

**Soihet, Raquel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998. 200p.**

**Augras, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998. 296p.**

De um modo geral, toda a bibliografia referente ao samba carioca<sup>1</sup> cumpre um roteiro histórico que começa com a descrição do entrudo, que, ainda na primeira metade do século XIX, excomungado pelas elites e legalmente proibido, é substituído pelo Carnaval de inspiração européia, paulatinamente assimilado pelas elites, camadas médias e baixas da população. Segue, então, a descrição da presença no Carnaval dos bailes de máscaras e fantasias em clubes privados, das manifestações de rua dos cucumbis e zé-pereiras, da instituição, nas avenidas Rio Branco e Central, dos desfiles de grandes sociedades carnavalescas, de corsos, cordões, blocos, grupos, ranchos e, finalmente, das escolas de samba. Normalmente, os valores morais e estéticos das elites e das camadas baixas da população são também colocados em confronto, uma vez que é na virada do século XIX que as elites e o poder público

intensificam sua preocupação pela transformação do Brasil, a começar pela capital federal, o Rio de Janeiro, numa nação moderna, civilizada, sintonizada com os padrões vigentes na Europa. A produção cultural, a estrutura política, a reorganização do espaço urbano, a assimilação de costumes, formas de lazer, de modas e padrões de higiene refletem bem a nova ordem, que prevê a transformação do Rio de Janeiro numa Paris dos trópicos.

As fontes normalmente consultadas e citadas pelos autores costumam também se repetir. São elas jornais da época, tais como *O Paiz*, *A Noite*, *A Manhã*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *Mundo Sportivo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, entre outros. Além disso, recorre-se à obras de Melo Moraes Filho, Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, Sérgio Porto, Edgar de Alencar, Jotaefegê, Roberto Da Matta, Maria Isaura Pe-

---

<sup>1</sup> Cf. Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, São Paulo, Duas Cidades, 1982; Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996; Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1983; Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *O carnaval das letras*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994; José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, São Paulo, Editora 34; etc.

reira de Queiroz; à produção literária de Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, João do Rio; ao acervo de canções gravadas ou registradas em jornais e, finalmente, aos depoimentos de antigos sambistas cariocas, guardiães da história do samba, prova de um contínuo processo de interlocução entre nacional e “popular”, elite e povo, tradição e modernidade, negros e brancos.

*A subversão pelo riso*, de Raquel Soihet e *O Brasil do samba-enredo*, de Monique Augras são também orientadas pelo roteiro exposto acima. Discutem o mesmo objeto, festas “populares” e samba no Rio de Janeiro. Trabalham com as mesmas fontes básicas, jornais e autores já citados. Estão preocupadas com imaginário e identidade nacionais produzidos no campo da cultura “popular”, interceptado pela cultura de elite. Defendem o ponto de vista de que o “popular” sempre esteve afeito e apto à interpenetração e circularidade culturais com o universo de elite, o que fez do samba, segundo Hermano Vianna, autor citado por ambas, nem pobre nem rico, nem negro nem branco, mas brasileiro.<sup>2</sup> Diferem, entretanto, na interpretação das mesmas fontes e dados. Raquel Soihet, influenciada pela interpretação que Mikhail Bakhtin faz da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, defende o argu-

mento de que o riso no Carnaval e nas festas “populares” cariocas é uma arma eficaz contra a hierarquização e a opressão dos subalternos. Diz a autora que, “por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos do poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas. Para esses segmentos excluídos, o Carnaval, particularmente, representou uma possibilidade de participação da qual não se omitiram. Muito pelo contrário, através de formas alternativas de organização, nele investiram toda a sua energia. Valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de opressão que sobre eles incidiam. Não foram, portanto, passivos e impotentes, nem ficaram à mercê de forças históricas externas e dominantes. Pelo contrário, desempenharam um papel ativo e essencial na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural”. (pp.15-16)

Monique Augras, por sua vez, afirma que é comum os autores tomarem a cultura “popular” como um “bastião de ‘resistência’”. Para Augras, a cultura “popular” não pode ser percebida isolada da sociedade mais ampla. No caso do samba carioca, isto quer dizer que o riso não é necessariamente

