

# SAMBA: PRODUTO CULTURAL E PATRIMÔNIO IMATERIAL

Paola O. Meirelles<sup>1</sup>

## RESUMO:

Neste trabalho, o samba é abordado enquanto produto das indústrias culturais e como objeto de políticas públicas, especificamente no que se trata do registro como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Uma análise da trajetória do samba é desenvolvida então a partir desses dois vieses, destacando a atuação do Estado, do mercado e das práticas de cunho sociocultural que fazem do samba mais que um gênero musical, uma forma de expressão.

**Palavras-Chave:** *Samba; Indústria Cultural; Políticas Públicas; Patrimônio; IPHAN*

## Introdução

Neste artigo, abordaremos o samba enquanto objeto de duplo interesse: de políticas públicas e como produto da indústria cultural. A nacionalização deste gênero musical se deu acompanhada da sua apropriação pela recente indústria cultural brasileira (radiofônica e fonográfica) nas décadas de 20 e 30 do século XX. Ao passo que, já no século XXI, as matrizes do samba carioca são registradas como patrimônio imaterial pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão ligado ao Ministério da Cultura.

A partir destas duas perspectivas será feita uma análise dos caminhos percorridos pelo samba até os dias de hoje, tanto em suas manifestações comerciais possibilitadas pelas indústrias culturais e pelos meios de comunicação, quanto em suas práticas de cunho sociocultural, que são mantidas por atores sociais engajados, com ou sem o respaldo de políticas públicas.

---

<sup>1</sup> Historiadora e Mestranda da Linha Mídia e Mediações Socioculturais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientanda do Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho. Indicada ao prêmio Francisco Morel de Mestrado pela apresentação de trabalho no GP Comunicação, Música e Entretenimento do Congresso Nacional da Intercom 2013. E-mail: paolameirelles@hotmail.com.

A abordagem do samba neste trabalho se dá a partir do conceito de nacional-popular em Gramsci. O samba, apesar das diferenças socioculturais regionais de um país tão amplo e diverso como o Brasil, consegue ter caráter nacional porque dialoga com o povo, traz à tona as suas contradições. Ele pôde se afirmar como uma manifestação da cultura nacional-popular brasileira justamente porque existe uma identificação de concepção de mundo entre os sambistas e o povo, até porque, neste caso, a maioria deles de fato provém do povo. Para além da identidade de classes, ocorre uma identidade ideológica.

## 1 – O samba

Aqui abordaremos brevemente o histórico do samba, sendo destacadas as suas origens e o momento de sua nacionalização. O samba como o conhecemos hoje nasceu de um setor social específico: as classes subalternas constituídas pela população urbana carioca descendente de escravos. Assim, suas características musicais – tanto em termos de melodia quanto de letra – sofrem influência direta dos aspectos da experiência sociocultural desses setores e, é a partir daí que se deu sua propagação pelo território nacional.

### 1.1 – Origens:

O primeiro grupo de africanos a virem para o Brasil foram os denominados bantos, que constituíam a família etnolinguística dos escravos angolas, congos, moçambiques, benguelas, etc. Dentre outros, eles estavam ligados à introdução de novos instrumentos musicais e aos primórdios das festas do samba, ainda com características fortemente rurais e folclóricas. Já em meados do século XIX, a maioria da população do Rio de Janeiro era formada por escravos negros, sendo este um traço marcante e particular desta cidade. Este fato, inclusive, funcionava como uma espécie de atrativo de mais negros, já que a capital passara a representar uma referência de valores e costumes familiares.

Deste modo, foi a partir do início do século XX que o samba começou a se desenvolver como estilo musical ligado às camadas populares urbanas cariocas, principalmente ex-escravos, negros e mestiços. A Praça XI, denominada pelo compositor Heitor dos Prazeres de “Pequena África”, foi o seu primeiro reduto, que se espalhou para os morros e subúrbios ao longo do

século. Não mais um simples batuque<sup>2</sup> e não mais ligado aos festejos folclóricos rurais baianos do século XIX, no início do século seguinte o termo samba já era frequentemente utilizado na imprensa e literatura local, sempre relacionado ao ambiente urbano e mestiçado da cidade.

