

MEMÓRIA DO SAMBA NA PRAÇA ONZE

Victor Nigro Fernandes Solis¹

RESUMO: O presente artigo busca analisar a região que ficou conhecida como Praça Onze, na cidade do Rio de Janeiro, como local de memória da cultura negra e da resistência do samba. A região da Praça Onze se destacou como local de uma série de práticas e rituais por parte da população mais pobre, especialmente sua parcela negra, da qual muitos eram oriundos da Bahia e instalados na então capital da República. Dentre estas práticas, podemos destacar o samba, o qual vai buscar sua aceitação social através da negociação entre seus produtores e as elites sociais. É nesse movimento que o samba procura se ordenar, seus compositores se profissionalizarem e sua identificação com o carnaval se institucionalizar, garantindo seu espaço físico e social, representando a resistência do povo e a memória de suas práticas.

PALAVRAS-CHAVE: Praça Onze. Memória social. Resistência negra. Prática do samba.

ABSTRACT: This article seeks to analyze the region that became known as Praça Onze, in the city of Rio de Janeiro, as a memory location of black culture and resistance of the samba. The region of Praça Onze stood out as the site of a series of practices and rituals by the poor, especially its black population, many from Bahia and installed in the former capital of the republic. Among these practices, we can highlight the samba, which will seek social acceptance through negotiation between the producers and the social elites. It is this movement that samba seeks to organize their practices, professionalize their composers and institutionalize their identification with carnival, ensuring their physical and social space, representing the resistance of the people and the memory of their practices.

KEYWORDS: Praça Onze. Social memory. Black resistance. Samba practice.

INTRODUÇÃO

As praças, especialmente nas cidades grandes, erigem como grandes espaços fundamentais de sociabilidades e de circulação cultural frente à divisão social do espaço urbano, locais em que a separação entre áreas populares e de elite não se apresentam de maneira nítida, mas amalgamadas de forma a se reconhecer boa parte da diversidade social misturada em um mesmo território. Numa cidade que se torna cada vez mais cosmopolita, refletindo-se em seu processo de modernização no início do século XX, como foi o caso do Rio de Janeiro, as praças adquirem um papel determinante na conformação de seu ideário heterogêneo de síntese de uma nacionalidade. Este ensaio terá como objeto central a Praça Onze enquanto local de memória do samba, um espaço construído e modificado ao longo dos anos, mas que, no entanto, mantém sua memória social altamente relacionada com o samba e as atividades carnavalescas. Dessa maneira, antes de entrarmos diretamente na questão dos espaços sociais de memória coletiva, convém explicitarmos sob quais termos pretendemos analisar a própria noção de memória para o objeto de estudo proposto.

¹ Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ (PPCIS - UERJ), e-mail: victornigrosolis@hotmail.com.

Ao tratarmos das questões da memória nas ciências sociais, devemos levar em consideração sua construção através de uma seleção do presente momento em que esta é constituída. Ou seja, a memória do passado se faz por meio da transmissão no presente de uma série de lembranças e esquecimentos, o que pode dificultar a apreensão o mais fiel possível da realidade, na medida em que essa transmissão pode ser produzida (e geralmente o é) trazendo uma série de lacunas, propositais ou não, fruto de um jogo de interesses, traumas, apropriações, entre outras razões variadas.

Estas considerações iniciais servem para pensarmos a própria limitação na qual estão inseridas as ciências sociais. Em sua busca pela definição mais precisamente possível de seus objetos, a teoria social invariavelmente torna a reduzir a realidade para compreendê-la, muitas vezes deixando de lado os múltiplos significados que podem estar presentes num mesmo acontecimento, ato, espaço ou objeto social.

Nesse sentido, é importante destacar o aspecto de construção social da memória. A memória é um fenômeno social, com construções que são fruto das interações entre os indivíduos, entre as classes e demais segmentos sociais envolvidos e que são transmitidas pela linguagem em suas variadas maneiras, sendo, dessa forma, algo coletivamente elaborado e difundido. As próprias categorias de tempo e espaço da memória podem ser pensadas como constituídas coletivamente, não sendo restritas ao âmbito individual, nem redutíveis a uma única categoria social, de modo que são influenciadas pelas tensões históricas. Em outras palavras, procuramos abordar a memória e sua construção como processos vivos, não permanentes e em constante modificação, tendo em vista que as tradições são, a todo momento, reinventadas, alvo dos mais diversos usos e manipulações.

A memória, como a estamos tratando, portanto, é fruto de uma série de disputas e ressignificações trazidas pelos atores envolvidos. Uma prática social nem sempre racional, nem sempre baseada na reflexão dos mesmos, mas sim carregada de um viés emocional. Essa afirmação nos permite tratar da memória como uma possibilidade de redenção frente à linearidade histórica e às transformações sociais, levando em conta as movimentações constantes a que está sujeita, mas sem, por outro lado, abordá-la de modo estático. É preciso ressaltar, ainda, que os indivíduos não estão completamente conscientes da existência de uma lógica de reprodução ou ruptura, mas que, no entanto, estas não se dão de maneira completamente anárquica. A memória de um grupo é objeto de constante ressignificação, muitas vezes dada de modo completamente inconsciente por conta das variadas relações que se constroem e são reelaboradas pelos seus elementos participantes. Mas esta ressignificação é produzida, via de regra, segundo a inserção social dos grupos, os interesses políticos envolvidos e a ideologia que os constitui como sujeitos sociais.