<sup>2</sup> Cf. Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

te sintoma ou estratégia de subversão. Pelo contrário, ao longo da história deste samba, a ordem acompanha, passo a passo, a aparente desordem. Escreve a autora que “o desfile [das escolas de samba] obedece a um regulamento estrito. O tempo é rigorosamente controlado. Nenhum detalhe dos quesitos deixa de ser explicitado, seja para a comissão julgadora, cujos membros têm de assistir às aulas de um curso preparatório para esse fim, seja para os próprios sambistas, que se encarregam de vigiar o desempenho das escolas concorrentes para denunciar os eventuais deslizos que as podem levar à desqualificação. O excesso e a loucura da festa são canalizados por um esquema econômico-financeiro que assegura altíssimos lucros às diversas instituições que regem a organização do desfile e sua divulgação”. (p.16)

Como pode ser possível interpretações tão diferentes? Se trabalham com as mesmas fontes e dados, Soihet e Augras partem de perspectivas teórico-metodológicas diferentes. A autora de *A subversão pelo riso*, informa dos sentidos de liberdade, autoironia, lucidez e crítica cultural que Bakhtin encontrou no Carnaval da Idade Média, propõe e confirma os mesmos sentidos para as manifestações do Carnaval carioca de 1890 a 1945. Em cada episódio que descreve, seja na festa da Penha, meses antes do Carnaval, seja nos cordões,

blocos, ranchos ou nas escolas de samba durante o Carnaval, compreende o alerta das elites — para o horror ao primitivo, à promiscuidade e sensualidade femininas, à estupidez masculina, ao perigo de contaminação do sagrado pelo profano, ao êxtase rítmico dos instrumentos percussivos —, como uma luta dos “populares” contra a opressão, a discriminação, uma forma metafórica de resistência cotidiana que através do deboche, da paródia, da inversão, explicitava uma consciência sobre a relatividade das verdades e das autoridades no poder. (p.46) Esta resistência simbólica se expressa através de práticas nas quais os “populares” incorporam a forma dominante, mas subvertem seu conteúdo. É assim que, em 1906, em resposta à cruzada civilizatória das elites contra cordões carnavalescos, os “populares”, sem alterar o conteúdo dos antigos cordões, passam a denominá-los grupos ou clubes. Esse passo, em sintonia com os valores burgueses na época, para Soihet, ao invés de indicar subordinação irrestrita à cultura dominante, revela uma estratégia oblíqua e pacífica de subversão dos “populares”. A vitória de tal estratégia, acredita Soihet, foi possível devido à capacidade dos subalternos de organizarem um Carnaval, no qual, “sua cultura, embora entrelaçada às demais, alcança maior destaque”. (p.118)

Apesar de alguma pertinência, esta interpretação reflete uma acomodada

ção da autora à proposição teórica de Bakhtin. A festa da Penha, os cordões, blocos, ranchos e as escolas de samba, embora tenham sido manifestações corolárias e estivessem todas submetidas à vigilância das elites, ocorreram, como a própria autora reconhece, em momentos históricos diferentes, obedeceram, portanto, a mudanças e motivações que não foram exatamente as mesmas. Não se pode esquecer que, enquanto no final do século XIX estas manifestações refletiam o impacto socio-político e econômico do movimento abolicionista, de um processo de racionalização da economia, da substituição da mão-de-obra escrava por imigrantes europeus assalariados, da assinatura pela monarquia da Lei Áurea em 1888, da proclamação da República em 1889, na primeira metade do século XX, estas manifestações refletiam a expectativa de uma nova, moderna e igualitária comunidade nacional gerada pelas elites e por um Estado forte e paternal.