Temos então que, mesmo sendo um gênero musical constituído a partir de estruturas musicais tanto europeias quanto africanas, sem dúvida foram os símbolos da cultura negra que permitiram a sua gênese e seu avanço para o restante do território nacional. Nesse sentido, é importante ressaltar que, apesar de ser a propulsora da propagação do samba, a ligação com a cultura negra também desencadeava bastante preconceito, o que se manifestava inclusive através de práticas proibitórias e inibidoras oficiais das manifestações religiosas e musicais tais como as rodas de samba e as macumbas.

## 1.2 - Nacionalização

O advento da década de 1930 proporcionou uma alteração no cenário cultural carioca no que concerne ao status que o samba adquiriu. De ritmo genuinamente negro, mal visto pelos órgãos oficiais e pela elite em geral, o samba passou a se configurar como gênero musical símbolo de brasilidade, inclusive contando com a anuência da elite intelectual e o incentivo do Estado, interessados na construção de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que se configurava como o gênero predileto do carnaval popular.

Em se tratando desta questão, o argumento mais considerado atualmente é o do antropólogo Hermano Vianna (2004), cuja tese sobre a ascensão do samba se baseia na negociação transcultural entre as classes, privilegiando o papel dos mediadores da elite na exaltação deste ritmo como símbolo de brasilidade.

Obviamente, a consolidação do samba como tal não se trata de um furor repentino ou se deu fora do campo político-social. Entretanto, a exacerbação da questão da negociação e do intercâmbio apaga a participação popular do desenvolvimento de sua própria identidade em detrimento da atuação da elite cultural e intelectual. Isto é, se privilegia o consenso no lugar da visão de classes, o nacional ao invés do popular, o ponto de convergência em detrimento das divergências, e, por fim, atenua-se o conflito.

---

<sup>2</sup> Como eram denominadas pelos viajantes todas as manifestações musicais negras. A própria palavra samba, anteriormente, “definia, como se fossem uma coisa só, vários tipos de música e dança introduzidos pelos negros escravos no Brasil” (CABRAL, 1996, p. 19).

Para relativizar o peso dado ao papel das elites brasileiras na conformação do samba como gênero musical nacional e introduzir sua face conflitante, será utilizado o ensaio *Samba, o dono do corpo*, do comunicólogo Muniz Sodré (1998). Este autor busca na própria cultura negra as fontes que dão significação para o samba e, para tal finalidade, se apoia principalmente na síncopa<sup>3</sup> das músicas da diáspora negra e sua relação direta com a religiosidade e a dança, localizando aí a fonte de seu apelo popular. “O corpo exigido pela síncopa é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 11).

No que tange à nacionalização do samba, Muniz Sodré indica que, além do apelo próprio dos elementos da música negra, foi a inserção deste gênero na indústria cultural que alavancou sua disseminação pelo território nacional. Ele aponta que foi devido a um processo de adaptação e reelaboração de elementos da cultura negra que o samba pôde se afirmar como “gênero-síntese” (SODRÉ, 1998, p. 35) apropriado para a radiodifusão, gravação e comercialização em termos capitalistas, acompanhado da profissionalização dos músicos negros e mestiços<sup>4</sup> como meio de integração social.

Obviamente o autor não descarta o fato de que a busca por uma identidade nacional da elite política e intelectual processada nos anos 20 e 30 tenha possibilitado sua intensa comercialização nos moldes urbano-industriais. No entanto, ele não encara esse fator como uma questão de negociação, como faz Vianna, mais como uma expropriação em consequência da própria lógica do modo de produção industrial capitalista.

## 2 – Dentro e fora da indústria cultural

Ao tratarmos do desenvolvimento histórico do samba, não podemos ignorar a atualização que o mercado e os meios de comunicação realizam junto a este gênero musical. Talvez seja a mercantilização em termos capitalistas e sua consequente midiaticização o que mais causa a distorção entre forma e conteúdo históricos.

Sendo assim, pesquisar a temática do samba pode se dar a partir de duas perspectivas principais: aquela em que se volta para a análise da relação do samba com as indústrias culturais e com a mídia oficial, massiva e mercadológica; ou ainda aquela que trata da

---

<sup>3</sup> Citando Sodré temos que a síncopa “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11).