Pretendemos, a partir dessa abordagem, examinar o caráter heterogêneo da construção social da memória, dando destaque aos perigos apresentados por Pollak². De acordo com o autor, a memória coletiva, ao ser homogeneizadora e unitária, se mostra repressora, autoritária e destruidora. Pollak chama a atenção para as memórias ditas subterrâneas e para as pequenas narrativas, dando destaque ao silêncio sobre o passado como forma de resistência aos discursos oficiais. Segundo ele, “essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e ou política”³, permitindo que emerjam e ocupem a cena cultural em momentos de crise e conflitos.

No caso do presente ensaio, intencionamos dar destaque à região do centro da cidade do Rio de Janeiro conhecida como Praça Onze, enquanto um local de memória no qual várias forças concorreram entre si para dar-lhe significados, tendo como prevacente a ideia do cenário do samba. Este trabalho, portanto, visa compreender de que maneira a memória tem influência no fato do samba estar intimamente vinculado a um espaço físico e social de referencial negro, um local de resistência cultural repleto de mediações, encontros e negociações que passaram da transformação da imagem do sambista, visando sua aceitação social, das tentativas de embranquecimento e higienização da área por parte do Estado e das elites dominantes, ao enquadramento das práticas carnavalescas.

Ao estudarmos a relação definitiva entre a Praça Onze e a memória social do samba, cabe fazer a ressalva dos limites que se impõem às citadas memórias subterrâneas, tendo em vista a distância temporal entre os fatos pesquisados e a realização deste estudo. Sendo assim, uma análise investigativa sobre estes aspectos do objeto em questão se faz necessária do ponto de vista metodológico sob a forma de um processo de pós-memória, a qual buscará a ressignificação de alguns acontecimentos através de uma perspectiva criativa e imaginativa, levando em consideração a diversidade de marcas do passado deixadas no presente.

PRAÇA ONZE: CONTEXTO E PRÁTICAS NO ESPAÇO DA CIDADE

A notícia da destruição da Praça Onze de Junho como parte das obras de construção da Avenida Presidente Vargas, no centro da cidade do Rio de Janeiro, suscitou uma grande preocupação no universo do samba, expressa nos versos da canção “Praça Onze” (1941), de Herivelto Martins e Grande Otelo, que estourou no carnaval de 1942, quanto ao futuro do estilo musical e da festa, especialmente carnavalesca, realizada no local:

² POLLAK, 1989. p. 3-15.

³ Idem. P. 8.

“Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais escola de samba, não vai
Chora tamborim,
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro, Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a escola de samba não sai”.

A apreensão com relação ao futuro incerto dos desfiles representava mais do que um medo, de fato, pelo desaparecimento das escolas de samba e pelo fim do carnaval, pois, se por um lado, o carnaval já se encontrava enquadrado pelo Estado, a partir de um esforço de aceitação social dos sambistas realizado tanto por parte deles, quanto pelas políticas de controle levadas à frente pelo poder estatal, por outro, o povo não abriria mão de realizar seus rituais durante os festejos de Momo, simplesmente pelo fechamento de um espaço público propício para as trocas culturais entre diversos segmentos da sociedade, como era o caso da Praça Onze.

Mais do que a destruição de um espaço para a circulação cultural, o fim da Praça Onze marcava a continuidade de um processo de higienização da região central do Rio, processo esse iniciado décadas antes, ainda no século XIX, com o combate aos cortiços e “cabeças de porco”, e acentuado pelas reformas urbanas levadas à frente pela administração do prefeito Pereira Passos, sob o governo federal de Rodrigues Alves. Mais do que nunca, o déficit habitacional era colocado em xeque na cidade, ampliando seu processo de favelização. Por outro lado, a precarização das condições de vida da população pobre era acentuada por conta da relativa baixa oferta de empregos nas regiões afastadas da zona central da capital federal, que aumentava consideravelmente o tamanho de sua população.

Se somarmos a crise habitacional e a política de exclusão econômica e social à forte repressão às formas subterrâneas de trabalho, conhecidas pelas terminologias de malandragem, biscates e vadiagem, por exemplo, estas retirariam um espaço fundamental para determinado tipo de práticas de certo segmento marginalizado da sociedade. À época da destruição da Praça Onze, a repressão policial à malandragem já se fazia com bastante força nos redutos boêmios da cidade, como é o caso do bairro da Lapa, assim como às práticas violentas de locais como a própria praça, restando os morros como espaço de liberdade para a realização de todo tipo de rituais e práticas, sem a presença da força policial.

Todavia, uma tradição do passado somente poderia deixar de ser legitimada no presente se suas ações compartilhadas não mais fizessem sentido ao grupo, o que não era o caso. As cerimônias do local já se encontravam incorporadas ao imaginário

coletivo, o caráter festivo do samba nos arredores da Cidade Nova, bem como as práticas religiosas, já estavam bastante enraizados para em pouco tempo serem abandonados. Para compreendermos melhor essas particularidades, faz-se necessário um breve retorno no tempo para verificar as origens do caldeirão cultural em que a Praça Onze se transformou.

Sucintamente, esta tarefa de recuo temporal nos remete às décadas finais do século XIX, especialmente o ano de 1888, quando da libertação dos escravos, através da Lei Áurea. De acordo com Roberto Moura, é a partir da Abolição que:

[...] se rompem muitas das formas anteriores de convivência entre brancos e negros e mesmo entre negros e negros. Anteriormente, seja através de eufemismos religiosos que ganhavam tradição e complexidade na vida brasileira, seja nas festas populares retraduzindo as franquias governamentais para o melhor controle da massa cativa, o negro havia conseguido manter aspectos centrais de suas culturas, fundando tradições que se incorporam de modo próprio na aventura brasileira. (MOURA, 1995, p. 17)

No entanto, concomitantemente aumentava-se o processo imigratório para o país, tendo como uma das justificativas os argumentos racistas de necessidade de um embranquecimento da população para a efetiva modernização capitalista preconizada pela classe dominante nacional. No tocante à então capital da República, parte considerável do fluxo migratório era composta de negros baianos, muitos vindos mesmo antes desse período, originalmente para trabalhar nas lavouras de café do Vale do Paraíba.

