também com quatro citações. A dança do samba, porém, não foi mais relacionada à dança de salão (como na década de 20), mas sim ao gingado e ao molejo do samba do pé. O sambar que seria típico do brasileiro... Ou, de alguns. Isso quer dizer que, neste ano, não há uma definição sobre a dança do samba: ela ainda continua múltipla, sendo apropriada e reinterpretada por diferentes grupos sociais.

Enquanto em *Bailado: O desafio de transformar os pés em um eficiente instrumento de percussão*, uma professora de dança afirma que a arte do sapateado é mais fácil para os brasileiros porque nós “já temos o ritmo, a quebrada do samba” (*Jornais de Bairro – Barra da Tijuca*, 03/02/2000, p. 24), a matéria *Uma aula para não dar vexame na Sapucaí* (*Editoria Rio, Caderno Carnaval 2000*) mostra como algumas pessoas têm dificuldades em sambar e se esforçam em aprender a dança antes do carnaval:

Virna não é a única preocupada em fazer boa figura na Sapucaí. Nas duas maiores academias de dança de salão da cidade, a de Carlinhos de Jesus e a de Jaime Arôxa, os cursos intensivos de samba no pé têm tanta procura que se forma uma lista de espera. As celebridades podem recorrer às aulas particulares. É o caso da apresentadora Ana Maria Braga, que, em São Paulo, contratou um personal sambista para fazer bonito em sua estréia na Sapucaí, como destaque do último carro da Unidos da Tijuca. (*O Globo*, 11/02/2000, p.17).

Carlinhos de Jesus, citado na reportagem acima, também aparece na nota *O papel da dança no carnaval* (*Segundo Caderno*), que ressalta a importância da dança do samba ao divulgar dois projetos relacionados a ela:

O dançarino Carlinhos de Jesus dá seu depoimento hoje, às 14h, ao projeto "Memória do povo da dança do samba", no Museu da Imagem e do Som, na Praça Quinze. O projeto é paralelo à exposição "O espaço do passo", que mostra no museu, até 3 de março, imagens da dança no carnaval. (*O Globo*, 25/02/2000, p. 8).

No ano 2000, o sambar também é visto como uma qualidade intrínseca do brasileiro, já que, de acordo com a matéria *Macumba, samba e favela para turista estrangeiro ver* (*Editoria Rio*), muitos turistas internacionais que visitavam o Rio de Janeiro tinham vontade de aprender a sambar:

Com o tempo fechado para o turismo nas praias, poluídas, e no Cristo, cercado de andaimes por todos os lados, os estrangeiros andam cada vez mais saindo pela tangente dos programas tradicionais no Rio. São grupos que se divertem se consultando com entidades em centros de macumba, subindo favelas e visitando ensaios de escola de samba. Já nas excursões a escolas como Salgueiro e Portela, todo mundo quer cair no samba. - Até passei a levar alguém para dar lições de samba, pois notei que eles chegavam aqui achando que escola de samba é um lugar onde se aprende a sambar - conta Rejane. (*O Globo*, 13/02/2000, p. 27)

Apesar de abordar o samba, esta reportagem indica outra característica do samba nos anos 2000: o seu sucesso internacional. Tanto que a categoria *Internacionalização* apareceu

por três vezes. De acordo com o pesquisador Adonay Ariza, o “Brasil vem alcançando uma inserção na cultura mundial através da música popular e da produção de telenovelas que trabalham particularidades brasileiras, sem descuidar de elementos de uma cultura global” (2006, p. 75).

Vale a pena recordar que este fenômeno é reflexo do processo de fragmentações de identidades. Viu-se que com o enfraquecimento da identidade una, as identificações se dão através de relações mais viscosas, nas quais qualquer pessoa pode se encontrar com manifestações de diferentes locais. O território já não é mais limite para a identidade, o que conta é estar em “casa”. A identidade é agora formada por várias referências, é um “lar” que nos faz sentir bem. Nos dias atuais, este “lar” pode ser construído ao se escutar uma música brasileira, mesmo fora do Brasil: esta sensação pode atingir tanto os brasileiros que vivem no exterior como os estrangeiros que se sentem mais confortáveis com as manifestações brasileiras. É isso que indica a reportagem *Estrangeiros mostram seu samba na Sapucaí*, de 01/02:

O Rei Momo é americano, as passistas são finlandesas e os puxadores virão dos Estados Unidos e de Portugal. Só o samba é verde e amarelo: coube a Martinho da Vila a tarefa de fazer a música que animará o desfile, no sábado das campeãs, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Demonstração Unidos do Mundo. A agremiação, que reúne apaixonados pelo carnaval de todo o planeta, nasceu na Internet e debutará na Marquês de Sapucaí com o enredo "Rio 2000 & samba". (*O Globo, Editoria Rio*, 01/02/2000, p. 23).

As novas relações culturais, embasadas pelas identidades fluidas, também proporcionaram o surgimento de um novo elemento na categoria *Encontros e fusões do samba*. Diferente dos “encontros” (que abordam a presença de outros ritmos musicais em repertórios e ambientes em que estão o samba) que apareceram três vezes em 2000, as “fusões” mostram de que modo o samba serve como base para a elaboração de um novo estilo musical. Tem-se como exemplos o *samba-soul*, o *eletronic samba*, o *samba-reggae* e a mistura de samba com *rap* (proposta, principalmente por Marcelo D2).

Em 2000, foram duas as citações sobre estas misturas. A primeira apareceu na resenha crítica do álbum *Produto não perecível*, da banda Zan, publicada em 08/02 pelo *Segundo Caderno*: “‘Produto não perecível’ (Independente), disco de estréia da banda Zan, atesta a boa proposta do grupo para as pistas. Um pé no acid jazz, outro no samba-funk-soul com influência da escola Tim Maia. Nas dez faixas autorais, entretanto, não há nenhum grande achado” (*O Globo*, 08/02/2000, p. 2).

Já em *Voz de Tom e Gershwin*, reportagem do suplemento *RioShow* do dia 18/02, vê-se a fusão de duas músicas tradicionais (e porque não identitárias) de dois países, Brasil e Estados Unidos:

Adnet leva o repertório de Jobim e Gershwin para o palco com tamanha intimidade que ele próprio faz de seus temas analogias. Ele compôs "Desafinada", com letra de Claudio Nucci, em homenagem a Jobim, e uma versão jazz-samba de "I got rhythm". (*O Globo*, 18/02/2000, p. 29).

Para ficar clara a diferença de abordagem dos dois elementos desta representação, eis uma matéria que mantém foco na relação de coexistência do samba com outros gêneros musicais:

A tradição e a modernidade vão brincar juntas durante o carnaval: nos dias 4, 5, 6 e 7 de março, sambistas ilustres, como Nelson Sargento, Monarco e Walter Alfaiate, estarão se apresentando ao lado de grupos de hip hop, funk, rock e reggae, dentro do projeto Rio Folia. (*O Globo, Editoria Rio*, 18/02/2000, p. 20).

É possível observar que no texto, o samba até recebe atenção, mas é só mais uma das atrações do evento divulgado, não há fusão dos ritmos. É a mesma relação encontrada no material da década de 20, quando o samba dividia espaço com as marcas, cateretês e fox-trots.

A coexistência do samba com outros gêneros musicais às vezes se dá em locais nos quais, geralmente, ele é o ritmo que manda. Estes são os *Ambientes do samba*, categoria que apareceu também três vezes em fevereiro de 2000. Dois foram os ambientes retratados neste ano: quadras de escola de samba (uma menção) e botequins (duas citações).

As quadras são os locais onde as escolas realizam os seus ensaios e que costumam ficar lotadas com a aproximação do carnaval. Em *Ensaio reúne craques e artistas: Romário vai ao Sargueiro; Edmundo e Thiago Lacerda brincam na Grande Rio* (reportagem publicada na *Editoria Rio*, no dia 28/02) tem-se a seguinte declaração de Romário, que resume a idéia central desta categoria: "Aqui é lugar de samba".

Já os botequins são um dos mais antigos lugares de criação e circulação de samba e foram essenciais para o seu desenvolvimento. De acordo com Carlos Sandroni:

Blocos e botequins possuem uma característica comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata. Nesta última, como vimos, os brancos presentes eram "gente escolhida", que tinha por uma razão ou outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente. (2001, p. 144).

Se no fim dos anos 20 os bares despontavam como um ambiente para a reunião de vários artistas do samba e seus apreciadores, no início dos anos 2000 eles continuam a ter a mesma fama, como pode ser conferido neste trecho da reportagem *O galã*, da *Editoria Esportes*: "Quem conta a história é seu técnico da época, Alfredo Melo, o Alfredinho, dono do *Bip-Bip, tradicional boteco de samba*³⁸, em Copacabana".

³⁸ Grifos próprios.

E é também nos bares que outra categoria presente em fevereiro de 2000, a *Autoria do samba*, se perpetua. Três matérias abordaram como as parcerias são de extrema importância para o samba. Mas não se engane: elas ainda são muitas vezes, constituídas por fins lucrativos e não por afinidade artística (assim como nos anos 30 e 40, quando muitas canções apareciam como feitas por parceiros, mas eram na verdade compradas por uma das partes). É o que pode ser observado em *Sambistas produzem músicas na pressão para poderem concorrer em vários blocos*, do caderno *Jornais de Bairro – Zona Sul* de 17/02:

Vieira não esconde de ninguém que as condições preferidas para a criação de um samba se encontram dentro dos botequins da região. Um violão no colo, muito papel e cervejas sobre a mesa são os ingredientes indispensáveis para a inspiração das parcerias fermentar. [...] Outro que não perde decisões é o sociólogo Jorgito. De hoje até a sexta-feira da próxima semana, sambas seus disputam a preferência de foliões eleitores de três blocos: Bloco da Segunda (hoje); Simpatia É Quase Amor (sábado) e Barbas (dia 25). (*O Globo*, 17/02/2000, p. 25)

Mas nem sempre uma parceria vencedora pode dar certo. Se antes as acusações de roubos de sambas eram feitas por meio de canções (como na histórica rixa entre Sinhô e Heitor dos Prazeres), atualmente elas podem se transformar em batalhas judiciais, como é o caso retratado na nota sem título do caderno *Jornais de Bairro – Baixada*, de 13/02:

Os compositores Amendoim e Igor Leal ainda não podem saborear totalmente a escolha de seu samba-enredo para o carnaval da Beija-Flor este ano. Logo depois da eleição, o cavaquinista José Carlos Silva, o Zé Carlos do Cavaco, entrou com um processo na 2ª Vara Cível de Nilópolis pedindo participação na autoria do samba. (*O Globo*, 13/02/2000, p. 2)

Estas categorias não foram suficientes para abranger o material publicado pelo *O Globo* em fevereiro de 2000. Em duas ocasiões não foi possível encaixar os textos em nenhum grupo de representações já utilizado, logo, optou-se pelo uso da categoria “*Diversidades*” do samba. A reportagem *O samba como santo remédio* (*Editoria Rio*, 13/02/2000, p. 29), que trata da descoberta de como o samba pode auxiliar no tratamento de doentes mentais, foi classificada como “*Diversidades*” do samba (*samba terapia*). Já na nota sem título de 08/02 da coluna *Pessoas* (*Editoria Rio*, p.17), tem-se “*Diversidades*” do samba (*samba carioca*) devido à declaração “Samba, choro e bossa nova nasceram no Rio”, do produtor Marcos Souza. Como já visto, o samba pode até ter surgido no Rio de Janeiro, mas tem características de várias regiões. Por isso, nesta dissertação, ele não é considerado “carioca” simplesmente.