<sup>4</sup> Nesses músicos, “o samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exhibir, de acordo com as circunstâncias”. (SODRÉ, 1998, p. 37)

comunicação intertemporal, entre gerações, que é responsável pela manutenção e/ou atualização das tradições através do resgate de um legado ancestral (COUTINHO, 2012).

Isso não significa afirmar que ambos os tipos de comunicação não podem se manifestar de maneira intercruzada, pelo contrário. Muitos artistas que produzem para o mercado, mesmo possuindo conflitos com o mesmo, são atores sociais que estão engajados na manifestação do samba como prática cultural viva dos setores populares, principalmente a grande parcela de afrodescendentes. Esse é o caso de Paulinho da Viola, como aponta Eduardo Granja Coutinho em seu livro *Velhas histórias, memórias futuras. O Sentido da tradição em Paulinho da Viola* (COUTINHO, 2011).

## 2.1 – O conceito de indústria cultural

Desde a Escola de Frankfurt, vários são os autores e instituições que se debruçam sobre o conceito e o papel das indústrias culturais na contemporaneidade. Neste trabalho, o conceito utilizado será o desenvolvido por Ramón Zallo na obra *Economía de la comunicación y la cultura* (1988). Ele parte de *A Ideologia Alemã*, de Marx, para aprofundar a relação entre o capital implicado na produção de cultura e o capital em geral, analisando a comunicação e a cultura também como infraestrutura. Ou seja, como bases produtivas que fazem parte do capitalismo avançado e internacionalizado.

Partindo dos trabalhos de Raymond Willians sobre a questão da cultura e dos autores da Escola de Frankfurt sobre a indústria da cultura, Zallo desenvolve sua própria proposição sobre o conceito de indústrias culturais (no plural):

Aqui se entenderão por indústrias culturais um conjunto de ramos, segmentos e atividades industriais auxiliares produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos, concebidas por um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e destinadas finalmente aos mercados de consumo, com uma função de reprodução ideológica e social. (ZALLO, 1988, p. 26, tradução nossa).

Vale ressaltar que, antes de tudo, as indústrias culturais são empresas capitalistas e estão sujeitas às determinações de funcionamento deste modo de produção. Constatado o crescente domínio do capital sobre o âmbito da cultura, Zallo nos aponta que para cumprir objetivos de interesse social as políticas culturais devem se basear nos “critérios de igualdade, acesso, serviço público e descentralização, participação, autonomia e ruptura de funções hierárquicas entre indústria, criadores e usuários” (ZALLO, 1988, p. 193, tradução nossa). Entretanto, com o neoliberalismo vigente em nossos dias a prática das políticas não seguem esse norte e somente

a base da sociedade – tal como os próprios artistas e trabalhadores da indústria – podem atuar para a conversão deste processo.

## 2.2 – Samba e indústria cultural

Wander Frota, autor do trabalho *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural* (2003), nos indica que os novos meios de reprodução, difusão e consumo concretizados pelo disco e pelo rádio no Brasil a partir do início do século XX fizeram emergir uma geração pioneira de artistas, técnicos, produtores, empresários e etc. Com iniciativa inicialmente nacional, já na década de 1930 se deu a afirmação do capital estrangeiro e é nesse contexto de mercantilização que a geração de pioneiros referida acima ganhou forma, nela se incluindo os artistas do samba.

A nacionalização do samba pelo vasto território brasileiro tem como um dos fatores fundamentais a sua incorporação pelas indústrias culturais, no caso as rádios e as gravadoras. Situadas preferencialmente no Rio de Janeiro – então capital do país – num contexto de construção e afirmação da identidade nacional nas décadas de 1920 e 1930, o samba carioca foi se disseminando pelo Brasil acompanhado da profissionalização dos sambistas, em geral negros e mestiços mal inseridos no mercado de trabalho. Isso gerou adaptações ao modo de criação do samba, antes uma prática social coletiva, marca das manifestações da cultura negra.

Levando-se em conta o domínio do capital sobre a produção cultural e as características particulares das atividades radiofônica e discográfica em relação às apresentações ao vivo, temos que de fato era imprescindível um processo de adaptação das práticas culturais envolvidas no samba para sua incorporação na recente indústria cultural no Brasil. Por exemplo, a individualização da composição e da interpretação, que antes se dava coletivamente em eventos sociais.