Durante esse período transitório, tanto no que se refere à sua situação social, quanto em termos de sua dispersão geográfica, a condição negra teve de se adequar a uma série de rupturas simbólicas e relacionais. No Rio de Janeiro, o grupo baiano, inicialmente iria se alojar nas zonas próximas à portuária da cidade, principalmente no bairro da Saúde, em moradias populares, vindo boa parte dos homens a realizar trabalhos braçais na estiva. Sua garantia na nova cidade seria reflexo de seu aprendizado nos ofícios urbanos, e até de algum dinheiro poupado, ambos sendo fruto de sua condição prévia de alforriados na Bahia. Também se daria em virtude das experiências de lideranças de seus membros em candomblés, irmandades, ou na organização de grupos festeiros, o que lhes dava, também, condição de proeminência frente às massas de exército proletário de reserva e trabalhadores sem garantias nem regularidades, sejam negros ou nordestinos expulsos pela seca.

Alguns grupos negros viriam a se organizar em associações sindicais⁴, todavia, seriam preponderantemente as casas das Mães de Santo, organizadas em torno do

⁴ Vale assinalar que o Sindicato dos Estivadores e Trabalhadores em Estiva de Minérios foi o primeiro sindicato do Brasil, fundado em 1903.

candomblé por baianas, que garantiriam certa unidade de pertencimento social a eles. Inicialmente localizadas nos arredores da Pedra do Sal, na Gamboa, bairro também componente da zona portuária, as casas das “tias”, nomes pelos quais ficariam conhecidas as Mães de Santo, com o tempo se transfeririam para a Cidade Nova, nas imediações da Praça Onze. Ao contrário da área onde se situava a Avenida Central, posteriormente chamada Avenida Rio Branco, a região que ficou conhecida como a Pequena África, que era composta pelos bairros da zona portuária e se estendia até a região da Cidade Nova, não tinha sofrido diretamente os impactos da reforma urbana levada adiante sob as justificativas de melhorar a circulação de pessoas e de mercadorias, argumento que visava encobrir uma política de expulsão dos pobres da área central da cidade e também abriria espaços para a primeira onda de especulação imobiliária na região, na primeira década do século XX. Como já foi dito anteriormente, os propósitos higienizadores, também inscritos nas reformas, resultaram na precarização das habitações populares e serviram de estímulo à colonização dos morros cariocas.

Embora também fosse local para moradias pobres, a chamada Pequena África possuía espaço para algumas habitações de médio e até de maior porte, comparativamente, onde geralmente moravam negros de alguma condição remediada ou até mesmo da chamada classe média baixa. Eram estes os casos das “tias”, que ganhavam dinheiro com a venda de doces e o aluguel de roupas de baiana para teatros e para as festas carnavalescas⁵, dos músicos (por exemplo, Pixinguinha, Donga e João da Bahiana) e dos negros baianos que chegaram ao Rio de Janeiro já com algum dinheiro guardado e que logo arrumaram emprego, diferenciando-se da massa de recém-alforriados e demais trabalhadores que sobreviviam à margem do mercado de trabalho formal.

Esse panorama de contraste entre a população negra com alguma condição razoável de vida que lá habitava e aquela mais próxima da miséria que cada vez mais se dirigia para os morros, contudo, não é suficiente para considerar a Praça Onze uma região com habitações de elite, ou até mesmo de uma classe média alta. Longe disso, visto que as camadas mais abastadas da cidade moravam em outras cercanias, tais como os bairros da Glória, Catete, Flamengo, a região do Largo do Machado, Laranjeiras e das Águas Férreas (hoje Cosme Velho), além de Catumbi, Tijuca e Andaraí. O próprio termo “Pequena África”, implicava certa visão preconceituosa da região e das pessoas que lá habitavam, por seu caráter primitivo e não-civilizado. Apesar disso, não eram poucos os membros dos setores dominantes da sociedade que por lá circulavam e trocavam experiências com os setores populares que confluíam para os arredores.

Diante das condições de trabalho precarizado, com baixas remunerações e alta carga horária numa sociedade cujas ações das autoridades apenas reforçavam

⁵ In: MOURA, 1995. p. 100.

cotidianamente seu caráter excludente, a religião, por sua característica extremamente catártica e baseada no êxtase de seus praticantes, aparecia como uma alternativa capaz de renovar suas energias em meio às dificuldades vivenciadas em outros ambientes. Havia ainda outra típica característica, a do *candomblé* (que mais tarde veremos ser comum ao samba) no que diz respeito à sua cerimônia: esta é também uma festa. Portanto, mais do que uma celebração religiosa, o *candomblé* é uma cerimônia festiva. E mais do que isso, diz respeito à dança.