Por fim, mesmo com todo o destaque dado ao samba, há citações que mostram que existem brasileiros que não gostam deste gênero musical. É por esta razão que a categoria *Samba “dissonante”* aparece por duas vezes em 2000. Uma delas na reportagem do *Planeta Globo*, de 27/02, *Muito longe dos batuques dos tamborins*:

A menos de uma semana do Carnaval, os foliões estão em polvorosa. E a galera que é doente do pé e não curte samba, também. Só que pelo motivo inverso: enquanto uns só querem

saber de se acabar de sambar, os outros procuram um jeito de fugir do batuque dos tamborins. (*O Globo*, 27/02/2000, p. 3).

Eles até podem procurar “um jeito de fugir do batuque dos tamborins”, já que são diversas as opções durante o feriado. Mesmo assim, a presença do samba no jornal *O Globo* é intensa em 2000 e se mantém assim pelos próximos anos, como poderá ser observado a seguir.

5.3.2. O samba em 2001: dos encontros às fusões

Se, em 2000, a quantidade de matérias já tinha chamado atenção, em 2001 ela foi ainda maior. Ao todos, foram 80 textos, divididos em 21 editorias (algumas das quais ainda não haviam aparecido no ano anterior como *Megazine*, *Coluna Hildegard Angel*, *Coluna Zuenir Ventura*, *Informáticaetc*, *Revista da TV*, *Coluna Manhattan Connections* e, até mesmo, o *Obituário*).

Apesar de o *Segundo Caderno* continuar a ser a editoria com maior número de publicações sobre o samba (21 citações), a presença de novos suplementos como colunas sociais e cadernos para adolescentes e para quem gosta de informática mostra que o samba passou a interessar mais (e diferentes) grupos de leitores. Novamente, o samba passa a ser uma ferramenta para atrair a atenção de mais consumidores.

Sobre a ocorrência das representações, não há muitas novidades. Foram encontrados novos elementos somente em quatro categorias – *Vertentes do samba* (samba-canção e chula), *Ambientes do samba* (*Praça Onze*), “*Diversidades*” do samba (samba acadêmico) – como pode ser observado na tabela abaixo:

Categorias representativas	Regularidade
Personagens do samba (bambas, compositores, intérpretes, grupos)	27 exemplos
Encontros e fusões do samba	12 exemplos
Manifestações culturais do samba (blocos, escolas de samba, bailes)	13 exemplos
Vertentes do samba (samba-enredo, samba-canção, samba de terreiro, samba chulado)	Seis exemplos
Samba “dissonante”	Cinco exemplos
Samba dança	Quatro exemplos

Produtos do samba	Quatro exemplos
Samba crítico	Dois exemplos
Tradições do samba	Dois exemplos
Internacionalização	Três exemplos
Ambientes do samba (Praça Onze)	Um exemplo
“Diversidades” do samba (samba acadêmico)	Um exemplo

Tabela 6: categorias presentes em matérias de 2001.

A categoria *Personagens do samba* foi, novamente, a mais recorrente (com 27 citações). E, de novo, os “bambas” foram os que tiveram maior ênfase, aparecendo por 15 vezes ao longo do material estudado. Foram diversas citações sobre os seus shows, lançamentos de CD’s e até mesmo homenagens póstumas em textos de obituários. Por exemplo, Os *Meninos do Rio* (projeto produzido pelo CCBB, que reuniu integrantes de diversas velhas guardas) foi tema de duas notas da *Coluna Pessoas*, de uma nota do caderno *Jornais de Bairro – Tijuca* e de uma reportagem do *Segundo Caderno*.

Em todos os textos há muitos elogios ao vigor artístico e à importância dos participantes do projeto como pode ser visto neste trecho da matéria *Samba de bambas no ‘terreirão’ do CCBB*:

O Carnaval se aproxima e, se não em quantidade, pelo menos em qualidade, o Centro Cultural Banco do Brasil é repleto de samba. Na série de shows idealizada pelo produtor Paulinho Albuquerque, intitulada "Os meninos do Rio", mesmo nome do CD que inaugura o selo Carioca - uma sociedade com o violonista Cláudio Jorge - dignos representantes da história das principais escolas ocuparão, nas próximas duas terças-feiras, o Teatro II do CCBB. (*O Globo, Segundo Caderno*, 09/02/2001, p. 2).

Outros dois “bambas” que também receberam elogios devido à sua dedicação ao samba, apesar da idade, foram D. Ivone Lara e Jamelão. Ambos, mesmo estando acima dos 80 anos, surpreenderam por não desistirem de trabalhar. No dia 26/02, a *Coluna Pessoas* trazia a nota *Samba em plena forma aos 80*, que destacou a produtividade da sambista:

A viagem que a Velha Guarda da Portela fez a Paris ano passado rendeu um fruto especialíssimo a Dona Ivone Lara, uma das fundadoras do Império Serrano. Paulo César Figueiredo, o produtor do grupo, acabou topando com José da Silva, empresário de Cesária Évora, e instigou-o com um tremendo projeto: um CD comemorativo dos 80 anos de vida que Dona Ivone completa este ano. O homem entusiasmou-se com a idéia e deu carta branca. Consultada, a sambista recusou um disco apenas de regravações e pôs-se a compor para a empreitada. O resultado é que "Nasci para sonhar" (título provisório) chegará às lojas em abril com dez sambas inéditos e apenas quatro músicas pescadas da produção anterior de Dona Ivone. (*O Globo*, 26/02, p. 13).

Nota-se que, mais uma vez, o destaque dos “bambas” está atrelado ao lançamento de um produto cultural (nos dois casos acima, a produção de CD’s). Já Jamelão surpreendeu por sair do hospital direto para o show que a Mangueira fazia no Canecão a fim de arrecadar fundos para a realização de seu desfile e de seus projetos sociais. A matéria *Jamelão reaparece na festa da Mangueira*, publicada pelo *Segundo Caderno* no dia 14/02, retrata a admiração de quem participou do evento:

Teve de tudo na festa que a Mangueira promove há três anos para arrecadar fundos para o desfile e para seus projetos sociais. De Rosemary vestida de coelhinha a uma bela apresentação do duo Chico Buarque e Wilson das Neves. Mas a grande surpresa da festa, uma homenagem à Dona Neuma, foi a aparição de Jamelão, que desde a semana passada estava internado devido a problemas decorrentes da diabetes. [...] Mas a entrada de Jamelão surpreendeu até Sergio Cabral, que soltou um "Ué, ele saiu?". Aos 88 anos, ele esbanjou vitalidade cantando sambas-enredo como "O mundo encantado de Monteiro Lobato" e "Yes, nós temos Braguinha". O Canecão virou um grande salão de baile. (*O Globo*, 14/02/2001, p.2).

Porém não só a vitalidade rendeu homenagens aos “bambas”. Em duas ocasiões, foram publicados textos no *Obituário*. Um sobre o sambista Silvinho da Portela (10/02) e outro sobre Luciano Perrone (14/02).

Outros personagens que receberam destaque em 2001 foram os intérpretes, que apareceram por sete vezes. Foram citados nomes conhecidos do grande público como Zeca Pagodinho (*Coluna Pessoas*, de 18/02), Beth Carvalho (*Revista da TV*, 18/01) e Neguinho da Beija-Flor (22/02); e outros nem tão famosos como João da Valsa e Eliana Faria.

Eliana, inclusive, foi tema da *Uma voz feminina (Editoria Rio)* por puxar durante dois anos consecutivos o samba-enredo de uma agremiação:

Ela não é apenas a filha do compositor e cantor Paulinho da Viola, mas não fugiu da tradição familiar. A cantora Eliane Faria vai puxar, pelo segundo ano consecutivo, o samba da Paraíso do Tuiuti. Mas as novidades são duas: a escola abre o desfile de domingo estreando no Grupo Especial e Eliane está grávida de cinco meses de seu primeiro filho. Animada com o carnaval, ela está se preparando para lançar em março o primeiro CD de sua carreira: "Alma Feminina" e garante que a gravidez não vai tirar a disposição de cantar o samba da Tuiuti durante os 80 minutos de desfile. Ela conta que o convite para sair na escola veio por acaso ano passado depois de uma festa na quadra da Tuiuti quando ela cantou junto com um grupo. [...] Eliane acabou sendo pé- quente. A escola subiu, o convite foi feito e aceito novamente. (*O Globo*, 10/02/2001/ p. 17).

Outro cantor (não necessariamente um sambista, mas cuja carreira está bastante atrelada ao samba) que recebeu muitos elogios foi Zé Renato. O seu então mais recente CD, com repertório de sambas, rendeu duas matérias do *Segundo Caderno*: *Zé Renato no universo de Chico e Noel Rosa* e *Uma virada com olhar no futuro*, que traz o seguinte trecho:

No CD, em que canta melhor Noel do que Chico, Zé Renato se lança ao posto de candidato a melhor disco de música brasileira do ano. Antes de embarcar no universo do samba, porém, discos solo como "Luz e mistério" permaneceram distantes de seu público. A grande virada do cantor, de registro agudo inconfundível, aconteceu mesmo nas rodas de samba em casa, onde abriu sua história para o passado, olhando com consistência artística para o futuro. (*O Globo*, 13/02/2001, p.3)

Os compositores também garantiram seu espaço em *O Globo* no mês fevereiro de 2001. Nos moldes dos anos 20, os textos sobre os autores estão repletos de elogios como pode ser observado na coluna de Zuenir Ventura, que não poupou galanteios ao compositor Paulo César Pinheiro:

Letrista dos melhores da MPB, autor de mais de mil composições, parceiro de Tom, Baden (com quem compôs "Lapinha" aos 16 anos), Edu Lobo, Sivuca, cantado pelas nossas melhores intérpretes - de Clara Nunes, que foi sua mulher, a Elizeth, Elis, Nana, Sara Vaughn - Paulo César lançou recentemente "Atabaques, violas e bambus", uma epopéia sobre a formação cultural e racial do Brasil. (*O Globo, Segundo Caderno, 24/02/2001, p. 10*).

Também foram citados os compositores Aldir Blanc e Pedro Luís. Este último concedeu uma longa entrevista ao suplemento *Megazine* sobre a sua carreira e sua proposta inovadora de misturar vários ritmos ao samba a fim de encontrar novas sonoridades. Nela, tem-se a opinião de Pedro Luís sobre o sucesso do Monobloco, criado por ele:

Os ensaios do Monobloco têm sido muito disputados. A que você atribui o sucesso?
- Ao fato de o Monobloco também ser um baile, em que se toca samba, soul, funk e charm, entre outros ritmos. O sucesso se deve ainda aos alunos da minha oficina de percussão em conjunto com A Parede. Eles fazem parte da bateria e estão injetando juventude no bloco. (*O Globo, 06/02/2001, p.26*)

Esta resposta apresenta a importância que os *Encontros e as fusões do samba* vêm adquirindo com o passar dos anos 2000. Os “encontros” do samba apareceram por sete vezes em 2001, com algumas menções ao projeto *Rio Folia* (que já havia sido citado no ano anterior) e a repertórios de artistas que cantam de tudo um pouco, inclusive samba.

Em dois textos, há referências muito interessantes sobre a relação do samba com outros gêneros em Pernambuco (estado que não é tido como um ambiente natural deste gênero musical). A nota *Mudhoney toca no Rec Beat, que quer homenagear Itamar Assumpção* (*Segundo Caderno, 19/02*) mostra como o samba chegou até a cidade de Recife, dividindo espaço com o rock num festival conhecido por reunir artistas alternativos. E a resenha *Folia pernambucana* (*Caderno Prosa e Verso, 24/02*), fala da presença do samba no carnaval pernambucano, junto com o frevo, o maracatu e outros ritmos nordestinos.

Os encontros do samba também foram destaque de *Bastidores dos cais*, reportagem publicada pelo *Megazine* sobre o cotidiano dos barracões de escolas de samba onde, curiosamente, não se ouvia muitos sambas:

Casa de ferreiro, espeto de pau. O dito popular é perfeito para as trilhas sonoras dos barracões, onde não há o menor vestígio dos sambas-enredos deste ou de outros carnavais. No lugar, saem dos alto-falantes e das gargantas de quem está suando pela escola preferida pagodes mauriçolas, funks, sucessos da música pop e até rock inglês. (*O Globo, 13/0/2001, p. 14-15*).