Logo, para os “populares” simplesmente participar da festa pode ter sido tão ou mais importante quanto articular uma estratégia de resistência e subversão à ordem. Aceitar regras, formas de manifestação no Carnaval pode ser visto também como uma

crença, ainda que ilusória, de inscrição de conteúdos e integração na nova comunidade nacional. Deste modo, se a caracterização, o canto, a música *pouco* se alteraram de uma manifestação para outra, houve alteração no modo de “fazer cultura”, houve a superposição de conteúdos para que o evento visível, apresentado nas avenidas, ao invés de subversivo fosse digerível e normatizado, atendesse ao gosto das elites, mas também se colocasse como uma proposta para o projeto de invenção do nacional. Talvez realmente subversiva tenha sido a musicalidade “popular” carioca, elemento fundamental destas manifestações, que, se ao longo do tempo descartou o fado, a modinha, os zé-pereiras, o maxixe, a polca, os batuques, recriou estas formas e se tornou o originalíssimo “samba brasileiro”, marcadamente “popular” e negro.<sup>3</sup>

Ressalto ainda dois aspectos discutíveis do trabalho de Raquel Soihet. O primeiro é a ambigüidade com que usa a categoria “popular”/“populares” e “cultura popular”. A autora afirma que não pensa “cultura popular” isoladamente, mas em constante interação com a cultura dominante; entretanto, em alguns momentos fica o leitor com a dúvida se “popular” e

---

<sup>3</sup> José Ramos Tinhorão em *Pequena história da música popular. Da modinha à lambada*, São Paulo, Art Editora, 1991, estabelece um *continuum* na música popular que põe o samba carioca como síntese de várias formas musicais como o fado, a modinha, a polca, o maxixe que historicamente o antecederam.

“cultura popular” têm um corte de classe e aglutinam negros, portugueses e brancos de camadas baixas, ou se têm um corte étnico, racial, uma vez que os negros, não nomeados como tais pela autora, são sujeitos implícitos, onipresentes e determinantes em todas as manifestações populares trabalhadas ao longo de *A subversão pelo riso*.

O segundo aspecto diz respeito à presença constante da violência física, seja aquela sistematicamente praticada pela polícia, seja aquela comum entre membros de diversos agrupamentos rivais. A autora pouco explora esta questão. Por que os “populares” submetidos à mesma força opressiva, ao invés de se unirem contra ela, brigam entre si? Por que os mesmos policiais que tinham relações com mães e pais-de-santo, que participavam das folias, reprimem violentamente pobres e negros? Para as elites, “a baixa instrução, o espírito bárbaro e irrequieto das camadas inferiores explica a imoderação, a brutalidade e o caráter sanguinário e brigão dos subalternos”. Para Soihet, “os segmentos populares, excluídos da cidadania, investem toda a sua energia participativa nas organizações de natureza cultural. Tamanha era a sua significação que esses segmentos a elas se entregavam com ardor, arriscando-se a matar ou morrer nos confrontos que eclodiam” na rua entre grupos rivais. (p.75)

Seria apenas isso? Qual o sentido da violência para os subalternos? Por que experimentam, como prova um depoimento de Cartola, citado pela autora na p. 85, um certo prazer em brigar, ofender, machucar e ser machucado? É bom lembrar que o Conde dos Arcos, ex-governador da Bahia, permitia a festa para incitar a divisão étnica dos subalternos e, deste modo, melhor controlá-los. Na minha opinião, esta violência aponta, primeiro, para os resultados positivos de uma estratégia das elites que pretende dividir para melhor controlar, mesmo no século XX. Segundo, aponta para o extravasamento retorcido de uma raiva contra o abandono social por parte de forças políticas aparentemente obscuras e incontroláveis que, ao invés de desenvolver políticas públicas amplas, atenderam desproporcionalmente às necessidades de diferentes agrupamentos rivais através de mecanismos de cooptação e práticas paternalistas.