A aproximação de gêneros de música ao sagrado e à dança é bastante comum em culturas ditas tradicionais, nas quais a música é inseparável do indivíduo e da sociedade, como é o caso daquelas provenientes da África que chegaram ao Brasil. Muniz Sodré afirma que na cultura tradicional africana a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma que se encarrega de acionar a interação entre os homens e entre o mundo visível e o invisível. Ele considera este fato, ainda,

[...] suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos-gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. (SODRÉ, 1998, p. 23)

Nesse sentido, embora seja alvo de uma série de polêmicas e não seja possível precisar o local de origem do samba, pode-se afirmar que ele nasce sob um caráter de festa, uma associação de significados múltiplos, na qual se dançava, se brincava no batuque, se jogava capoeira, bebia-se e alimentava-se, se improvisava versos, além da prática dos cultos religiosos. Tendo seus momentos, sua temporalidade, seu ritmo e sua dança respeitados, a festa de *candomblé* era também uma festa de samba onde havia a integração do sagrado com o profano, do lúdico com o solene, cada atividade com sua especificidade, mas todas amalgamadas em uma mesma totalidade.

Essas festas de samba, que ficaram conhecidas pelo nome de “Pagode”, possuíam um caráter coletivo e espontâneo de criação e se caracterizavam pela fartura nas comidas e bebidas, e daí se tornaram um espaço determinante de socialização, especialmente para as camadas mais pobres. Tendo um caráter tradicional em sua origem, não é de se espantar que rapidamente essa tradição fosse se espalhar pelas áreas de residências populares, sendo preciso salientar ainda um outro aspecto fundamental: relativamente a outras festas, que demandam altos custos de organização, um samba era uma festa barata, ao alcance de pessoas com baixo poder aquisitivo, bastando que as pessoas levassem seus instrumentos para o início da dança e da cantoria. E se tem uma

coisa que instrumentista gosta é pretexto para tocar livremente. Dessa forma, o samba era imprevisível, ao contrário de outras festas com data preestabelecida no calendário tais como as festividades religiosas de tradição europeia.

A partir de todas essas características, é possível afirmar que rapidamente o samba, além de se espalhar como uma festa típica da população negra e das camadas pobres, encontraria adeptos em setores da elite social que passariam a frequentar tais eventos. A própria característica do som que se fazia durante as festas, possui um caráter atraente, um feitiço, nas palavras de Noel Rosa, diferente de outros estilos musicais aos quais esta elite estava acostumada. A sincopa, por exemplo, alteração desestabilizadora da métrica musical, cria uma sensação de vazio rítmico a ser preenchida pelo ouvinte através do corpo e da dança⁶.

O crescente convívio dos membros da elite com o ambiente do samba na Praça Onze foi o responsável pelo arrefecimento progressivo da repressão aos sambistas, relativamente a outras práticas marginalizadas, a partir dos anos 1930, por meio das tentativas de enquadramento das práticas populares, como foi o caso da oficialização dos desfiles das escolas de samba. Embora desde antes houvesse brechas em meio à repressão, com a possibilidade de se arrumar permissão no comando da polícia para a realização das festas no interior das casas das “tias”, que se tornam locais privilegiados para as reuniões, a perseguição policial aos sambistas, malandros e à população marginal em geral, bem como aos rituais do candomblé estavam inscritas no ideário civilizatório e higienista levado à frente pelo Estado em suas políticas voltadas à população negra e pobre da cidade. Apesar de seu conteúdo profano, o samba estava envolto em uma atmosfera do sagrado inaceitável para as classes dominantes porque vinculada à cultura negra, assim como também eram inaceitáveis as práticas ilícitas e violentas de alguns setores marginais da sociedade.

Todavia, naquele tempo a polícia não subia os morros, que se tornaram territórios livres para a prática do samba. A crescente repressão das primeiras décadas do século XX empurrou paulatinamente os sambistas e toda sorte de malandros e marginais para o alto dos morros. A caça à prática da malandragem continuaria pelas décadas seguintes, porém o samba conquistaria cada vez mais aceitação social. Ainda no final da década de 1920, tendo reprimidos seus espaços de manifestação popular em locais como a festa da Penha e tendo restritos os espaços para festa nos morros e nas casas das tias, os sambistas se organizariam em torno da festa do carnaval.

⁶SODRÉ, 1998, p. 11.

O SAMBA NO CARNAVAL CARIOCA

Anteriormente ao samba, as festas carnavalescas populares aconteciam sob variadas formas, nem em todas havendo música e dança ⁷, como era o caso do entrudo. Além deste, popularizaram-se os blocos de sujos, os cordões e, especialmente no início do século XX, os ranchos. Consistindo numa transformação dos chamados Ranchos de Reis, originários da Bahia, os Ranchos carnavalescos seriam uma criação tipicamente carioca e urbana. Sob um formato de cortejo, teriam a figura do baiano Hilário Jovino, famoso frequentador festeiro da região da Praça Onze, como personagem de grande importância ao fundar o rancho “Reis de ouro” na última década do século XIX.

A composição social dos primeiros ranchistas era de maioria de negros baianos que chegavam ao Rio de Janeiro em busca de trabalho e ascensão social. Diferentemente das escolas de samba, os Ranchos teriam espaço para desfilar na então principal avenida da cidade, a Avenida Rio Branco. O local, bastante cobijado, abrigaria o também chamado “grande carnaval”, das elites, com os desfiles das Grandes Sociedades em seus carros alegóricos, o que representa um certo prestígio social adquirido pelos Ranchos, provavelmente fruto de seu esforço em trazer alguma organização aos seus desfiles, com pequenas alegorias e carroças, que também contavam com a participação de alguns membros da elite, além de seus fundadores, pertencentes a uma parcela não-miserável, por vezes considerados até como “classe média” embora esses termos devam ser relativizados.