Já as “fusões” foram encontradas cinco vezes (três a mais do que o ano anterior) e abordam, principalmente, a mistura entre o samba e ritmos internacionais – fundamentando o que foi dito até aqui sobre a nova composição entre o local e o global – como pode ser visto nos trechos abaixo:

DJ Ana Kazz, carioca radicada em São Paulo *que mistura samba de raiz com música eletrônica*, dá uma canja domingo, dia 18, na Méli Mélo, durante os ensaios do Salgueiro. (*O Globo, Magazine*, 13/02/2001, p. 18).

Ivo, que a partir do próximo disco já não integrará o conjunto, promete aos fãs do mix *funk-samba* uma viagem musical pelo mundo do soul [...]. (*O Globo, Jornais de Bairro – Barra*, 15/02/2001, p. 34).

O LP "Diagonal" não fica atrás, com um *delicioso clima de samba-jazz* e a fabulosa bateria de Edson Machado. (*O Globo, Segundo Caderno*, 27/02/2001, p. 2).

Apesar disso, faixas de "Saci Pererê" como "Subindo o morro" (Stevenson), "Profissionalismo é isso aí" (Bosco e Blanc) e "Zumbi" (Barrosinho) provam porque a banda liderada pelo saxofonista Oberdan Magalhães e pelo guitarrista Cláudio Stevenson - ambos mortos prematuramente - continua sendo uma referência na inovadora fusão de samba, funk e jazz. (*O Globo, Segundo Caderno*, 27/02/2001, p. 2).

A mistura de samba com outros gêneros brasileiros também foi citada, mas em apenas dois textos sobre os grupos Rabo de Lagartixa e Farofa Carioca.

Como já dito anteriormente, a fusão de gêneros musicais é a base do Monobloco, projeto liderado por Pedro Luís, que conquistou os cariocas no início dos anos 2000. E o Monobloco é justamente um dos integrantes da categoria *Manifestações culturais do samba*. Ao todo, foram sete referências aos blocos como este editorial do *RioShow* do dia 16/02: “O Monobloco, depois de arrasar pelas ruas da Gávea no domingo passado, volta, às 22h, ao Clube Condomínio (Rua Abreu Filho 12, Horto) para mais um dos tradicionais ensaios de sexta-feira”.

O aumento das citações sobre os blocos carnavalescos mostra o fortalecimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, outro exemplo do retorno do interesse pelo local após os anos 90. Este fenômeno foi retratado pela reportagem *Carnaval de rua volta a tomar conta do Rio*, publicada pela *Editoria Rio* no dia 19/02:

[...] Embaladas pelo enredo "2001, uma odisséia no Suvaco", composto por Barreto, Nanico e pelo poeta Chacal, cerca de 15 mil pessoas, segundo estimativa dos operadores da CET-Rio, participaram do desfile do bloco Suvaco do Cristo. O trajeto do carro de som, da bateria do mestre Felipão, da porta-bandeira e dos milhares de foliões começou no cruzamento da Rua Maria Angélica com a Rua Jardim Botânico e foi até a Praça Santos Dumont, na Gávea. (*O Globo*, 19/02/2001, p. 18)

Mais duas manifestações culturais ligadas ao samba, as escolas de samba e os bailes, também foram citadas. É o carnaval retomando as suas forças a partir dos anos 2000! Contudo, com o desenvolvimento da folia também aumentaram as críticas a ela. Ou seja, o

ano de 2001 também foi acompanhado pelo o crescimento da categoria *Samba “dissonante”*: foram cinco textos, todos com opções para quem almeja fazer outros programas durante o feriado, com dicas de eventos culturais e shows de outros gêneros musicais.

Outra categoria que se repetiu por muitas vezes neste ano foi *Vertentes do samba*. Suas seis citações indicam que o samba continua a ser reconhecido pelo seu desenvolvimento e apropriações por diferentes grupos sociais. Foram mencionados, além do samba-enredo e do samba de terreiro, o samba-canção e o samba-chulado. De acordo com Nei Lopes, o samba-canção se caracteriza como “samba de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental” (2003, p.17). O samba-chulado, “espécie de samba baiano da região do médio São Francisco de melodia mais complexa e extensa do que o samba-de-roda” (Ibid., p.18) é o tema da nota *Tradição viva (Segundo Caderno)*: “Desde os anos 70, o compositor Roberto Mendes desenvolve um curioso trabalho *a partir da chula, o samba do Recôncavo Baiano*” (27/02/2001, p.2).

Até o momento, viu-se que os álbuns são importantes ferramentas para a sobrevivência dos “bambas”. Mas eles não foram os únicos personagens a produzir bens culturais em 2001, tanto que a categoria *Produtos do samba* foi mencionada quatro vezes. Neste ano, os destaques foram os CD’s. Além dos álbuns já estudados, há ainda o lançamento de *Geografia popular*, de Marquinhos do Oswaldo Cruz e o surpreendente sucesso de vendas do CD dos sambas-enredos do carnaval 2001, que rendeu a reportagem *Ano de bons sambas (Segundo Caderno)*:

O desprezo da juventude carioca pelas escolas de samba foi acompanhado por uma queda nas vendas dos discos de sambas-enredo. Após o ápice dos anos 80, quando em média um milhão de LPs saía das lojas no carnaval, o interesse pelos hinos das grandes escolas foi para um patamar menor, e só fez cair da metade dos anos 90 até 2000. Em 1995, segundo a gravadora BMG, que distribuiu o CD, foram vendidas 587.536 unidades. No ano seguinte, 455.705, e, em 1997, 369.644. E assim progressivamente, até a desastrosa marca de 191.646 do disco de 2000. Este ano, puxado por bons sambas como o do Império Serrano, o disco mostra recuperação. Até dezembro foram vendidos 338.536 CDs. Se o bom ritmo for mantido, o disco pode ser o mais bem-sucedido em seis anos. (*O Globo*, 18/02/2001, p. 14) .

Não só o carnaval, mas o samba mais tradicional também chamou a atenção do mercado neste ano. Na matéria *A mixagem do futuro*, grandes gravadoras falam das tendências da indústria fonográfica para o ano e mostram como o pagode (famoso na década de 90, momento de *boom* das influências internacionais nas culturais não centrais da globalização) se enfraquece enquanto o “samba de raiz” ganha força:

O funk vai explodir? E o rock? Será que continua com o mesmo gás? O axé e o pagode estão em curva descendente? O samba autêntico cristalizou-se? E o forró? Vai ou não vai? Se a fictícia bola de cristal não tem respostas para perguntas que, a cada começo de ano, pululam na mente de produtores, artistas e lojistas, os executivos da indústria fonográfica dizem que têm. [...] No pagode é tempo de carreira solo. Apesar de não haver grandes novidades no gênero, as saídas de Belo (EMI), do Soweto, e de Waguinho (Universal), dos Morenos, indicam tal inclinação. Belo, por exemplo, ultrapassou a marca de 600 mil cópias em seu CD

de estréia. [...] A Indie Records nada contra a corrente e acerta: aposta no chamado samba de raiz e, apoiada no estouro de Jorge Aragão, contratou Beth Carvalho, manteve Arlindo Cruz e Sombrinha e também crê no êxito do disco comemorativo dos 25 anos de carreira de Neginho da Beija-Flor.

- O Jorge Aragão está conosco há cinco anos e, mesmo antes de ir para o topo, já vendia bem - diz o diretor da gravadora, Líber Gadelha. - Trouxemos a Beth e continuamos investindo no samba. (*O Globo*, 15/02/2001, p. 15).

Novamente, nota-se a relação traçada entre a comercialização e o samba tradicional a fim de que este pudesse manter-se na sociedade contemporânea. Por falar em tradicionalismo, a categoria *Tradições do samba* aparece por duas vezes em 2001. Apesar da pouca quantidade de matérias, a importância da categoria é retratada na força de seus textos. Em sua coluna *Manhattan Connections* de 04/02, intitulada de *Mistérios do samba*, Nelson Motta faz uma bela reflexão sobre as formas mais tradicionais do gênero:

A "Time" deu ótima matéria de várias páginas sobre o Rock in Rio e principalmente sobre a música brasileira de hoje. [...]. Conversei bastante com Chris, o enviado especial da "Time", um negão nova-iorquino muito sério e informado, apaixonado pela música brasileira, quando ele estava preparando a matéria. [...]. Difícil foi explicar o que era pagode, como gênero musical. As diferenças entre o pagode e o samba seriam muito complexas e sutis mesmo para Chris, um afro-negão de raiz. Como explicar que nem todo pagode é samba, e que nem todo samba é pagode... Mas basicamente... pagode é samba. Como explicar-lhe o abominável "pagode romântico", ou o "breganejo", ou o "samba paulista"? Hummm... Oh, my God, what's the word in English for... Mauriçola? [...]. Para gringo, pagode e samba parece tudo a mesma coisa, é alegre, animado e sensual. Mas para gringo (ou brasileiro) que entenda um pouco de música, por mais vulgar ou brega que sejam o visual axé-pagodeiro, sua linguagem e sua atitude, pode reparar que o samba deles é sempre muito bem tocado, com suíngue, potência e precisão. [...]. (*O Globo, Segundo Caderno*, 04/02/2001, p. 5).

Já na matéria *Rodas de samba animam sábados no Clube das Traineiras*, do caderno *Jornais de Bairro – Baixada*, de 11/02, o samba é caracterizado como “o ritmo brasileiro mais tradicional”:

A Baixada Fluminense está na cadência do ritmo brasileiro mais tradicional. As rodas de samba ganharam um espaço à altura dos bambas, que cultuam o gênero e se empenham para não deixá-lo morrer. Todas as tardes de sábado, feras como Monarco, Luiz Carlos da Vila, Nelson Sargento, Walter Alfaiate, e tantos outros nomes que fazem o verdadeiro batuque de fundo de quintal, estrelam o Projeto Embaixada do Samba, no Clube Traineiras, Duque de Caxias. (*O Globo*, 11/02/2001, p. 12)

Neste ano, as categorias *Samba dança*, *Samba crítico* e *Internacionalização* também apareceram. *Samba dança* manteve as quatro citações do ano anterior, sendo dois textos sobre o dançar durante os blocos. Já as outras duas menções abordam a importância da dança nas escolas de samba. Em *Leveza e gingado do balé da Sapucaí*, o caderno *Jornais de Bairro – Tijuca* fala da relevância do mestre-sala e da porta-bandeira para o desfile de uma agremiação e do processo de preparação do casal ao longo do ano (15/02/2001, p. 12). E em *Talento de pai para filha*, a *Coluna Pessoas* traz a história de César Moutinho, o Índio da Mangueira, um dos mais famosos assistas do Rio:

Sexta-feira, ele deixará registrada para o projeto Memória do Povo da Dança do Samba sua trajetória de passista, comentando invenções coreográficas como o baila-pé e o finge-que-vai. E, ao fim de seu depoimento no Museu da Imagem e do Som, brindará os presentes com um show no qual apresentará a filha Juliana, que lhe segue o rastro: aos 13 anos, é apontada como um fenômeno de dança na escola mirim Mangueira do Amanhã. (*O Globo*, 14/02/2001, p. 16).