A organização em forma de roda, a improvisação do samba do partido alto, etc., foram elementos excluídos quando da transformação do samba em produto cultural, embora se mantenha em outros espaços até os dias de hoje. Portanto, restava aos sambistas apenas seu capital simbólico, que não era propriamente valorizado como deveria para músicos em geral provenientes de um setor marginalizado da sociedade.

Nesse sentido, o enquadramento dos sambistas em relação ao sistema de produção dos bens culturais e sua dominação pelo capital – que aqui no Brasil ocorreu pela via da

internacionalização – não se deu sem resistência. Contudo, para a maioria dos artistas do samba a questão maior era ao menos “poder reproduzir sequer o valor de sua força de trabalho frente aos autores reconhecidos e o capital” (ZALLO, 1988, p. 189). Ou seja, a questão era de resistência, mas também de sobrevivência.

### 2.3 – Samba como prática cultural

O samba como materialização da cultura afro-brasileira, ora é perseguido, ora é incentivado pelo aparato oficial e pela elite intelectual; ora é valorizado pela mídia, ora cai no ostracismo da sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), mas se mantém até hoje. Seja pela comunicação oral, intertemporal, seja através das novas tecnologias comunicacionais como a internet e suas redes sociais, os aparelhos e mídias digitais que permitem a reprodução musical de modo acessível, etc., o samba se divulga e se afirma independentemente do mercado fonográfico e das redes de comunicação oficiais.

A conversão de uma simbologia popular e étnica em nacional acaba por velar a dominação social da classe hegemônica, o que torna ainda mais difícil a sua denúncia. Foi no contexto político-cultural dos anos 30 que a indústria fonográfica transformou o samba em produto rentável, mas que sofre desde então, até os dias de hoje, discriminação justamente por afirmar símbolos da cultura negra subalterna.

Nesse contexto é que podemos avaliar a questão das indústrias culturais e sua relação com o universo do samba. Dependendo do momento histórico, a indústria fonográfica e a mídia estão mais ou menos interessados em veicular este gênero musical. Isto pode estar ligado a razões sociopolíticas, como no caso do populismo Getulista iniciado em 1930, ou por demandas sociais, como foi o caso do retorno das rodas de samba de rua no centro da cidade e nos subúrbios do Rio de Janeiro, e da revitalização da Lapa e suas casas de show que se dedicam ao gênero.

O que se pode observar a priori é que, dependendo do movimento espaço-temporal das práticas associadas ao samba, a indústria e a mídia irão ou não acompanhá-lo. Temos como exemplo a grande mídia cobrindo intensamente os desfiles das Escolas de Samba, enquanto os sambistas foram perdendo prestígio e poder nas mesmas (que passaram a se tornar empresas lucrativas). Organizando-se em torno de outros espaços, onde podiam realmente manifestar e

afirmar sua cultura, muitos dos compositores já não possuem mais ligação com as quadras e se dirigem para os fundos de quintais, botequins, blocos do subúrbio, etc.

Isto significa que os meios de comunicação, em geral, dão cobertura ao samba quando este está essencialmente ligado à indústria cultural. Por isso mesmo é importante pensar a comunicação a partir da cultura (BARBERO, 2009), ter a noção de que a comunicação também é uma manifestação cultural e que faz parte das práticas populares contra-hegemônicas, pois, caso contrário, seria improvável a existência do samba até os dias de hoje.

A fundação do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo pelo sambista Candeia em 1975, localizado no subúrbio carioca – inclusive não concorrente no desfile oficial – foi um marco desses novos espaços não hegemonzados ainda existentes. Outro exemplo são as rodas de fundo de quintal realizadas até hoje na sede do Bloco Cacique de Ramos desde a década de 60. Destacamos também as rodas de samba atuais espalhadas pelo centro e subúrbio da cidade do Rio de Janeiro como o Samba da Ouvidor, a Roda da Pedra do Sal, a Roda de Samba Quilombo do Irajá e o Pagode da Tia Doca em Madureira, dentre tantas outras. Nesse cenário, a roda de samba acaba sendo um contraponto ao monopólio da indústria.

### 3 – Samba: patrimônio imaterial

No ano de 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou como bem cultural *As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo*. É a partir deste reconhecimento do samba como patrimônio imaterial brasileiro que será realizada uma breve análise das políticas públicas que envolvem o Estado e esta manifestação cultural.