De acordo com o pesquisador André Gardel, é a resposta popular

[...] aos apelos civilizatórios recorrentes nos desenhos e pressões das elites republicanas. São as manifestações mais ordeiras da elite negra e dos pequenos funcionários e operários que compunham a classe média baixa, já afeitos aos novos códigos modernos urbanos, às novas normas. Por suas características culturalmente mais *desenvolvidas* e pela intensa repressão policial a qualquer agrupamento considerado perigoso como os cordões, os sujos e as rodas de batucada, pouco a pouco, asfixiam a violência explícita de *capoeiras* e *marginais* organizados em bandos rivais que, ao se cruzarem, “recorriam às armas brancas que portavam deixando ao fim da refrega alguns feridos e mesmo mortos”. (GARDEL, 1995, p.122-123)

Apesar da existência de discordâncias sobre a efetiva participação de elementos mais pobres dentre a população negra da cidade, é possível afirmar que a base social dos ranchos e das escolas de samba é bastante semelhante. Nas palavras de Renata Sá Gonçalves,

[...] não apenas os imigrantes baianos, trabalhadores, estivadores, as ‘tias baianas’, os escritores, os músicos, como também os locais diversos de trabalho, como a pequena empresa, a quitanda, a Marinha, os Correios, indicam quão nuançadas podem ser as bases sociais e o desenvolvimento dos ranchos. (GONÇALVES, 2007, p. 59).

⁷ GONÇALVES, 2007, p. 63.

No tocante a essa variada composição social dos Ranchos, podemos dizer que, junto com os cordões, aí seria encontrada a matriz dos blocos carnavalescos e escolas de samba que surgiriam anos depois. Todavia, não é correto atrelar o aparecimento ou desaparecimento de nenhuma destas formas, populares ou não, de expressão cultural carnavalesca a uma suposta linearidade espaço-temporal das mesmas. A transmissão de uma série de elementos simbólicos, tais como as emoções, as memórias corporais e imagens dessas práticas se formam e se desfazem de maneira descontínua, adquirindo ou perdendo significado para o grupo na medida em que seus elementos interagem. A ruptura ou o aparecimento de novas formas de relação vão refletir nas transformações destas práticas sociais.

A praça, portanto, se inscrevia como local fundamental para as apresentações das múltiplas manifestações populares carnavalescas. De acordo com Fenerick,

[...] a Praça Onze, nos anos 1920, funcionava como uma espécie de *ponto de convergência* de todo o mundo do samba durante o carnaval. Ranchos, blocos e cordões que perambulavam pela cidade, em algum momento desfilavam na Praça Onze. Os laços do samba no carnaval se estreitavam, portanto, cada vez mais entre os sambistas de vários pontos da cidade, passando pela famosa praça do samba. (FENERICK, 2005, p. 112)

A partir de 1932, as escolas de samba, que desde o final dos anos 1920 já desfilavam pelas ruas da capital da República, teriam um lugar próprio e obrigatório para suas saídas carnavalescas com a criação do concurso de escolas de samba, organizado pelo jornal Mundo Sportivo e idealizado pelo jornalista Mário Filho. As escolas de samba, a partir deste momento, adquiririam reconhecimento perante as oficialidades, por um lado, e passariam a conviver com uma normatização de suas práticas, por outro, tendo regulamentos definidos, sendo instituídos limites de percurso, tempo limite para os desfiles, além de uma série de obrigatoriedades crescentes.

As escolas de samba receberiam premiações por seus desfiles, o que indica a necessidade das mesmas se disciplinarem. Antes mesmo da oficialização definitiva do carnaval, no ano de 1934, as escolas criariam a União das Escolas de Samba (UES), uma forma que demonstra, além da organização crescente, o fortalecimento de suas práticas e do samba enquanto estilo musical. Ainda nas palavras de Fenerick,

Os aspectos de transitoriedade, de improviso e de encontro, tão nítidos nas primeiras festas de samba, passaram a ser reordenados sob novos parâmetros, por meio de um pacto aglutinador de interesses diversos para a realização da festa do carnaval. Valorização social do samba por um lado e certas concessões dos sambistas por outro, ambas seriam lados de uma mesma moeda, aprisionados pela intrínseca relação do samba com o carnaval carioca, adquirida a partir dos anos de 1930. (FENERICK, 2005, p.127)

Vemos, portanto, a formação de um complexo jogo de mediações e negociações entre os sambistas e o Estado.

PROFISSIONALIZAÇÃO E RESISTÊNCIA NEGRA NO SAMBA

A passagem do samba como festa restrita a uma parcela negra da população que representaria a síntese do carnaval e da cultura brasileira implicou, ainda, na sua modificação rítmica, de modo a adequar sua cadência para o melhor dos desfiles das escolas. Seu ritmo, a partir de então, passou a ser identificado com os sambistas do morro, embora não necessariamente estes fossem de fato moradores das encostas da cidade, sendo muitos vindos, por exemplo, do subúrbio carioca. O que há de importante nessa denominação específica “sambistas de morro” para o que estamos tratando no momento, diz respeito ao fato de ser um grupo distinto daquele referente aos primeiros sambistas da região da Praça Onze. A começar, por uma questão de idade, tendo em vista que esses invariavelmente tinham nascido nas últimas décadas do século XIX, enquanto os “sambistas de morro”, identificados primordialmente com o estilo de samba cantado no Estácio, foram nascidos já nas primeiras décadas do século XX.

Por conta dessa primeira diferença espaço-temporal, é possível salientar outra referente à profissionalização destes atores sociais, ou seja, ao contrário dos músicos e compositores da geração anterior, os “sambistas de morro” não tiveram a experiência de inserção na embrionária indústria cultural do nascer do século, não trabalharam nos cabarés da Lapa, nas salas de espera e palcos de cinemas e casas musicais, no teatro de revista, nem participaram de excursões ao exterior, como foi, por exemplo, o caso dos “Oito batutas”. A partir daí, pode-se inferir que sua entrada não seria tão “natural” no circuito comercial e radiofônico, quanto a dos músicos mais experimentados. Os sambistas mais novos se veriam excluídos desses espaços por suas condições marginais de vida, todavia, ainda assim seus sambas seriam muitas vezes, pela compra e venda de autorias e parcerias, aproveitados pelas maiores vozes da época nas transmissões radiofônicas e gravações.