A categoria *Internacionalização* foi apontada em três textos, mas somente um foi de relevante: a reportagem sobre heróis brasileiros, publicada no dia 18/02, pelo *Segundo Caderno*. Entre outras questões, ela expõe como um personagem de história em quadrinho – o Capitão Rapadura – trava uma batalha contra um herói norte-americano e defende a identidade nacional utilizando-se do samba:

Como na história "Duelo em Sugar Ville", onde o Capitão Rapadura é desafiado pelo cowboy Sugar Stone para um duelo com pistola. O herói brasileiro diz que não usa armas de fogo, e sugere que se use a palavra como arma. Sugar Stone concorda. As regras do jogo: comparar celebridades brasileiras com outras americanas. O primeiro a não ter resposta será derrotado. E começam: Mickey Mouse contra Mônica, Sinatra contra Roberto Carlos, Jesse James contra Lampião, o rock contra o samba, Jerry Lewis contra Oscarito, Sharon Stone contra Xuxa. Quase vencido, Sugar Stone cita Abraham Lincoln. Capitão Rapadura engole em seco. E é derrotado. (*O Globo*, 18/02/2001, p. 2)

O samba, de novo, é usado por um herói como uma forma de defesa da identidade brasileira.

Já o teor crítico do samba, neste ano, foi voltado para um tema: a paz. As duas reportagens que se encaixaram na categoria *Samba crítico* mostram como representantes do mundo do samba se manifestaram contra a violência presente, principalmente, nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Por exemplo, no dia 18/02, o espaço dedicado ao carnaval da *Editoria Rio* apresenta a reportagem *Samba estende a bandeira branca e pede paz* sobre as nove escolas de samba que criticariam a violência urbana em plena Sapucaí:

Em vez de bombas, os bumbos: as escolas de samba elegeram a paz - citada em nove dos 14 sambas-enredos do Grupo Especial - como o grande tema do carnaval deste ano. [...] Joãozinho Trinta, carnavalesco da Grande Rio e autor do enredo sobre o Profeta Gentileza, quer repetir o impacto dos mendigos de "Ratos e Urubus" na Beija-Flor, em 1989. Ele convidou 150 atores do grupo Tá na Rua para encenarem esquetes sobre a violência. Caracterizados de policiais, traficantes, pivetes, drogados, prostitutas, operários e profissionais liberais, eles simularão assaltos, brigas e assassinatos enquanto cantam os versos do samba-enredo: "Gentileza gera perfeição/ Violência, não". Com o enredo "Querer é poder", a Portela também falará de guerra e paz. Como diz a letra do samba, "o mundo onde impera a ilusão pode ir pelos ares no aperto de um botão". O carnavalesco Alexandre Louzada conta que pelo menos cinco alas da escola terão como tema a união entre os povos. O desfile será encerrado com pombas da paz - em forma de alegoria, para não ser politicamente incorreto. (*O Globo*, 18/02/2001, p. 13).

Até agora, as novidades de 2001 em relação ao ano anterior não foram trabalhadas (excetos as novas vertentes do samba). Neste ano, houve a primeira citação à Praça Onze, um dos mais importantes ambientes do samba. Foi a partir da reforma do prefeito Pereira Passos (que pretendia urbanizar a cidade do Rio de Janeiro, nos moldes europeus) que a Praça Onze

começou a se configurar como o berço do samba. O bota-abaixo de Passos (que destruiu centenas de casas das camadas mais pobres da cidade) fez com que a população negra carioca se reunisse em áreas próximas à Praça Onze de Junho, na Cidade Nova.

Na época da presença da corte portuguesa no Brasil, esta região chegou a ser habitada por famílias ricas. Após a independência, seus moradores partiram em direção à zona sul, deixando para trás seus grandes sobrados, que se transformariam em habitações coletivas. Começava, assim, a expansão da população negra desde a área portuária (Pedra do Sal, Santo Cristo e Gamboa) até a Cidade Nova, passando pelos morros da Conceição (também próximo ao porto) e da Providência (antiga Favella).

Foi nesta região (mais tarde intitulada de “Pequena África”), que serviu de moradia para muitas famílias, que os negros reforçaram as suas formas de socialização e manifestações culturais. Eram nas casas da “Pequena África”, especialmente nas residências de famosos chefes de cultos afro-brasileiros (babalorixás e babalaôs), que aconteciam as festas, reuniões e cerimônias religiosas.

O mais famoso destes centros de socialização era a casa de Hilária Batista Almeida, ou melhor, Tia Ciata (ou Aceata). Vinda da Bahia, Ciata chegou ao Rio de Janeiro aos 22 anos de idade e foi uma das pioneiras de uma tradição que resiste até hoje: para vender os doces de seu tabuleiro, ela vestia roupas brancas, turbante e ornamentos para caracterizar-se como uma verdadeira baiana (VIANNA F, 2004).

O respeito por Tia Ciata vinha, também, de outras direções. Além de religiosa respeitada, ela era uma das principais costureiras de fantasias de baianas — que eram alugadas durante o carnaval para mulheres e homens (vale lembrar que nos primeiros ranchos carnavalescos, a ala das baianas era composta por integrantes do sexo masculino, que, através da faca ou da capoeira, defendiam os seus grupos) — e esposa do médico negro João Batista Silva, que mais tarde trabalharia no gabinete do chefe da polícia durante o governo de Wenceslau Brás.

Protegida da repressão policial, a casa de Tia Ciata reunia os pioneiros compositores do samba como Donga, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, João da Baiana e Sinhô. Lá, aconteciam, ao mesmo tempo, bailes que seguiam o estilo europeu, rodas de samba e terreiros de batucata. Sendo que cada festejo era realizado em um ambiente específico da casa.

A habitação — segundo depoimentos de seus velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro: batucada. (SODRÉ, 1998, p. 15).

As festas na casa de Tia Ciata tinham a fama de durar dias, sem perder o fôlego. No espaço dedicado à roda de samba, imperava o batuque de poucos instrumentos e as letras improvisadas e coletivas feitas em cima de conhecidos temas da tradição oral. Não por acaso, numa roda na casa de Tia Ciata, foi composto o primeiro samba lançado no mercado fonográfico: *Pelo Telefone*.

Em 2001, a Praça Onze é lembrada como uma opção para se curtir samba sem gastar muito. A Praça é quase uma festa gratuita, como ocorria no início do século XX, conforme exemplifica a matéria *No embalo do samba*, do *RioShow* de 23/02:

Enquanto as escolas desfilam no Sambódromo durante o carnaval, bem ali ao lado, na Praça Onze, sambistas desfilam seus talentos no Terreirão do Samba. [...] A animação começou ontem, com shows de Noca da Portela, Walter Alfaiate e Beth Carvalho. Neste fim de semana, é a vez de Xangô da Mangueira e da Velha Guarda do Império se apresentarem, entre outras atrações. (*O Globo*, 23/02/2001, p. 26-27).

A outra novidade está relacionada à categoria “*Diversidades*” do samba (*samba acadêmico*) que cita outro trabalho de mestrado que também tem o samba como tema. Em 15/02, a *Coluna Pessoas* traz uma nota sobre o passista Rogério Saturnino que defenderia, no dia seguinte, a sua dissertação de mestrado sobre as representações da literatura brasileira nos desfiles de escola de samba.

Assim sendo, o samba e as representações não são exclusividades da presente dissertação. Mas, como seu objetivo é diferenciado, a análise das representações do samba no jornal *O Globo* continua. Será que serão encontradas novidades em 2002, último ano de trabalho?

5.3.3. O samba em 2002: um pouco do Brasil pelo mundo

O ano de 2002 é o último da análise desta pesquisa e um com mais novidades em relação ao samba. Além do aumento do número de textos com referências ao gênero musical (foram 83), este ano também possui novidades nas categorias, conforme pode ser observado na tabela abaixo:

<i>Categorias representativas</i>	<i>Regularidade</i>
Personagens do samba (bambas, compositores, intérpretes, novos sambistas e assistas)	15 exemplos
Encontros e fusões do samba	13 exemplos
Manifestações culturais do samba (blocos, bailes, escolas de samba e feijoada)	10 exemplos

Vertentes do samba (samba de bloco, samba-enredo, partido-alto)	Oito exemplos
Produtos do samba	Seis exemplos
Internacionalização	Quatro exemplos
Samba “dissonante”	Quatro exemplos
Ambiente do samba (novos ambientes, Praça Onze)	Sete exemplos
Tradições do samba	Cinco exemplos
Samba crítico	Cinco exemplos
Samba dança	Dois exemplos
Autoria do samba	Dois exemplos
“Diversidades” do samba (sambópera)	Dois exemplos

Tabela 7: categorias presentes em matérias de 2002.

Mais uma vez, *Personagens do samba* foi a categoria mais recorrente (com 15 citações). Contudo, há muito o que se observar sobre ela em 2002.

Primeiro, a diminuição das citações aos “bambas”: foram apenas oito e quase todas relacionadas a shows ou outros eventos. Ainda há os elogios aos ases do samba (como a reportagem *Jamelão no Bar do Tom: 'Folhas secas' e 'Corra e olhe o céu' estão no roteiro do espetáculo*, do *Segundo Caderno* de 02/02/2002, sobre o novo show do cantor, chamado de “melhor intérprete de samba da atualidade”), mas o único texto sobre um “bamba” que não está relacionado a um espetáculo é *A despedida do mestre da cuíca*, do caderno *Jornais de Bairro – Ilha*, que fala das dificuldades de Carlinhos da Cuíca em continuar a se apresentar no carnaval, devido a um quadro grave de diabetes. A reportagem, inclusive, pede ajuda pelo musicista, ao divulgar seu telefone de contato:

A cuíca mais famosa do carnaval carioca pode tocar pela última vez este ano. Depois de três décadas de dedicação ao samba, Carlinhos da Cuíca, de 45 anos, pretende se despedir da Marquês de Sapucaí. [...] O entrosamento de Carlinhos com a cuíca é tão grande que nem mesmo a deficiência visual o atrapalha durante as aulas. Ele conta que foi apanhado de surpresa pela doença há dois anos. Foi dormir bem uma noite e quando acordou não conseguia mais enxergar. Atualmente, até as luzes da Marquês de Sapucaí são um incômodo. Agora, o sambista sonha com um tratamento em Cuba. Quem quiser ter aulas com o mestre pode entrar em contato pelo telefone 2458-9885. (*O Globo*, 10/02/2002, p. 13)

Em compensação, os intérpretes ganham espaço, com três menções. Há uma matéria sobre os cantores Neginho da Beija-Flor e Quinho (na época, puxador de samba-enredo da

Grande Rio, escola de samba de Duque de Caxias) e outra sobre Dudu Nobre. O destaque, porém, é *Duas estrelas para um verão*, do *Segundo Caderno*, que enche de galanteios uma sambista até então em ascensão, Teresa Cristina:

[...] Há três anos Teresa Cristina chama a atenção dos fãs de samba com sua afinação e intimidade com um repertório de mais de 400 canções, de vertentes como o samba-enredo, de terreiro, exaltação e pontos de umbanda. Além do repertório dos mestres - alguns dos quais, como Noca da Portela, Argemiro e Beth Carvalho, são freqüentadores dos shows e fãs - ela canta as próprias composições, que escreve sozinha e ao lado dos integrantes do grupo [...] Após três anos de batalha, a cantora está se preparando para estrear em disco, em um tributo a Paulinho da Viola e, possivelmente, em pelo menos um disco de carreira. (*O Globo*, 14/02/2002, p. 5)

Teresa Cristina não foi citada em nenhuma matéria representada pelo elemento “novos sambistas” (encontrado pela primeira vez em 2002), mas é um ótimo exemplo de quem faz parte dele. Embora sejam artistas em início de carreira, os “novos sambistas” (que aparecem uma vez em 2002) têm como característica a ligação com o samba tradicional. Nada mais dos pagodes da indústria fonográfica ou da mistura com sonoridades pop: os sambistas de 2002 seguem os passos dos “bambas”.