#### 3.1 – Conceito de políticas públicas

O conceito de políticas públicas aqui utilizado será o desenvolvido por José Luis Exeni Rodríguez, autor cujo trabalho *Políticas de comunicación: retos y señales para no renunciar a la utopia* (1998) se dedica a analisar a relação entre o Estado, o sistema midiático e as indústrias culturais, definindo aquelas como um

conjunto de princípios, normas, aspirações e respostas deliberadamente adotadas no marco de um ou mais objetivos previamente estabelecidos de predição, decisão e ação para enfrentar situações e/ou problemas socialmente considerados, em um momento e lugar determinados, mediante processos de estimulação positiva – fomento, apoio,

recompensa – ou negativa – inibição, proibição, sanção – de comportamentos individuais, grupais, institucionais e/ou sociais, cuja fonte principal pode ser o Estado, a sociedade ou ambos, mas cuja forma final é sempre definida pela estrutura estatal que estabelece os mecanismos e instrumentos necessários para seu cumprimento. (EXENI, 1998, p. 92, tradução nossa).

Vale ressaltar que seu entendimento sobre as políticas públicas abarca a perspectiva de uma planificação racional e intencional, atendendo prioritariamente aos “problemas socialmente considerados” (EXENI, 1998, p. 91) e coloca a abstenção do Estado como posição por omissão. Além disso, amplia a sua definição mais comum no que concerne à iniciativa da formulação da política ao incluir também o âmbito social como proponente (atores/grupos sociais como grupos de pressão) para além da atuação unicamente estatal.

### 3.2 – O IPHAN

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN<sup>5</sup> é o organismo federal de proteção ao patrimônio brasileiro, vinculado ao Ministério da Cultura. Sua criação se deu em 13 de janeiro de 1937, no governo de Getúlio Vargas, que confiou a sua concepção a intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista brasileiro<sup>6</sup>.

O IPHAN trata-se de um instituto com a função de elaborar e implantar políticas públicas direcionadas para as questões relativas aos patrimônios históricos e artísticos do país. Sua iniciativa de ação não parte somente do Estado, visto que, atores/grupos sociais podem ser proponentes de ações, que são planificadas de acordo com o referencial estratégico da instituição de “promover e coordenar o processo de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro para fortalecer identidades, garantir o direito à memória e contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país” (transcrição do *site* do IPHAN)<sup>7</sup>.

As ações institucionais do IPHAN são essencialmente a fiscalização, proteção, identificação, restauração, preservação e revitalização dos monumentos, sítios, bens móveis e bens simbólicos do país, ou seja, seu patrimônio material e imaterial. Aqui destacaremos a definição deste órgão no que concerne ao patrimônio imaterial, já que nos interessa para o estudo das políticas voltadas para o samba:

<sup>5</sup> Todos os dados do IPHAN aqui relacionados foram retirados do site oficial da Instituição. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

<sup>6</sup> O que é bastante lógico para um governo preocupado com a questão da identidade e coesão nacional e que tinha alguns dos modernistas da semana de 1922 envolvidos diretamente nesta questão.

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15145&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

A Unesco define como Patrimônio Cultural Imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural."

O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (Transcrição do *site* do IPHAN)<sup>8</sup>.

Visto isso, temos que a concretização das ações institucionais do IPHAN se dá através da compilação de vários bancos de dados, do registro dos bens culturais e da elaboração de planos de salvaguarda, que proporcionam a manutenção do Sistema Nacional de Informação Cultural e do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural.

### 3.3 – Política de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

Uma política de salvaguarda do patrimônio imaterial mais estruturada e sistemática só foi implementada pelo IPHAN no ano de 2004, a partir da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial. Essa política foi organizada segundo uma série de medidas voltadas para a produção de inventários e registros, além de medidas de apoio e fomento que visam garantir o status e o suporte econômico das atividades e práticas vinculadas ao patrimônio imaterial.

Os instrumentos utilizados para a política de salvaguarda são basicamente o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, o Inventário Nacional de Referências Culturais e a formulação de um Plano de Salvaguarda. Com o registro os bens recebem o título de Patrimônio Cultural do Brasil, que são organizados em quatro livros nas categorias Conhecimentos e Técnicas, Formas de Expressão, Celebrações e Lugares.