Mais cuidadosa e precisa do que Raquel Soihet na análise das fontes e dados consultados, Monique Augras enfatiza a metodologia de trabalho e se concentra no samba-enredo das escolas cariocas. A autora analisa o conteúdo de 93 letras de sambas-enredo entre 1948 e 1975. A *palavra* é sua unidade de análise, quer se trate de substantivo, adjetivo, verbo ou advérbio. O que poderia tornar-se tarefa exaustiva e redundante, transfor-

ma-se numa revelação para o leitor e prova bem factível da hipótese inicial da autora de que a aparente desordem é sempre enquadrada pela ordem, de que, se ocorre uma vitória do samba, ela é parcial, uma vez que a letra do samba-enredo incorpora e se submete à ideologia dominante.

Antes de se deter na análise das letras de samba-enredo, Augras prepara o leitor com vários capítulos curtos sobre a origem do modelo de organização das escolas; sobre o domínio da ordem diante da desordem; sobre a oficialização do samba; sobre a autocensura de organizadores e compositores; sobre a reprodução, nos sambas-enredo, de uma história dos subalternos enviesada e espúria, legitimada pelas elites através dos manuais escolares consultados pelos compositores; sobre as assimilações “espontâneas” da cultura das elites; sobre a importância do “mediador cultural” na elaboração de uma fala midiática esperada e compreensível para as elites.

Para Monique Augras, tudo indica que as escolas de samba são herdeiras diretas dos ranchos e estes, por sua vez, herdeiros dos ternos de reis nordestinos, dos cordões e cucumbis. As escolas amalgamaram “em sua forma de desfilar e no ritmo de seus passos, diversas tradições advindas dos tempos coloniais, e nas quais era patente o elemento religioso, imposto pelos donos do poder ou trazido

no contrabando das culturas africanas, mas, em todo caso, sempre recriado”. (p.21) Ao assimilar aspectos da organização de manifestações anteriores, as escolas de samba assimilaram também um pragmatismo que buscava a compatibilidade com a ascensão social e o reconhecimento pela sociedade do samba e do negro. Não foi por acaso, diz a autora, que os ranchos tiveram, entre seus dirigentes, oficiais de polícia que, numa aliança de mão dupla, ao mesmo tempo que lhes garantiram legitimidade, tornaram-se também cronistas carnavalescos da “perfeição” e do “sucesso” dos ranchos.

Em 1932, o jornal *Mundo Sportivo* resolveu patrocinar o desfile das escolas e organizar um primeiro concurso entre elas. Este foi um gesto definitivo para a instituição de novas normas, como uma comissão julgadora formada por pessoas pertencentes à classe média esclarecida e com interesse em cultura popular. Para Augras, “do ponto de vista do controle social, os concursos são sem dúvida eficazes. Premiar o desempenho de determinado grupo permite reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de seguir rotas desviantes. Sob a aparência de valorizar a produção desses grupos, o concurso institui uma hierarquia de valores, estéticos alguns, ideológicos quase todos, que, ao legitimar certas atuações e desqualificar outras, aca-

ba assegurando a manutenção de um modelo estável e de fácil fiscalização”. (p.30)

Em 1933, o jornal *O Globo* patrocinou o desfile e organizou um segundo concurso. Constatou-se entre os quesitos a serem julgados a “poesia do samba” e seu acordo com o enredo apresentado. Daí em diante, as escolas não mais desfilariam com dois sambas, um para a ida outro para a volta, muitas vezes improvisados, sem a preocupação de relacioná-los com o enredo apresentado. Tudo mudou. Para ser julgado, o samba subiu para o palanque da comissão julgadora e os versejadores repentistas caíram pouco a pouco no ostracismo. A própria União das Escolas de Samba assumiu o papel de nortear as entidades carnavalescas, só permitindo o ingresso daquelas que obedecessem o modelo de organização das sociedades civis nacionais. Incorporaram o discurso de valorização do nacional e da brasilidade, critério de julgamento dos desfiles, antes mesmo da era Vargas.