É a resistência do local se manifestando de novo através do samba, como mostra a reportagem *Os bambas e os novatos se encontram*, do caderno *Jornais de Bairro – Barra*, de 10/02:

Veterano do samba na cidade, o compositor Joel Teixeira, que este ano lança seu 12º disco, descobriu as rodas de samba da região com o mesmo entusiasmo que os novatos Nino Samba Show e Leandro Thomaz, da Imperatriz Leopoldinense. A contribuição destes jovens e experientes músicos à produção cultural do bairro formou duas gerações distintas do samba. A conversa despreziosa com compositores locais, como Chico Salles, fez florescer enredos na Acadêmicos da Barra da Tijuca e em bandas como Novo Leblon e Vem Cá Me Dá, da Barra. (*O Globo*, 10/02/2001, p. 8)

O outro personagem que também apareceu pela primeira vez neste ano, o passista, foi protagonista de uma matéria que ressalta a mulher brasileira. Após os ensaios de Naomi Campbell na Portela, foi publicada a reportagem *A professora de Naomi* (*Editoria Rio*, 02/02/2002, p. 11) sobre a mulata que deu aulas de samba para a modelo, Patrícia Proença. Vale a pena recordar que a mulata é um dos referenciais do corpo do samba: além da cor mestiça, ela é voluptuosa e ágil nos mexer dos quadris. Seria, então, o melhor corpo para uma passista. Mas a modelo Naomi Campbell também é mulata e, mesmo assim, teve de aprender a sambar. Esta matéria reforça, então, o que já foi defendido em 1928 pelo compositor Maurício Pacheco: “o sambar é privilégio da mulata brasileira”.

Observa-se, que neste caso, a personagem do samba está intimamente ligada ao *Samba dança*. Em 2002, foram somente duas citações sobre esta categoria e ambas estavam relacionadas às passistas. A matéria *Naomi ensaia os primeiros passos do samba*, publicada

pelo *Primeiro Caderno*, no dia 01/02/2002, faz referências à dança do samba e às passistas. E o outro texto sobre a dança, divulgado pela *Coluna Pessoas*, também está atrelado à mulata:

Pelo menos no quesito harmonia a folia em São Paulo vai muito bem, obrigado. Nota dez em plástica e samba no pé, o morenaço Amanda Costa levou de barbada o concurso para a escolha da Rainha do Carnaval da Paulicéia. (*O Globo*, 03/02/2002, p. 20).

A segunda categoria mais recorrente em 2002 foi *Encontros e fusões do samba* (com 13 exemplos). Neste ano, nota-se o fortalecimento das misturas do samba com outros ritmos: foram oito citações sobre elas. As *fusões* entre o samba e a música eletrônica foram as que mais chamaram atenção.

Mas, ao contrário dos sons dos anos 90, que tentavam mais imitar as sonoridades pop internacionais do que trazer inovações, as misturas propostas nos anos 2000 buscam um novo som. Algo que mostrasse a singularidade do Brasil, mas dentro do contexto global. Tanto que foi entre 2001 e 2002 que aconteceu o estouro dos DJ's Marky e Patife, os quais misturavam ritmos brasileiros com o *drum'n'bass*. No dia 01/02/2002, o suplemento *RioShow* fala sobre o assunto na matéria *Para exportação*:

Contrariando a letra de "Querelas do Brasil", de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, imortalizada na voz de Elis Regina, o Brasil já conhece o Brasil. E a causa disso são as quatro músicas de "The Brasil EP", lançado no ano passado no exterior pela influente gravadora inglesa de drum'n'bass V Recordings, em parceria com a Trama. O disco, que chegou às ruas (ou melhor, streets) apenas no formato vinil, trazia faixas de XRS Land (a deliciosa drum'n'bossa "Secrets of the floating island") e remixes de Patife ("Carnaval") e Marky ("Samba raro") para músicas de Max de Castro. Além disso, o EP trazia um hit devastador em qualquer idioma: "Sambassim", remix de Patife para a música de Fernanda Porto, que canta e assina a ótima letra ("Esse samba é meu groove da vez / Com guitarra e drum'n'bass / Só pra ver como é que fica / Eletrônico no couro da cuíca"). (*O Globo*, 01/02/2002, p. 28-29)

Sambassim, inclusive, tornou-se um dos grandes sucessos radiofônicos de 2002. Mas não só a mistura entre o eletrônico e o samba foi citada neste ano. Em *A África traduzida pelas mãos de Sérgio Santos*, também publicada no dia 01/02 pelo *Segundo Caderno*, ressalta-se a fusão de ritmos brasileiros (com influências africanas) proposta por este compositor: "[...] É uma leitura minha, de uma sensibilidade minha, ainda que com elementos musicais do jongo, do afoxé e, claro, do samba" (*O Globo*, 01/02/2002, p. 2).

Há ainda as menções às novas fusões propostas por escolas de samba, que formam o foco da reportagem *Os novos ritmos que embalam o carnaval*, da seção especial de carnaval da *Editoria Rio*:

Samba em ritmo de fado: a Unidos da Tijuca faz, neste carnaval, uma fusão entre os ritmos daqui e de além-mar. No carro de som, uma guitarra portuguesa dará um toque diferente ao belo samba da escola, que homenageia os países que falam a nossa língua. A fadista Maria Alcina também ajudará. E, além do instrumento inusitado, a bateria da Unidos da Tijuca fará seis paradinhas diferentes ao longo do desfile na Sapucaí. [...] Se um buscou novidade em Portugal, outro foi atrás de inovação na área de serviço: Mestre Louro, do Salgueiro, levará dez baldes para a avenida. O instrumento, batizado de checkbalde e inspirado num similar africano, tem por base um balde comum, ao qual se acrescentam parafusos, porcas e arruelas.

[...] Na Mangueira, Mestre Ruço faz segredo. Mas a escola deve aproveitar o enredo sobre o Nordeste para levar ritmos da região, usando triângulo e zabumba - a sanfona não é permitida. Também por conta do enredo sobre o Maranhão, Mestre Odilon, da Grande Rio, terá 30 matracas maranhenses em sua bateria. [...]. (*O Globo*, 10/02/2002, p. 14).

Os encontros também se mantiveram presentes em 2002, com cinco citações, a maioria delas sobre o já conhecido evento Rio Folia. Mas também há referências ao samba dividindo espaço com outros ritmos em repertórios de novos artistas brasileiros, como na reportagem *Geração Artistas Reunidos grava seus novos discos (Segundo Caderno)*:

O disco de Jairzinho traz 14 composições inéditas, 13 delas de autoria do próprio cantor e uma em parceria com Ed Motta ("Amor e saudade"). Jairzinho assina a produção e os arranjos do CD. Entre as faixas, reina novamente o ecletismo, que vai do samba ("Local proibido") ao pop rock ("Todas as letras - Sou teu nego") num disco que investe ainda em jazz e rap. (*O Globo*, 18/02/2002, p. 8).

As *Manifestações culturais do samba* continuam em alta em 2002, com 10 citações. Os blocos foram mencionados quatro vezes e as escolas de samba duas. Até mesmo os bailes tiveram mais repetições: foram duas citações, sendo uma sobre o baile promovido pelo hotel Copacabana Palace (mostrando que não só o carnaval de rua, mas o também o dos salões estava voltando à moda com força total). Outra manifestação que apareceu em 2002 foi a "feijoada". Enganam-se aqueles que pensam na feijoada como um elemento cultural do samba surgido nos anos 2000. Já em exemplares estudados entre 1926 e 1928 havia citações sobre feijoadas, mas elas não eram o foco de nenhum texto, ao contrário do que acontece com esta nota publicada por Hildegard Angel em sua coluna:

O temporal do sábado botou água no feijão do carioca, mas não deu pra estragar o tempero do samba... A Grande Rio, no Sofitel, a Mangueira, no Flamengo, mas todos os caminhos de todas as feijoadas de sábado levaram ao feijão da The Bed Room, em São Conrado, em ritmo de Beija-Flor. (*O Globo, Segundo Caderno*, 05/05/2002, p. 3).

A valorização do carnaval foi tamanha em 2002 que até as citações sobre os samba de bloco aumentaram. Foram quatro, no total. Na matéria *Dobradinha de blocos, do RioShow*, tem-se referências ao teor satírico das canções de dois famosos blocos, Simpatia é quase amor e Suvaco de Cristo:

Amanhã, o Simpatia faz sua concentração na Praça General Osório a partir das 17h. E vai levar os foliões ao som de um samba que exalta o jeito de ser carioca. Quem perder o desfile deste sábado terá chance de redenção: a turma do bloco, com o fôlego - e a simpatia - de sempre, fará repeteço no domingo de carnaval. Já a turma do Suvaco este ano está se escondendo: pretende fazer segredo até o último minuto sobre a hora em que o cortejo sairá, no domingo. A estratégia tem como objetivo evitar a superlotação - que, segundo os organizadores, descaracterizou o bloco - e as brigas que foliões mais exaltados provocaram em 2001. O samba deste ano, "Lavando os chatos do Suvaco", chega a brincar com a vontade de seus integrantes de "despachar as malas" do desfile. (*O Globo*, 01/02/2002, p. 7).

Outras *Vertentes do samba*, além do samba de bloco, também foram mencionadas como o partido-alto e o samba-enredo. Esta última, com três citações, foi o tema central do

artigo assinado por Aldo Rebelo, *Brilha o sol sobre a língua portuguesa*, que elogiou a iniciativa da agremiação Unidos da Tijuca de homenagear a língua portuguesa:

"Bordei palavras sobre as ondas do amor (Oi! do mar)/ E na linha do horizonte/ A língua se fez poesia uma odisséia de amor/ Navegar é preciso de Angola ao Timor (ô ô ô)". Reproduzo acima o tema e um verso do samba-enredo da Unidos da Tijuca, escola de samba do Rio de Janeiro, para o carnaval de 2002. A escola vai usar a língua portuguesa como elemento de ligação para um desfile multicultural em homenagem aos oito países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP): Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Lorasae. [...] O tema é dos mais felizes, e dá margem a um belíssimo desfile, dadas a riqueza e a diversidade cultural dos povos que compõem a comunidade. (*O Globo, Editoria Opinião – Primeiro Caderno, 10/02/2002, p. 7*)

Contudo, o aumento do interesse pelas manifestações relacionadas ao carnaval vem acompanhado, mais uma vez, por uma forte reação de quem não gosta da festa. Isso faz crescer as repetições da categoria *Samba “dissonante”* (são quatro), que, em 2002, não traz muitas surpresas. Os textos são bem similares aos já publicados nos dois anos anteriores: com explicações sobre porque não se gosta do samba ou com opções de diversão fora as escolas de samba e os blocos.

Sem contar as manifestações do samba, outra categoria que vem se repetindo em quase todos os anos estudados é *Samba crítico*, que apareceu em cinco textos publicados em 2002. Um dos mais interessantes deles foi o publicado na *Editoria Rio* sobre um samba que serviu de alerta à epidemia de dengue que tomava conta da cidade:

A música é em ritmo de samba e deveria, assim como o dengue, acabar no verão. Mas, se as coisas continuarem como estão, a cantora e compositora Telma Tavares acha que sua mais nova composição, ‘Xô, Dengue!’, vai ser sucesso durante o ano todo. (*Compositora faz samba sobre combate à doença, O Globo, 22/02/2002, p.14*)

Mas também são relevantes os relatos de envolvimento social entre os personagens do samba e as comunidades em que vivem. Dois exemplos foram veiculados pelo *O Globo* neste ano: o atendimento dentário oferecido na quadra da Viradouro (em *Dentes brancos em ritmo de samba, Jornais de Bairro – Niterói, 03/02/2002, p. 2*) e as atividades profissionalizantes ofertadas por blocos da Barra da Tijuca (em *Iniciativas sociais depois do samba, Jornais de Bairro – Barra, 10/02/2002, p. 2*). É o samba cumprindo seu papel social.