Na data de 20 de novembro de 2007, *As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo* foram registradas como bem cultural de natureza imaterial, na categoria Formas de Expressão pelo processo nº 01450.011404/2004-25, de acordo com a descrição que segue:

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12297&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

No começo do século XX, a partir de influências rítmicas, poéticas e musicais do jongo, do samba de roda baiano, do maxixe e da marcha carnavalesca, consolidaram-se três novas formas de samba: o partido alto, vinculado ao cotidiano e a uma criação coletiva baseada em improvisos; o samba-enredo, de ritmo inventado nas rodas do bairro do Estácio de Sá e apropriado pelas nascentes escolas de samba para animar os seus desfiles de Carnaval; e o samba de terreiro, vinculado à quadra da escola, ao quintal do subúrbio, à roda de samba do botequim. [...] Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. [...] Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo. (Transcrição do *site* do IPHAN)<sup>9</sup>

O proponente da política de salvaguarda foi o Centro Cultural Cartola<sup>10</sup>, organização sem fins lucrativos localizada na Mangueira, bairro tradicional do samba carioca. Este centro cultural tem como base a obra do sambista Cartola, ícone deste gênero musical, sendo capitaneado por sua neta Nilcemar Nogueira. Uma de suas realizações de destaque é a criação e atualização constante de um banco de dados que o tornou um centro de referência de pesquisa do samba

A partir da proposição da salvaguarda foi então elaborado um dossiê, realizado entre janeiro e outubro de 2006. Seu objetivo foi recolher textos teóricos e documentos que reforçassem a importância para a cultura brasileira das matrizes do samba no Rio de Janeiro. Isso resultou na recomendação da criação de um plano que deveria incentivar, apoiar e promover ações de valorização através da articulação permanente com as comunidades de sambistas, visando o detalhamento das dificuldades enfrentadas e das necessidades para a plena realização destas formas de expressão.

As recomendações de salvaguarda fundamentais são 1- a pesquisa e a documentação (pesquisas de campo e históricas; produção de estudos biográficos; investigações sobre origens, organizações e lutas; levantamento da produção musical; recuperação de letras e melodias; mapeamento das comunidades de sambistas e formação de pesquisadores no interior das comunidades); 2- a transmissão do saber (criação de mecanismos de abertura de canais para entrecruzamento das pesquisas acadêmicas e dos espaços de práticas mantidos pelos sambistas); e 3- a produção, registro, promoção e apoio à organização (desenvolver condições

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/foIbemCulturalRegistradoE.jsf>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

<sup>10</sup> Informações retiradas do site da organização. Disponível em: <<http://www.cartola.org.br/>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

para a criação, produção, apresentação e difusão dessas matrizes do samba que não possuem caráter comercial).

As ações de salvaguarda em si foram iniciadas no ano de 2010 com a implantação de um *Pontão de Cultura Memória do Samba Carioca*, em parceria com o Centro Cultural Cartola. Suas principais atividades incluem a constituição de acervo de pesquisa por meio da aquisição de obras fonográficas, encontro com as Velhas Guardas das Escolas e a gravação de 40 depoimentos de personalidades do samba no Rio de Janeiro, com produção de DVD, além de curso de capacitação para gestores<sup>11</sup>.

Apesar de estarem em andamento, as ações de salvaguarda em si percorrem um processo lento e repleto de adversidades, o que foi debatido durante o seminário *Matrizes do Samba Carioca: Patrimônio Cultural Imaterial*. Realizado em agosto de 2012 no auditório do IPHAN no RJ e aberto à sociedade através de inscrições<sup>12</sup>, seu objetivo foi discutir os avanços do Plano de Salvaguarda do Samba como patrimônio imaterial, realizando um balanço das ações empreendidas desde a sua implantação.

O seminário contou com a presença dos colaboradores do Centro Cultural Cartola, que inclusive se envolveram na sua elaboração e realização, além de sambistas e pesquisadores, do presidente da LIESA (Liga de Escolas de Samba do Rio de Janeiro), e de funcionários do IPHAN, do SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) e de órgãos públicos estaduais e municipais, dentre outros. Minha participação nesse seminário pode concretizar as limitações das políticas do IPHAN pelos próprios órgãos governamentais e pela indústria do entretenimento, que na prática formavam um bloco organizado em detrimento dos sambistas e atores sociais engajados na preservação do samba enquanto prática cultural.