Os manuais de história usados no ensino fundamental foram os instrumentos básicos dos compositores para dar forma a esta valorização. Ausentes deles como sujeitos, os compositores aprenderam a ressaltar e glorificar vultos, feitos e fatos da história oficial do Brasil, como Pedro Álvares Cabral, “o descobridor”, Duque de Caxias, “o pacificador”,

Tiradentes, “o mártir da independência”, D. Pedro I, “o libertário da colônia”, a bandeira nacional, a miscigenação racial, a produção cultural da elite branca, o naturalismo atribuído aos negros e índios. Indômito mesmo continuou sendo o ritmo do samba, cuja linguagem “primitiva”, fora dos padrões da música erudita ou mesmo popular européia, era muito difícil a de ser dominada pela elite. O progressivo controle das letras através de comissões julgadoras formadas por estranhos, a imposição de um estilo de composição e de apresentação do samba na avenida foram formas de amenizar o mal do ritmo. Uma outra força indômita foi a Bahia, carregada de “primitivismo”, como mito de raiz inegociável para os sambistas negros cariocas, uma vez que toda escola, independente de seu tema “histórico”, era obrigada pela União das Escolas de Samba a manter “um conjunto de baianas, para não perdermos a nossa condição de escola de samba”. (p.59) Aliás, nas letras dos sambas, segundo a autora, a referência à Bahia, ainda que folclorizada, só é menor do que ao Rio de Janeiro. Monique Augras elabora suas categorias de análise observando a dimensão histórica e a representação de temas nacionais que as mesmas propõem. Segundo a autora, muitas categorias impuseram-se por si mesmas, outras derivaram de definição oferecida pelo dicionário *Aurélio* ou fo-

ram escolhas de cunho teórico. São 20 as categorias organizadas pela autora na análise de 93 sambas coletados de 1948 a 1951, e de 1953 a 1975. Entre as categorias analisadas, vale destacar *glória* (13,35% de frequência), quando a louvação do Brasil é a marca principal do discurso; depois vêm *tempo e memória* (9,29%), quando o *tempo* é passado acrítico de glórias e *memória* é saudade de feitos heróicos; segue-se *eventos e personagens históricos* (7,58%), quando “datas magnas” como a Independência de Portugal e a Abolição da escravidão se destacam, e Tiradentes, enquanto vítima, é o herói mais louvado; na categoria *natureza* (7,79%), a autora encontrou uma repetição de clichês e imagens tidas como particularmente poéticas (estrelas, céu, luar, ouro, pedras preciosas, matas, águas, etc.) que dizem respeito às “belezas” e “opulência” do Brasil; a categoria *negritude*, com tanto apelo atualmente, não ultrapassa 2,04% de frequência. Nesta, Monique Augras agrupou palavras referentes a raça ou cor, África, nações africanas, folguedos como capoeira e maracatu, e palavras ‘exóticas’, geralmente relacionadas com os cultos afro-brasileiros, como “agô”, “gege”, “iaô”. Neste último caso, a conclusão da autora é de que a conscientização do morro não passa pelo resgate de valores ancestrais.

Enfim, se em Soihet os “populares” subvertem pelo riso a cultura das eli-

tes, não esboçam claramente um projeto de nação. Se em Augras os negros aderem ou ratificam um projeto de nação das elites, estão postos como peças manipuláveis em alto grau. Mas o que pensam de fato os negros ou “populares” sobre esta sua histórica subalternidade, que nem simbolicamente o samba subverteu? Tanto segundo Soihet quanto Augras, é fraca a convicção daqueles nos valores civilizatórios e modernizantes. Mas qual o imaginário que realmente construíram sobre a nação, se levarmos em consideração não apenas o riso ou a legitimação da ordem dominante, mas também sua condição racial, a tristeza, a solidão, a humilhação, as tragédias pessoais esboçadas em letras, melodias e arranjos de tantas canções?