Outro grupo de representações que tem se mantido estável desde a sua primeira aparição, em 2000, é *Produtos do samba*. Em 2002, foram seis menções sobre shows, CD’s e, até mesmo, um videodocumentário feito com canções clássicas do samba. Tal documentário é o assunto da nota *Samba é cultura* da *Coluna Ancelmo Góes* de 23/02/2002:

O ministro Weffort exibe hoje no Rio, em primeira mão para os sambista e compositores que participaram do "Clássicos do samba" (entre os quais Ivone Lara e Jamelão) o videodocumentário do espetáculo, encenado em Brasília, no Dia da Cultura. E aproveita o encontro para acertar com os sambistas uma reapresentação do show, em março, no Rio, junto com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal. (*O Globo, 23/02/2002, p.14*).

Mais uma vez, observa-se o samba tradicional buscando no mercado um espaço para a sua manutenção. Assim como a categoria *Produtos do samba*, as *Tradições do samba* também apareceram por cinco vezes, mas trazendo novidades. Além do lado tradicional do samba estar presente em vários aspectos divulgados pelo *O Globo*, a própria história deste gênero musical passa a ser veiculada pelo jornal. Em *Descoberta importante para a alegre história das modinhas e dos lundus*, do *Caderno Prosa e Verso*, tem-se a historiografia da evolução de outros rirmos brasileiros até o surgimento do samba:

Modinhas e lundus desenvolveram-se no Brasil ao longo do século XIX: a langorosa modinha veio a dar na seresta e no choro, enquanto o lundu, malicioso e bem-humorado, resultou em maxixe e samba. (*O Globo*, 09/02/2002, p. 5).

Já a seção *Há 50 anos do Segundo Caderno* de 23/02/2002 traz um trecho publicado pelo jornal em 1952, cujo assunto principal são os sambas de sucesso daquele ano. Ou seja, o texto é uma própria parte da história do samba:

O Carnaval não está motivando grande venda de discos. Entretanto, algumas músicas têm alcançado apreciável êxito. Na Casa Waldeck, ouvimos o gerente de vendas, sr. Laudelino Aguiar, que nos declarou que a marcha de maior sucesso é "Sassaricando", cantada por Virgínia Lane. Entre os sambas, figuram "Mundo de zinco", "Lata d'água" e "Maria Candelária". Na seção de disco das lojas Murray, "Sassaricando" também lidera as vendas no gênero marchas, mas os sambas mais vendidos são "Hoje ou amanhã", "Quem chorou fui eu" e "Mundo de zinco". Também ouvidos pelo GLOBO, gerentes de outras lojas tradicionais, como Garson, Televisão e Palermo, Irmão & Cia, confirmaram o sucesso de vendas do hit cantado por Virgínia Lane. [...]. (*O Globo*, 23/02/2002, p. 11).

A categoria *Ambientes do samba* (com sete citações) também conta com novidades: os novos espaços do samba. Como consequência da sua resistência em relação a manifestações culturais internacionais, o samba começa a invadir novos ambientes nos quais, até pouco tempo atrás, não seria bem-vindo. Os ensaios de escola de samba, por exemplo, passam a acontecer em boates do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro. E as rodas de pagodes que fazem sucesso no subúrbio se mudam para diferentes casas de shows como pode ser visto na matéria *Pagode que assume a sua grife autêntica (Segundo Caderno)*:

A onda do franchising chegou ao terreno do samba e isso não é nada ruim. Realizado há mais de 25 anos em Madureira, o pagode da Tia Doca também vem animando as sextas-feiras do Centro Cultural Carioca, no Centro. A qualidade da batucada é a mesma, a base dos músicos também e a presença de Tia Doca abençoa igualmente a ambos. Porém, franquia é franquia e, com atenção, dá para perceber que os dois pagodes são afastados por uma distância maior do que os 30 quilômetros que separam o sobrado do Centro do quintal de Madureira. A própria Tia Doca, feliz com o sucesso do novo endereço - "Está bombando desde a inauguração", diz - insiste que é a mesma coisa mas deixa escapar algumas diferenças. (*O Globo*, 27/02/2002, p. 2)

Não só os novos ambientes marcaram presença em 2002. A Praça Onze, novamente apareceu como uma opção para quem quer curtir o gênero musical num evento barato e com artistas tradicionais.

O ano de 2002 marcou o ressurgimento da categoria *Autoria do samba*, com duas citações. Ambas são referentes ao mesmo tema: a batalha judicial enfrentada por Nelson Sargento para que fossem pagos os direitos autorais sobre a sua composição utilizada incorretamente por um software internacional. Outra categoria que ocorreu por duas vezes em 2002 foi “*Diversidades*” do samba (*sambópera*) que fala do espetáculo *La Traviata*, produzido por Augusto Boal, no qual todas as canções da ópera foram transformadas em samba e o choro.

Esta iniciativa de Boal apresenta uma vontade de transformar uma grande manifestação internacional em algo brasileiro. Porém, já foi visto que o contrário também acontece: uma manifestação cultural brasileira pode tornar-se internacionalizada. Este processo, retratado pela categoria *Internacionalização*, é que mais se destacou no ano de 2002.

Foram quatro relevantes citações, entre críticas e elogios, à presença do samba no exterior. Os quatro textos mostram que o samba é visto em outros países como um “sinônimo” de Brasil. O samba é exposto como uma das mais fortes identificações de brasilidade lá fora.

No dia 10/02, o poeta Ferreira Gullar, em sua entrevista ao *Segundo Caderno*, se diz impressionado com a resistência do samba no mundo globalizado contemporâneo:

GULLAR: Vamos pegar o carnaval. Primeiro, era o pessoal da Zona Sul que se misturava nas escolas, e a gente dizia: tem branco no samba. Agora importamos louras suecas e as devolvemos como mulatas passistas, que vêm aprender a sambar na escola.

- Um imperialismo sambístico brasileiro.

GULLAR: Isso! Na verdade neste mundo altamente globalizado, uma metrópole como o Rio preservar um tipo de manifestação como as escolas é impressionante. Não há exemplo em nenhuma metrópole do mundo. A tendência da metrópole é limitar tudo que é primitivo na sua origem cultural. E aqui é algo que funciona o ano inteiro! Não sei até quando vai durar. Talvez essa mescla seja o princípio do fim. Mas pode também ser um sinal de vitalidade cultural. (*O Globo*, 10/02/2002, p.2).

Já em 16/02, a *Editoria Opinião* traz um pequeno artigo explicando como o samba pode servir de bom instrumento diplomático entre o Brasil e os Estados Unidos:

O samba tem contribuído para melhorar a imagem do Brasil nos Estados Unidos. Ou pelo menos junto a personalidades americanas. Basta lembrar que antes de Barbara Bush relaxar na Marquês de Sapucaí, outro inquilino da Casa Branca, Bill Clinton, viveu momentos de descontração ao visitar a Mangueira - parecia um "pinto no lixo", segundo Jamelão. Não deixa de ser uma compensação "diplomática" para a queda de braço entre os dois países no espinhoso terreno do protecionismo comercial americano.

(*O Globo*, 16/02/2002, p.12).

Todavia, é numa pequena matéria publicada na *Editoria Esportes* que se encontra o resumo do conceito de samba como referência de Brasil. Em entrevista ao jornal, a atleta de

*cross country*³⁹ Franziska Amália Lustosa Becskehazy (que mora na Noruega) diz que apesar de não dominar o esporte, a torcida internacional a apóia:

FRANZI: Os públicos norueguês e sueco têm sido altamente receptivos. Eles torcem muito por mim e gritam meu nome. Alguns falam: 'Samba! Samba!' ou 'Uno, dos, tres' em espanhol. Na Suécia, ficaram esperando 20 minutos, a 13 graus negativos, até eu terminar (demoro pouco mais que as locais). Havia uma bandeira imensa do Brasil. Fiquei emocionada. Querem saber como eu, de Copacabana, fui parar no *cross country*. As rivais também têm atitude positiva.
(*O Globo*, 03/02/2002/, p. 39).

Nota-se, que, neste caso, a palavra samba é usada efetivamente como uma identificação do Brasil pelos estrangeiros. E, como o jornal não se intimidou em apresentar este fato aos seus leitores, o samba é retratado por ele como uma parte da brasilidade.

As representações do samba, portanto, continuam a ser utilizadas como ferramentas da construção da identidade nacional pelo jornal *O Globo*.

³⁹ Modalidade de esqui. Espécie de caminhada sobre esquis em terrenos planos, subidas e descidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Samba / Agoniza, mas não morre /
Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro
(Nelson Sargento)⁴⁰

A presente pesquisa tem como objetivos identificar e analisar as representações sobre o samba divulgadas pelo jornal *O Globo*, partindo da premissa de que este gênero musical foi utilizado pelos meios de comunicação de massa como ferramenta para a construção da identidade nacional brasileira. Para isso, foram analisados dois períodos distintos – 1926 a 1928 e de 2000 e 2002 – considerados importantes para o estudo das identidades.

O final dos anos 20 foi escolhido, entre outras razões, por trazer novidades em relação ao jornalismo no Brasil. Além do surgimento de *O Globo*, em 1925, a segunda metade desta década viu florescer avanços tecnológicos do jornalismo, como apurações internacionais (por meio de telégrafo) e usos de fotografias nas primeiras páginas. Para garantir uma maior vendagem, o que faria compensar os seus novos investimentos, a mídia impressa passou a procurar novos assuntos e, assim, atingir novos leitores de camadas sociais diversificadas. Com isso, aumentaram as preocupações com as colunas sobre esportes, sobre celebridades dos teatros e, no Rio de Janeiro, com as colunas carnavalescas.

Além disso, este período foi escolhido por estar bem próximo ao que Jesús Martín-Barbero considera ser a primeira época relevante no relacionamento entre os veículos de comunicação de massa e as identidades nacionais (anos 30), mas, ao mesmo tempo, ele também é um momento no qual a construção da identidade brasileira ainda não perpassava pelos poderes do Estado ditatorial de Vargas (que, a partir da década de 30, transformou o “ser brasileiro” num projeto estatal).

Já os anos entre 2000 e 2002 formam outro momento interessante para os estudos da identidade e Comunicação. Neles, estabelece-se uma nova configuração dos meios de comunicação e da compreensão das identidades. Com o advento da globalização e da comunicação instantânea e em rede – na qual quase todas as partes do mundo encontram-se interligadas – vem a ser complicado falar em identidades nacionais sólidas e inflexíveis: tendo tanto acesso a informações diversificadas é possível nos identificarmos com as peculiaridades culturais de países bem distantes do nosso. É neste novo contexto que torna-se interessante investigar se o samba ainda faz parte da construção da identidade brasileira.

⁴⁰ Apud DINIZ (2006).

A fim de que os objetivos da dissertação fossem atingidos, foi necessário, primeiramente, realizar uma pesquisa teórica sobre representações, mediações, identidade e samba. A apresentação dos pressupostos teóricos que melhor se encaixam na proposta da dissertação foi efetuada ao longo dos primeiros capítulos deste trabalho.

Sendo assim, viu-se que as representações são objetos de estudo de diferentes áreas das ciências sociais. Para a presente pesquisa, foram aprofundados alguns dos conceitos defendidos pela Sociologia, Antropologia e História. As representações são formas pelas quais indivíduos dão sentido ao mundo. Elas agem como modelos de condutas sociais, possibilitando que os grupos sociais se formem, se identifiquem e se mantenham unidos. As representações surgem da reunião de indivíduos (do processo comunicativo com o outro) e manifestam-se, portanto, como um conhecimento coletivo e impessoal que define, resume e exhibe as características de quem o partilha. Por isso, cada grupo social tem as suas próprias representações. Ou seja, as representações sobre um mesmo objeto ou fato social não são únicas.

É a diversidade de representações que organiza a vida social. Por esta razão é possível dizer que as representações são as tramas que formulam a sociedade. Esta organização social é feita por meio da circulação das representações por diferentes grupos sociais. Não é utilizada nesta pesquisa a perspectiva de que existam representações dominantes, que se destacam e se sobreponham na sociedade, pois, mesmo existindo mecanismos que auxiliem na divulgação de determinadas representações, não quer dizer que elas serão aceitas da mesma maneira por todos os grupos sociais, que esquecerão as suas antigas.