#### 4 - Considerações finais

A partir da retomada do samba e sua (re)consagração ao longo dos anos 2000 – simbolizada pela revitalização do bairro da Lapa no Rio de Janeiro e seguida pela expansão midiática e nacional – deriva a hipótese de que existe, nas manifestações contemporâneas do universo do samba, atores sociais (não necessariamente indivíduos) que são responsáveis pelo resgate e pela manutenção dialética da tradição pela via da comunicação intertemporal. Trata-se

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conAcoesApoioFomentoE.jsf>>. Acesso em: 09 de outubro. 2013.

<sup>12</sup> Inclusive tendo a autora deste artigo como ouvinte.

de uma comunicação não dialogal, de resgate de uma herança que é viva, posto que se trata de uma geração contemporânea buscando no passado referências para o seu presente e futuro. É a tradição inserida na história. (COUTINHO, 2012).

Isto significa apontar para a ideia de que os novos espaços do samba, ou aqueles que o resgataram, não possuem somente meros repetidores (tradicionalistas), mas também organizadores da cultura. Aqueles que resgatam o samba justamente porque o renovam.

Essa manutenção da tradição a partir do resgate da memória contextualizada com o tempo presente acaba muitas vezes por gerar uma demanda de público que o mercado se interessa. E o interesse do mercado não pode ser visto só negativamente, porque lança luz no samba, e faz com que novos grupos sociais, novas gerações possam se identificar com uma manifestação cultural subalterna. Assim, a manutenção da tradição pode se apresentar também como produto mercadológico não excluindo do samba seu caráter nacional-popular.

O samba tradicional voltou a ser objeto das indústrias culturais ao ser reapropriado pelas rádios comerciais – algumas contando com programas inteiramente dedicados ao tema, como o Samba Social Clube, da carioca MPB FM 90.3 MHz – e pelo (re)lançamento de artistas novos e consagrados ligados ao samba como é o caso de Mart’ália e Monarco, respectivamente.

No que tange ao samba enquanto prática cultural e não como mercadoria, temos que a maior atuação de salvaguarda vem dos sambistas, comunidades e atores sociais ligados ao seu universo simbólico, que remete à cultura negra. O papel do IPHAN de registrar e promover ações de salvaguarda tem grande importância porque significa um reconhecimento oficial do samba como patrimônio da cultura brasileira, mas sua implantação é bastante limitada.

Como já mencionado, o seminário *Matrizes do Samba Carioca* evidenciou esta limitação do IPHAN ao destacar a força que a mercantilização do samba tem nas próprias ações públicas por fora deste Instituto. Não é à toa que o carnaval, evento que no Rio de Janeiro é estritamente ligado ao samba, é assunto da Secretaria de Turismo do estado do RJ e não da Secretária de Cultura. As verbas destinadas ao samba são basicamente para as Escolas de Samba, que acabaram se tornando empresas lucrativas, enfraquecendo a influência dos sambistas nas quadras. A figura do carnavalesco hoje tem mais importância que a própria ala dos compositores. A presença do presidente da LIESA e do SEBRAE no seminário dão indicação deste processo. Era fácil observar um clima de disputa entre sambistas versus empresas e órgãos públicos.

Sendo assim, a institucionalização e mercantilização do samba se dão principalmente através do desfile oficial das Escolas de Samba no carnaval, quando deveria ser ao contrário, visto que esta é uma festa de cunho popular realizada nas ruas. Entretanto, a construção do Sambódromo apartou o desfile das demais manifestações do carnaval de rua ao cobrar ingressos caros, instituir camarotes VIPs e etc., tudo isto com o aval e apoio dos órgãos públicos, que visam a realização do espetáculo para atrair turistas para a cidade.

### Referências bibliográficas

- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- COUTINHO, Eduardo. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- EXENI R., José Luis. **Políticas de comunicación: retos y señales para no renunciar a la utopia**. La Paz: Plural Editores, 1998.
- FROTA, Wander. **Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Samba de Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo**. Rio de Janeiro, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho: luto e melancolia na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Intertexto/ Oficina do autor, 2003.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 2004.
- ZALLO, Ramón. **Economía de la comunicación y la cultura**. Madrid: Akal, 1988.