Esse fato nos alerta para a dificuldade que encontramos em trabalhar essas questões tomando por base unicamente o conceito racial. Não queremos negar com isso a centralidade do papel desempenhado no processo de conformação do samba ao ideário nacional pelas camadas negras da sociedade, bem como na transformação da região da Praça Onze num local de memória do samba, num espaço de resistência da cultura negra. Nas palavras de Appiah,

[...] a ‘raça’ nos incapacita porque propõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras (e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas por natureza e, portanto, sem esforço; ela nos deixa despreparados, por conseguinte, para lidar com os

conflitos ‘intra-raciais’ que nascem das situações muito diferentes dos negros (e brancos e amarelos) nas diversas partes da economia e do mundo. (APPIAH, 1997, p. 245).

Deve-se acrescentar a isso o fato de não haver à época uma “solidariedade racial de classe” entre os negros, organizada socialmente de modo a possibilitar a construção de políticas sociais em defesa da cultura negra das suas condições de vida e da ampliação de suas possibilidades de voz e luta. Pretendemos, primeiramente, ressaltar, portanto, a heterogeneidade do conceito no complexo todo social em questão.

Embora não estejamos falando, por outro lado, de um conflito, a fala de Appiah nos permite chamar a atenção para o descontínuo processo de legitimação do samba perante as elites e oficialidades, com a busca da afirmação de seus espaços numa luta que, apesar de fazer parte de um mesmo processo, com o objetivo e a defesa em comum do samba, não se realiza de maneira necessariamente junta. Se, de um lado, temos os negros sambistas com alguma condição financeira garantindo seus empregos nas rádios e na nascente indústria cultural brasileira, de outro, vemos os sambistas marginalizados desse mercado serem “vitoriosos” (inclusive com relação aos sambistas antigos da Cidade Nova) na definição do ritmo que ficaria conhecido por samba.

A própria entrada de membros da classe média e alta no mundo do samba, algumas vezes como parceiros dos compositores “dos morros”, como foi o caso de algumas músicas de Noel Rosa com Ismael Silva e Cartola, por exemplo, outras vezes como compradores das parcerias, como notoriamente faziam Francisco Alves e Mario Reis, entre tantos outros, além da prática de considerar a autoria do samba como sendo “de quem pegar”, como dizia Sinhô, entre outras maneiras desonestas e menos aceitáveis de “criação”, retratam a descontinuidade e complexidade do processo.

Sem entrar no mérito do terceiro elo dessa polêmica, que trazia ritmicamente, além do samba “amaxiado” dos pioneiros Donga e Sinhô, por exemplo, e do “samba do Estácio”, de Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Marçal, entre outros, os sambas praticados por moradores dos subúrbios e zonas rurais da cidade, como foi o caso do estivador Paulo da Portela, o que nos interessa por ora é o fato de que o samba seria reconhecido como o ritmo praticado pelas escolas.

As escolas de samba, portanto, voltar-se-iam para as festas populares, trazendo à tona vozes que nos outros meios permaneciam esquecidas, ou silenciadas, mas, que paradoxalmente seriam as vozes responsáveis pela consolidação do samba no imaginário popular e, na região da Praça Onze, como local para a prática do samba e do carnaval. Nesse sentido, a partir da formação das escolas de samba, tornou-se praticamente impossível dissociar o samba do carnaval. As escolas, visando uma maior aceitação popular, seriam agentes ativos na definição desse processo, tomando a dianteira no

disciplinamento de seus componentes em alguns casos, como, por exemplo, a exigência, atribuída a Paulo da Portela (uma liderança que se fazia valer não apenas nas escolas e que fora construída em suas raízes sindicais), de que os integrantes de sua escola se apresentassem de maneira “decente”, por compreender a necessidade do samba enquanto expressão artística espontânea, ser reconhecido e consumido por um público como um meio de vida.

A profissionalização do samba, nesse sentido, encontrava um novo espaço, além daquele verificado nos meios radiofônicos e casas de espetáculo. Seria o espaço da rua, da praça, dotado de uma liberdade maior, porque espontânea, do que a encontrada convencionalmente nos espaços tradicionais de celebração da cidade. Seria também um espaço fundamental para a construção da memória negra que, se por um lado buscaria se adequar a alguns dos padrões exigidos pelas classes dirigentes, muitas vezes por ações de disciplinamento e combate a práticas marginais impostas de cima para baixo, por outro, verificamos seu protagonismo nesse processo também buscando a afirmação de seu estilo musical dentro do cenário nacional, impondo seus valores e tradições na celebração da festa do carnaval.

Dentre todas as imposições que o carnaval de rua recebeu para os desfiles das escolas de samba, talvez a mais marcante seja a obrigatoriedade, criada pelos próprios sambistas, do uso quase exclusivo de instrumentos de percussão. Rejeitando os instrumentos de sopro, buscava-se não confundir o samba das escolas com os carnavais dos ranchos e com as músicas tocadas pelos regionais, muito identificados com o choro, valsas, maxixes e polcas, por exemplo. A preponderância dada à percussão, tendo sua música ritmicamente marcada pela batucada do samba, serviria também para diferenciar os “sambistas do morro” dos demais sambistas da cidade, que encontravam no rádio e nas gravações o espaço para a divulgação de suas composições, geralmente instrumentalizadas com sopros, cordas e percussões mais simples e leves.