Todas as representações passam pelo processo de reapropriação. Ou seja, elas são consumidas de maneiras criativas pelos conjuntos sociais e, após reformuladas de acordo com os contextos históricos e sociais de cada um, transformam-se numa outra representação. Este processo de reinterpretações e transformações das representações também foi chamado de “táticas” por Michel de Certeau (2008). As “táticas”, segundo o autor, são a “astúcia” das camadas mais populares da sociedade que, assim, conseguem manter as suas identificações.

As reapropriações (as “táticas”) também são importantes para o estudo do segundo campo teórico abrangido nesta dissertação: as mediações. As mediações são as maneiras criativas de se entrar em contato com as mensagens veiculadas por meios de comunicação de massa. Com elas, não se torna mais possível ver o público como passivo e mero receptor das representações divulgadas pela mídia. Por intermédio das mediações, um enunciado é reinterpretado e reformulado (tornando-se diferente daquele proposto por quem o enunciou).

Agora, as relações comunicacionais ocorrem com base nos contextos de cada um: somos todos enunciadores e enunciatários de mensagens. Ou seja, nos reapropriamos dessas mensagens o tempo todo. As mediações são, portanto, o espaço para efetuar-se as reapropriações do que é veiculado pelos meios de comunicação.

O estudo das mediações também foi usado, aqui, para entender melhor o processo de construção de identidades nacionais, tendo como base as propostas de Jesús Martín-Barbero (que mostram a importância das mediações para a elaboração das identidades dos países da América Latina). Dois foram os momentos cruciais do relacionamento entre a mídia e as culturas nacionais: entre as décadas de 30 e 50 e a partir dos anos 60.

No primeiro período, acontecia o primeiro *boom* dos meios de comunicação de massa. Os jornais e o cinema se aprimoravam e nascia o rádio. Representações de diferentes regiões circulavam pelo país, mas tinham destaque àquelas produzidas nas áreas centrais, mais ligadas aos ideais europeus de civilização. Nos anos 30, com o fortalecimento das ditaduras latino-americanas, a identidade nacional passou a ser assunto do Estado: pretendia-se destacar as singularidades de cada nação, e as representações que melhor empunhariam as concepções estatais ganhavam destaque. A identificação se fazia, então, pela diferenciação em relação a outros países. Entretanto, nem todas as representações veiculadas como nacionais nas páginas dos jornais, nas tramas cinematográficas e nos programas de rádio superaram as “táticas” dos habitantes de um país. Somente àquelas que se mantiveram nacionais após as transformações das reapropriações ganharam *status* de elementos da construção da identidade nacional.

Nos anos 60, com o fortalecimento da televisão, as mediações do nacional passaram por alterações. Com sua programação – que precisa basicamente da publicidade para se manter – a televisão criou um público mais homogêneo e, conseqüentemente, mais rentável economicamente: a fim de falar para um número cada vez maior de pessoas, seus programas têm de ser “neutros”, acima de qualquer regionalização. Com isso, ocorre um processo de massificação dos públicos.

Esta nova configuração dos públicos (que passou da TV para outros veículos de comunicação), aumenta o consumo cultural internacional e, com isso, as mediações passam a apresentar a identidade não mais pela diferença, mas sim por como cada país se encontrava inserido aos contextos globais. A partir da década de 90, esta inserção globalizada se intensificou com o advento da comunicação eletrônica instantânea. A partir de então, o que se caracterizaria como nacional num contexto no qual informações sobre todas as peculiaridades culturais de diferentes regiões do mundo se encontram nas redes?

Tal questionamento guiou o desenvolvimento do quarto capítulo sobre identidades nacionais. Nele, foi informado como surgiu o conceito de identidade nacional e como, nos últimos anos, ele entrou em crise e deixou de ser um sinônimo de rigidez. Também foi estudado como as novas mediações proporcionadas pelos meios de comunicação em rede levaram a uma “homogeneização cultural” (um consumo parecido de representações culturais ao redor do mundo). Esta “homogeneização”, contudo, traz algumas conseqüências. Dentre elas estão o surgimento de novas identidades (essencialmente) híbridas e o reforço das identidades locais.

Entrando em contato com representações do mundo inteiro, um sujeito pode se identificar mais com as manifestações de outro país do que com o seu. Este é um resumo de como ocorre a hibridização, que mostra como, nos dias atuais, a relação entre as identidades nacionais deve ser estudada não mais pelas suas diferenças, mas sim pelas suas interseções.

Contrário à hibridização cultural está o retorno do local. Com o enfraquecimento do que anteriormente se conhecia como identidade nacional, surgem movimentos sociais que lutam pela preservação das suas representações locais: tem-se, portanto, uma resistência à grande circulação de representações internacionalizadas. Porém, isso não quer dizer que, na contemporaneidade, exista uma dicotomia clara entre o local e o global.

Há, sim, uma nova ordem, que proporciona o surgimento de uma nova concepção da identidade nacional. Ela, agora, configura-se como um sentimento de segurança entre estes dois pólos. A identidade nacional transforma-se em “lares” (CUNHA, 2008). E estes “lares” nada mais são do que “táticas” que possibilitam a circulação de representações sobre o nacional pelo mundo globalizado e o reconhecimento do que é fazer parte de um país.

Não só o conceito mais amplo de identidade nacional foi estudado nesta dissertação: foram abordadas, também, algumas peculiaridades da identidade brasileira. Observou-se que embora se proclame um país igualitário sem estruturas sociais publicamente racistas (como nos Estados Unidos), o Brasil também possui uma sociedade hierárquica, baseada no paternalismo.

É esta estrutura que separa a população em dois segmentos: indivíduos e pessoas. Estas últimas são àquelas cercadas de conhecimentos, bem-relacionadas e apadrinhadas. Àquelas que podem indagar “você sabe com que está falando?” (DAMATTA, 1997). Já os indivíduos são os que sobram, aqueles que não têm a mínima diferenciação em relação aos outros habitantes do país.

Existe, porém, um elemento da sociedade brasileira que se caracteriza por ser um meio-termo entre estas duas pontas. Há alguém que se posiciona entre o indivíduo e a pessoa:

o “mestiço”. O “mestiço” é um dos mediadores das manifestações culturais dos diferentes grupos que participaram da construção da identidade do Brasil. As representações dos indígenas, europeus e africanos são revistas, reinterpretadas e tornam-se nacionais. E são estas representações que tramam a vida cultural brasileira. Como não há somente um tipo de “mestiço”, logo, várias são as mediações que ele proporciona. Portanto, nossas manifestações culturais (até as consideradas folclóricas e/ou tradicionais) são reapropriações proporcionadas por nosso “caráter mestiço”.

Todas estas informações foram muito importantes para o embasamento da análise realizada sobre as representações do samba no jornal *O Globo*, nos dois períodos propostos. Os textos analisados, coletados por meio de pesquisa na Biblioteca Nacional e no arquivo do periódico, passaram por diversos ciclos de leitura.

Primeiro, teve-se o interesse em conhecer sobre o que eles falavam, quais os seus assuntos principais. Depois, foi verificado que tipo de informações representativas sobre o samba eles abordavam, através das análises de suas construções discursivas. As representações similares foram reunidas em categorias. Ao todo, foram encontradas 13 categorias em todo o universo amostral pesquisado de 322 matérias.

Obviamente, ao se comparar os dois períodos pretendidos, de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002, foram encontradas muitas diferenças, pois não só a relação entre os jornalistas e o samba mudou, assim como o próprio desenvolvimento deste gênero musical não continuou o mesmo durante estes quase 80 anos. São outros contextos históricos e identitários, que modificam a presença das representações sobre o samba na mídia.

Porém, há também muitas similaridades. A primeira delas: o samba esteve presente em todos os anos estudados. Não há um mês de fevereiro sequer que não tenha, ao menos, 20 menções ao samba. Isso mostra que, mesmo nos dias atuais, o mês do carnaval ainda é muito propício para o samba. Afinal, a folia momesca, por ser uma manifestação cultural que viabiliza a coexistência de diversas camadas sociais (das populares à elite), torna-se um interessante meio para a circulação deste gênero musical.

Nascido em uma região do Rio de Janeiro conhecida por reunir negros de diferentes etnias africanas e de diferentes regiões do país — a “Pequena África” — o samba possui um caráter “mestiço” que o faz se reapropriar das representações dos grupos que o consomem. Tendo influências da música nordestina, africana e europeia, o samba pode ser visto com uma “tática” das camadas populares às representações culturais da elite brasileira do início do século XX. O samba sempre foi crítico, mostrando a “astúcia” de quem estava envolvido com

ele. E nada mais astucioso do que veicular o samba – uma música “mestiça” (mediadora de vários grupos) – ao carnaval, a festa das reapropriações.

No meses de fevereiro de 1926, 1927 e 1928, foram publicados 99 textos em *O Globo* que citaram, pelo menos uma vez, a palavra samba. A maioria deles foi divulgada na coluna *O Globo e o carnaval* por meio de pequenas notas. Dentre estes textos, as categorias mais recorrentes foram *Vertentes do samba*, *Personagens do samba* e *Encontro e fusões do samba*.

A categoria *Vertentes do samba* se referiu, neste período, somente ao samba carnavalesco, ou seja, às canções que tocariam durante o carnaval. Como neste momento as rádios ainda não eram estabelecidas no Brasil, a mídia impressa era uma das melhores formas de veiculação das letras do samba para que eles, então, se tornassem sucesso na época em que mais tocavam: a folia de Momo. A importância destes veículos para a existência do samba era tanta, que em 1926, antes mesmo de completar um ano, *O Globo* recebia uma canção de Donga, Wanderley e Taranto em sua homenagem.

Os *Personagens do samba* também receberam muito destaque do jornal. Compositores e grupos sempre apareciam repletos de elogios. Esta era outra maneira de facilitar a circulação do samba e sua apropriação por diferentes grupos sociais: mostrando que os sambistas eram tão competentes quanto quaisquer outros musicistas. Nota-se aí, o começo da valorização a quem se dedicava não só às músicas que vinham de fora, mas as manifestações musicais brasileiras: os autores, embaixadas e jazz-bands que se dedicavam ao samba ganhavam mais *status* nas páginas do *O Globo*.

Contudo, não só o samba tocava no carnaval carioca. Havia espaço para uma diversidade de gêneros musicais como marchas, cateretês e *fox-trots*, por exemplo. É a relação entre o samba e estes outros ritmos que permeia a categoria *Encontros e fusões do samba*. Nos anos 20, momento em que as identidades nacionais se formulavam a partir das diferenças entre as nações, não há nenhuma citação de mistura do samba com outro tipo de música: fala-se somente da sua relação de coexistência com outros gêneros que compunham o repertório carnavalesco.

O samba, até então, não se mistura. O “sambar é privilégio da mulata brasileira” como diz a canção publicada em 08/02/1928 pelo *O Globo*: é algo inerente aos corpos brasileiros, povo peculiarmente “mestiço”. Observa-se, portanto, que mesmo antes do projeto estatal de Vargas (considerado por muitos como mecanismo que transformou o samba em música nacional), o samba já era representado em *O Globo* como algo próprio do brasileiro, um privilégio da nossa identidade. Tal perspectiva também se evidencia em outra matéria de 1928, quando os compositores de samba são chamados de heróis, aqueles que defendem a

“alma popular” (25/02/1928). Ou seja, antes mesmo da intervenção do Estado, o samba já é visto como meio de defesa da identidade brasileira.