Desde quando o samba no Rio de Janeiro, acessível através do rádio e do jornal, se expressa como música urbana e se transforma em mercadoria lucrativa, há, internamente, clivagens de classe, cor e raça. De um lado, estavam os “pobres”, geralmente sem ocupação definida, de baixa instrução, majoritariamente negros, geradores de novidades ou reprodutores do trivial comercializável. Davam ou vendiam parcerias em troca de favores, contatos e irrisórios adiantamentos. De outro lado, estavam os intermediários, “os bicões” e os “ricos”, compositores ou intérpretes famosos, brancos ou mestiços, com empregos

mais ou menos fixos, “remediados” ou abastados de berço.<sup>4</sup> Diante desta desigual circularidade cultural do samba, quem de fato poderia reivindicar a autoria deste gênero musical “brasileiro”? De que lado poderíamos pôr Donga, quando, em 1916, ao registrar em seu nome o samba *Pelo telefone*, demonstrou estar atento para a importância da posse individual de uma criação, ao mesmo tempo que apropriou-se de uma obra coletiva. Ou Sinhô, o “Rei do Samba”, que já nos anos 20, algumas vezes acusado de plagiar ou assinar em seu nome sambas que teriam sido compostos por outros, respondia que “samba é como passarinho, quem pega primeiro é o dono”?

São questões que Raquel Soihet, tampouco Monique Augras formularam, mas suscitaram a propósito de uma reflexão sobre a construção de uma identidade nacional, trazendo um dilema de difícil resposta: Existe uma cultura erudita e outra popular? Ou são vistas como opostas em consequência das relações de dominação? Para estas questões, nenhuma das autoras tem uma resposta definitiva, contudo constroem uma reflexão sobre as mesmas, trabalhando com oposições de classe, visões de mundo, cultura intelectual, gênero, prática corporal, moralidade. Ao meu ver, é

fato que existe circularidade entre a cultura popular e a erudita, que elementos de uma e outra são reinterpretados e reapropriados, mas, apesar desta circularidade, interesses práticos, ideológicos, configuram relações substantivas entre elites e “populares”. Estas relações, por sua vez, tornam suficientemente inteligível e persuasivo o que é popular e o que é erudito para sujeitos comuns e agentes culturais. Logo, em alguma medida faz sentido falar daquilo que é popular e daquilo que é erudito quando um e/ou outro diferentemente posicionados acordam, mas combatem, pretendem excluir projetos alheios de “nacionalidade”, lembrando-nos a indeterminação e contradição que encerra qualquer projeto de “nação”. As autoras também sugerem, mas não discutem, uma outra oposição, qual seja, a racial/étnica. A corrente relativização da idéia de uma “cultura negra” num país tantas vezes evocado como mestiço, parece inibir a discussão da identidade nacional a partir de um samba culturalmente circular, mas com fronteiras etnomusicológicas possíveis. Ou seja, se, como diz Augras, não podemos fingir que não houve interação entre a elite e a cultura popular, que os músicos negros ou “populares” não foram simplesmente reprimidos ou desprezados

---

<sup>4</sup> Cf. Alice Duarte Silva de Campos et alli, *Um certo Geraldo Pereira*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

pelas elites, (p.10) não podemos esquecer também que, se para ser simplesmente samba, símbolo da identidade nacional mestiça, este gênero perdeu todos os seus complementos — samba-de-roda, samba de chula, samba rural, samba de umbigada, samba-lenço, etc. — adquiridos contextualmente, manteve *matrizes* musicológicas herdadas dos nossos ancestrais africanos. “Letras desconexas”, “versos” ou “textos grandes” são destinados à comunicação oral num contexto onde a música, por um lado, é simplificação ou ‘enrijecimento étnico’, fluxos e refluxos de con-

teúdos éticos, estéticos, políticos e culturais,<sup>5</sup> mas, por outro lado, é o resultado de signos compartilhados através de construções identitárias vivenciadas coletivamente. O samba, sem complementos, manteve a voz de *falantes e/ou cantadores*, às vezes mais, às vezes menos, implícitos, silenciados ou desejados, por modos melódicos, pela instrumentação, por tempo e estilo musical determinados.

*Ari Lima*

Pesquisador

do Projeto S.A.M.BA da UFBA  
Doutorando em Antropologia Social  
na UnB

---

<sup>5</sup> Paul Gilroy, “The Black Atlantic as a counterculture of modernity”, In: Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*, New York/London, Verso, 1993, pp. 1-40.