A patente diferenciação entre a “rústica” música produzida pelas escolas de samba, com seus integrantes e público dançando de forma desordenada ao som da característica percussão, e a música “civilizada”, adequada aos padrões das camadas dominantes, ordeira e com movimentos sutis, seria fundamental para que o samba conquistasse a rua. Ambiente comum a todos, livre apesar da forte repressão policial que se acirraria ainda mais após o Estado Novo, contra as práticas violentas, como por exemplo, os batuques que aconteciam após os desfiles na balança próxima à Praça Onze “onde os malandros iam sambar”, nas palavras de Carlos Cachça e Cartola⁸, e improvisar, duelando nos versos e na pernada.

8 Da canção “Tempos idos”, de Carlos Cachça e Cartola.

A própria estrutura do carnaval que se ordenava, baseada em desfiles e trazendo um grande número de instrumentistas percussivos, era incompatível com os ambientes fechados, pois suas demonstrações não caberiam, por exemplo, numa sala de concerto, ou num auditório. O ambiente externo, mais especificamente a Praça Onze, se asseguraria como local de memória do samba e de resistência da cultura negra.

CONCLUSÃO

Ao trabalharmos com a memória do samba tendo uma localidade como ponto central, ou símbolo de sua trajetória, devemos ter em mente primeiramente seu caráter mutável. Se, por um lado, todo ritual que se realiza em determinado lugar possuir um lado de repetição, no caso, baseado nas regras, regulamentos e na periodicidade das festas, por outro, há margem para criatividade e para as transformações. De acordo com Candau,

[...] todos os traços que têm por vocação ‘fixar’ o passado (lugares, escritos, comemorações, monumentos etc.) contribuem para a manutenção de transmissão da lembrança de dados factuais: estamos, assim, em presença de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória ‘educada’, ou mesmo ‘institucional’, e, portanto, compartilhada. (CANDAUI, 2011, p. 118).

Deve-se atentar para o fato que a região que prevaleceu com o imaginário do samba é ela mesma cambiável, produto de uma série de transformações contínuas ou não, fruto de inúmeras resistências, imposições, respostas naturais a estas e, até mesmo reflexo do curso natural dos acontecimentos, sem uma causa racional.

A transmissão de uma memória não se dá apenas em decorrência de uma vontade consciente de transmitir um legado do passado para o futuro, mas consiste em uma forma de estar e viver no mundo. É interessante notar que o próprio local dos desfiles entrou em discussão pelos sambistas, buscando condições melhores para a exibição de suas escolas. Nas palavras de Mussa e Simas, no ano de 1935:

[...] a União das Escolas de Samba tentou transferir a festa da Praça Onze para a avenida Rio Branco. Ao negar o pedido dos sambistas, o diretor de turismo do Distrito Federal, Alfredo Pessoa, evocou as tradições sambistas da praça e argumentou que haveria forte prejuízo ao tráfego, em um dia em que se realizaria na avenida Rio Branco o desfile do curso. (MUSSA; SIMAS, 2010, p.19).

Após a destruição da Praça Onze, as escolas ainda permaneceriam no local por alguns anos, desfilando em um tablado provisório, e depois chegariam à Rio Branco. O crescimento do carnaval das escolas e as dificuldades encontradas em se montar um

esquema de organização e arquibancadas na Rio Branco, as empurraria para a Avenida Presidente Vargas, maior e com possibilidades de posicionar o público nas pistas laterais, até seu retorno à localidade original na Cidade Nova, na Avenida Marquês de Sapucaí, onde em 1984 seria inaugurado o Sambódromo e ainda permanece sendo o principal local de desfiles. Dado o crescimento do carnaval, cabe assinalar que outros pontos abrigam o carnaval oficial, como os desfiles de alguns grupos de acesso na Avenida Intendente Magalhães, e até a própria Avenida Rio Branco com os blocos de enredo, mas principalmente por uma questão de falta de tempo e espaço na artéria principal durante os dias de festejo.

A região da Praça Onze, portanto, pode ser caracterizada como um espaço de luta em que a permanência é garantida pela resistência e esta é garantida pela memória social. A partir dos terreiros e das casas das “tias”, aquele espaço foi conquistado, cristalizando sua área como uma espécie de enclave dos negros e resguardando-se como espaço de memória negra. As festas que traziam músicas, danças e rituais religiosos foi uma forma daqueles negros dispersos se reterritorializarem e reconstituírem como sujeitos e comunidade, reatando seus símbolos e reconstruindo suas memórias a fim de transmiti-las.

A praça, local de ampla circulação cultural por trazer pessoas de variados pontos da cidade, torna-se concomitantemente um ponto onde se afloram os conflitos sociais, mas também surge a possibilidade de afirmação das práticas e tradições dos moradores das proximidades e frequentadores. A memória hegemônica nacional não teve por característica a rejeição da contribuição dos negros vindos da Bahia, mas os colocou em posição secundária e subalterna. Nesse sentido, é preciso não minimizar a agência dessas camadas sociais na luta e conquista de seu espaço, como forma de garantir a continuidade de seus ritos. Por outro lado também, a convivência com a diversidade encontrada na praça e nas festas realizadas nas proximidades foi uma forma de acentuar suas próprias diferenças, sem, contudo, dissolver suas referências culturais e incorporá-las ao paradigma dominante.