Vertentes, Personagens e Encontros e fusões do samba também são algumas das categorias mais recorrentes entre os anos de 2000 a 2002. Ao todo, foram 223 citações sobre samba, divididas entre muitas editoriais. O samba passou a ser um objeto corriqueiro, do dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro. Diferente da década de 20, o samba não está mais só relacionado, neste jornal, ao carnaval ou espetáculos culturais. *Primeiro e Segundo Cadernos*, colunas, *Jornais de Bairro*, suplementos para o público juvenil... O Rio respira samba em seu cotidiano.

Embora apareçam com bastante frequência nestes períodos, as três categorias citadas acima sofreram algumas alterações. Afinal, o samba se desenvolveu nas últimas oito décadas, assim como o próprio conceito de identidade, e estas novas configurações proporcionaram algumas alterações nas suas representações. Por exemplo, a categoria *Vertentes* não foca só os sambas carnavalescos: são citados novos subgêneros (como o partido alto e o samba-canção, por exemplo). Cada um deles é uma forma de reapropriação de diferentes grupos sociais. É uma nova representação do samba que o jornal continua a fazer circular pela sociedade.

Já os *Personagens do samba* continuam a ganhar destaque e elogios, mas os que mais aparecem não são mais os compositores. Os “bambas” são as estrelas do samba, carregam a sua tradição. Eles podem ser vistos como uma personificação do retorno do interesse pelo local, que também está presente na categoria *Tradições do samba*. Tais representações são uma resistência às manifestações culturais internacionalizadas.

Porém, a categoria *Encontros e fusões do samba* mostra o outro lado da concepção das identidades contemporâneas: a adequação deste gênero musical à hibridização cultural. Se antes o samba só mantinha relações de coexistência com outros gêneros, agora ele se rende a fluidez e se mistura a eles. Nasceram outras sonoridades destas fusões, que circulam pelo mundo afora, mas levando um pouco de Brasil com elas. São os pequenos “lares” que atingem brasileiros em distintos lugares do planeta, fazendo-os lembrar de seu país.

Ao publicar matérias sobre estas fusões, *O Globo* mostra que o samba também se faz presente na nova formulação da identidade nacional, que não é mais tida como um núcleo centralizador de representações que diferencia o Brasil do restante do globo, mas sim como um ambiente que leva segurança aos brasileiros. Um “lar” que os conforta e os leva (momentaneamente) às suas origens.

No segundo período estudado, outras representações se destacaram, já que eram mais variados os discursos sobre o samba. A *Internacionalização* também reforça o que acabou de

ser apresentado sobre a nova configuração das identidades nacionais: a sua circulação mundo afora, levando aconchego a quem se identifica com o Brasil. Já *Produtos do samba* mostra como a resistência ao global usa o mercado de bens culturais para atingir seus objetivos: se não fosse através da comercialização de CD's, livros, filmes (entre outros produtos), as tradições do samba não atingiriam outros grupos sociais e não impediriam, mesmo que aos poucos, que as tendências internacionalizantes influenciassem ainda mais uma manifestação musical brasileira de tanta importância.

Existe ainda muita coisa em comum entre os dois períodos estudados. Em ambos, por exemplo, há muito interesse nas *Manifestações culturais do samba*. Tanto que, em 2002, há um visível empenho em divulgar as atividades dos blocos e outras animações do carnaval de rua, o que também demonstra uma busca pelo local, para o reforço da identidade nacional. Porém tanto interesse também leva a um movimento contrário. Em quase todos os anos foi possível encontrar, mais de uma vez, a categoria *Samba "dissonante"*, que reúne as falas sobre quem não gosta do samba. Nem todos se reapropriam das representações do samba da mesma forma, considerando-o como música brasileira. Ou seja, o samba não é uma unanimidade no gosto nacional.

Mesmo assim, o samba é o único gênero musical que permaneceu no repertório do jornal *O Globo* por quase 80 anos. Neste longo período, não foi lido mais nada sobre marchas, cateretês e, muito menos, *fox-trots*. O samba, porém, permaneceu forte.

Em suma, observou-se que o samba – ao longo dos dois períodos estudados, de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002 – esteve bastante presente no jornal *O Globo*. Na primeira época estudada, o periódico veiculou oito representações do samba: *Vertentes*, *Personagens*, *Encontros e fusões*, *Manifestações culturais*, *Samba crítico*, *Samba "dissonante"*, *Samba dança* e "*Diversidades*"; todas, de alguma maneira, se relacionaram com as concepções sobre identidade nacional estudadas como singulares daquele período: a identidade como um ponto fixo e definidor do que faz parte da cultura de um país; uma diferenciação entre uma nação e o resto do mundo.

É por esta razão que, por exemplo, a única *Vertente do samba* divulgada neste período foi a carnavalesca e as *Manifestações culturais* do samba citadas eram todas ligadas à folia carnavalesca (já que o carnaval, apesar de ser uma celebração internacional, desenvolveu peculiaridades muito fortes no Brasil). Além disso, neste primeiro momento, as relações entre o samba e outros gêneros musicais eram somente de encontro, sem mistura (o que era "brasileiro" não poderia se combinar com o que vinha de fora).

Já entre os anos 2000 e 2002, foi possível identificar mais cinco representações do samba: *Autoria, Tradições, Produtos, Internacionalização e Ambientes*. Embora apresente novas representações, o samba ainda é tido pelo jornal *O Globo* como uma das bases da “brasilidade”. Suas novas e antigas representações (que, assim como o próprio gênero musical, se desenvolveram ao longo dos anos ao serem reapropriadas por novos grupos sociais) continuam a ser utilizadas pelo jornal como ferramentas para a consolidação da identidade nacional.

E, mais uma vez, estas representações se adaptam às concepções de identidade existentes do século XXI: se antes o samba não se misturava com outros ritmos, marcando a diferença entre o que é do Brasil e não, agora ele se internacionaliza, se mistura com outros gêneros criando novas sonoridades. Mas, ao mesmo tempo, de acordo com o novo contexto entre o global e o local, o samba também é valorizado em suas tradições e em seus personagens mais antigos (principalmente os “bambas”), que se utilizam da lógica do mercado — oferecendo diversificados “produtos” — para proteger as suas singularidades regionais. O samba é fusão, é global; e também tradição, é local. É uma síntese da composição das identidades nacionais nos dias atuais. Com isso nota-se que sim, o samba foi utilizado pelo jornal *O Globo* como ferramenta para construção da identidade brasileira durante os dois períodos estudados.

Mas por que o samba foi escolhido para ser o “ritmo brasileiro mais tradicional” (*O Globo*, 11/02/2001)? Acredita-se que o samba foi escolhido pelos meios de comunicação como um dos elementos de construção da identidade brasileira devido ao seu “caráter mestiço”. Sendo um gênero musical mediador de diversas representações do território brasileiro, o samba consegue circular com mais facilidade entre outros grupos sociais que reapropriarão as suas características.

Meio-termo entre as representações de brancos, negros, cariocas e nordestinos, o samba consegue atrair a atenção de diversos grupos, fazendo com que os veículos de comunicação tenham interesse em divulgá-lo. Destas divulgações, surgem o consumo das representações sobre o gênero musical e, deste consumo, vêm as reapropriações. E estas “táticas” dos mais diversificados grupos mantiveram o samba como algo que merecia estar acima deles: uma identificação nacional. Tanto que, conforme foi visto, até no carnaval de Recife, conhecido pela festa do frevo e do maracatu, o samba está presente (*O Globo*, 19 e 24/02/2001).

Quando foi preciso defender o Brasil — na ocasião em que nem se sabia ao certo o que era ser brasileiro — os sambas estavam lá, criando heróis, mostrando aos seus habitantes

e ao mundo do que o país era capaz; as suas diferenças em comparação ao outro. Hoje, quando as relações identitárias e a configuração entre o local e o global se baseiam na fluidez, o samba se mostra como uma das bases que formam os “lares” nos quais se mantém a identidade nacional. É um aconchego, uma ferramenta que faz os brasileiros lembrarem o que é fazer parte do Brasil.

Tais resultados não indicam, porém, que as possibilidades de estudos sobre representações do samba nos meios de comunicação ou sobre a relação entre samba e identidade nacional se encerram por aqui. Há ainda muito o que se pesquisar como, por exemplo, o relacionamento entre as representações do samba, o desenvolvimento da mídia no Brasil e as alterações sofridas por este gênero musical ao longo de sua história. Ou seja, uma análise de como ocorrem as mediações sobre o samba em outros veículos, além da imprensa. Esta é uma das propostas que serão avaliadas, caso seja decidido dar continuidade à pesquisa sobre samba e identidade nacional para a realização de um futuro Doutorado.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIC, Jean-Claude. A abordagem estrutural das representações sociais. In: MOREIRA, Antonia Silva Paredes, OLIVEIRA, Denize Cristina de. (Org). *Estudos interdisciplinares de representação social*. Goiânia: Editora AB, 2000.
- ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006. 364 p.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. 360 p.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 191 p.
- CABRAL, Sérgio, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 448 p.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 292 p.
- CARMEM MIRANDA: site não-oficial sobre Carmem Miranda. Disponível em: <<http://carmen.miranda.nom.br/>>. Acesso em: 18 fev. 2008.
- CASTRO, Maria Laura Viveiro. Roberto DaMatta, o carnaval e a interpretação do Brasil. In: GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Lívia; DRUMMOND, José Augusto (Orgs). *O Brasil não é para principiantes. Carnavais malandros e heróis, 20 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed FGV, 2000. p. 143-157. Disponível em: <<http://www.lauracavalcanti.com.br/imgs/conteudos/arquivos/robertodamatta.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2008.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. 268 p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 14 .ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 351 p.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: editora Bertrand Brasil, 1988.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação* (1991). Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sciarttext>>. Acesso em: 10 fev. 2008.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na primeira república*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. 196 p.

CUNHA, Isabel Ferin. Estar em casa: os media entre a globalização e a regionalização. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31. 2008, Natal, *Anais ... Natal*, 2008.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba. O que ouvir. O que ler. O que curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 273 p

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1989.

DURKHEIM, Émile. *Sociologia e filosofia*. São Paulo: Forense, 1970.

FRISBY, David, FEATHERSTONE, Mike (org). *Simmel on culture: selected writings*. Londres: Sage Publications, 1997.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. *Comunicação, mídia e consumo/ESPM*. São Paulo, a. 4, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007. 220 p.

INFOGLOBLO (*O Globo*): informações comerciais para venda espaço publicitário no jornal *O Globo*. Disponível em: <<http://www.infoglobo.com.br/>>. Acesso em: 30 jan. 2008.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, mídia e consumo/ESPM*. São Paulo, a. 3, v. 3, n. 7, p. 31-48, jul. 2006.

LETRAS.MUS.BR (Terra): site com letras e cifras de músicas nacionais e estrangeiras. Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/>>. Acesso em: 18 fev. 2008.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 188 p.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigação em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003. 404 p.

MOTA, Myriam Brecho, BRAICK, Patrícia Ramos. *História: das cavernas ao terceiro milênio*. São Paulo: Moderna, 1997. 362 p.

O CARNAVAL CARIOCA: site com informações sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ocarnavalcarioca.com.br/>>. Acesso em: 18 fev. 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001. 247 p.

SANTI, Vilson Junior Chierentin, RONSINI, Veneza Veloso M. Um protocolo analítico para os estudos de comunicação: mediações na pedagogia crítica da mídia. *Líbero*, São Paulo, a.11 v. 21, p. 99-110, jun.2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Comunicação e ciência: estudo de representações e outros pensamentos sobre mídia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006. 235 p.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

SOUZA, Everton José Barbosa de. *A folia da “Pequena África” no Rio de Janeiro: a “desmarginalização” das escolas de samba nas páginas dos jornais*. 2005. 115p. Monografia (Pós-graduação em Jornalismo Cultural) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

SPINK, Mary Jane P; MENEGON, Vera Mincoff. A pesquisa como prática discursiva: superando os horrores metodológicos. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produções de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 63-92.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 261 p.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004. 224 p.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Jorge Zahar, 2004. 193 p.