O mesmo se deu com a questão musical. O samba passou por uma série de transformações ao longo dos anos, rítmica e instrumentalmente, mas sem esquecer seus fundamentos, ou seja, reafirmando-os. Nas palavras de Denise Barata,

[...] a mestiçagem musical foi a forma de aceitar os ritmos negros. Para tanto, a cultura negro-brasileira transformou-se, perdendo alguns elementos e incorporando outros. Em uma dura luta por sua continuidade simbólica, os negros buscaram novas formas de comunicação, realizando vários acordos e negociações, os quais levaram, muitas vezes, a descaracterizações e expropriações dessa cultura, mas não à perda de seu fundamento. (BARATA, 2012, p. 31).

Toda cultura possui essa capacidade de acumular e reservar sua memória, de acordo com Pollak, há um lado estratégico no silêncio que não conduz ao esquecimento⁹. Sua possibilidade de manutenção no interior de um grupo em meio às transformações reforça seu caráter temporal não linear. É característica das comunidades negras no Brasil essa percepção entrelaçada do passado e do presente, estando o passado a todo o momento sendo vivido de maneira bastante intensa e sem se distanciar do presente. Ainda segundo Denise Barata,

[...] as festas e os rituais formam o elo entre essas duas percepções do tempo, esses dois níveis de apreensão da realidade. Assim, o tempo linear não predomina na consciência humana; ele está subordinado a uma percepção cíclica dos fenômenos da vida, a uma imagem mítica de mundo. (BARATA, 2012, p. 100).

Como vimos, não podemos tratar todos os grupos negros criadores da festa e do estilo musical do samba como fazendo parte de um conjunto homogêneo atuante em um mesmo sentido, como sendo a “raça” comum em valores na sua totalidade. Esse foi o caso, por exemplo, da definição rítmica do que ficaria conhecido como samba. No que diz respeito à profissionalização do samba, podemos nos apropriar das palavras de Candau, quando afirma que “todo grupo profissional valoriza os comportamentos apropriados e reprime os demais a fim de produzir uma memória adequada à reprodução de saberes e fazeres e à manutenção de uma identidade da profissão” (CANDAU, 2011, p.118). Apesar das diferenças, uma identidade comum foi constituída. A memória da Praça Onze como um lugar de resistência negra e do samba permanece. Através de uma série de lembranças que permitem satisfazer a lógica de integração do grupo, a tradição se mantém mobilizada por novos agentes, muitos deles descendentes daqueles.

Nesse sentido, o apelo à memória do samba na Praça Onze traz consigo uma atualização do passado, incorporando novos elementos em seu imaginário e remontando constantemente à luta dos antepassados. Podemos perceber isto, por exemplo, na própria geografia da região Cidade Nova, onde hoje em dia se encontram o Terreirão do samba, o colégio municipal de nome “Tia Ciata”, o Sambódromo na Avenida Marquês de Sapucaí, o busto de Zumbi como símbolo da resistência negra, também muitas vezes cantada ainda hoje nos sambas das escolas, a obrigatoriedade das alas das baianas nos desfiles, entre outros traços cristalizados. Apesar de todas as mudanças, a memória do samba na Praça Onze persiste. Embora a Praça Onze possua hoje em dia outros referenciais, como por exemplo o circo, sua memória do samba é tão presente que podemos afirmar que mesmo com sua destruição física, não conseguiram “acabar com a Praça Onze”.

⁹ POLLAK, 1989.

Mesmo com sua espetacularização e com o afastamento de muitas figuras do universo do samba das escolas, resiste a memória do samba em uma temporalidade particular, em nada semelhante ao tempo produtivo capitalista, mas sim um tempo da festa, intensamente vivido por seus praticantes, tal qual a imagem que se apresenta em outra canção de Herivelto Martins sobre o fim da Praça Onze¹⁰, na qual, após perceber o fim do reduto do samba, mesmo com as escolas depositando suas baterias no chão, o personagem Laurindo pega seu apito e vai-se embora cantando, sendo seguido por um número cada vez maior de foliões.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kuame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.
- BARATA, Denise. *Samba e Partido-Alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2012
- BASTIDE, Roger. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. Revue de Année sociologique, 1970. P. 3-108.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. 4ª Ed. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto. 2011.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura. 2004.
- CASTRO, Mauricio Barros de. *Memória do Projeto Kalunga: música popular e construção de identidades entre Rio de Janeiro e Luanda (1975-1980)*. In: FERRETTI, Sergio (org.). *Museus Afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012, p. 63-92.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume, Fapesp. 2005.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca. 1995.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenaria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação. 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice/ Editora Revista dos Tribunais. 1990.
- MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. 1995. Disponível em: http://www.saberglobal.com.br/deondeabaianavem/download/TiaCiata_e_a_Pequena_%C3%81frica_no_Rio.pdf

¹⁰ Laurindo, de Herivelto Martins. “Laurindo sobe o morro gritando:/Não acabou a Praça Onze, não acabou/ Vamos esquentar os nossos tamborins/ Procure a porta-bandeira/ E põe a turma em fileira. E marca ensaio pra quarta-feira/ E quando a escola de samba chegou/ Na Praça Onze não encontrou. Mais ninguém, não sambou/ Laurindo pega o apito, apita “evolução”/ Mas toda a escola de samba. Largou bateria no chão/ E foi-se embora cantando/E daí a pirâmide/ Foi aumentando, aumentando.”

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. São Paulo: In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica – São Paulo). 1993. No. 10. P. 7- 28.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Estudos Históricos Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, vol. 2, no. 3, 1989, P.3-15.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2005.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Identidade Nacional*. São Paulo: Annablume. (prelo). 2013.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad. 1998.

Data de submissão: 31/08/2013

Data de aprovação: 25/09/2013