

“Malandro mineiro é Malandro psicológico”: sobre o mundo do samba na capital de Minas Gerais.

Jaqueline de Oliveira e Silva

Graduada do curso de Ciências Sociais / UFMG

Palavras-chave: Samba; Identidade Regional; Mineiridade.

Key Words: Samba; Regional Identity; Mineiridade.

RESUMO: O presente artigo trata de discursos em torno do *mundo do samba*, compreendido como um universo simbólico dotado de regularidades e especificidades. Busca-se articular algumas construções sociais em torno dos temas do samba e de uma dita identidade regional mineira - a mineiridade - com os discursos dos sujeitos, que demonstram que certas noções, conceitos e estereótipos não estão imunes ao cotidiano da cultura.

ABSTRACT: This paper deals with speeches and representations regarding the realm of Samba. It is understood as a symbolic universe which has its own regularities and specificities. The aim of this paper is to focus on the articulation of social constructions related to the issues raised by Samba as well as a so to speak regional identity from Minas Gerais- the “Mineiridade”- with the speeches of those who show that some concepts and stereotypes are not immune to the daily aspects of culture.

Introdução

Através de uma etnografia do *mundo do samba*¹ nativos, o presente trabalho busca a compreensão de símbolos e significados deste ambiente singular segundo o ponto de vista de seus *nativos*; músicos, compositores, carnavalescos e donos das Casas. Para tanto, é importante compreender algumas narrativas sobre a legitimidade e autenticidade desta expressão da música brasileira como o contexto sob o qual dialogam diversas visões sobre a cultura e, mais precisamente, sobre suas transformações.

Compartilhamos neste trabalho de uma visão do samba como objeto cultural dinâmico, comumente tratado pelo estereótipo da autenticidade que pretende, além de legitimar uma origem social (e não a diversidade de vetores que a compuseram), congelar o gênero num tempo e espaço específicos.



O samba congrega sonoridades e significados africanos, práticas corporais (batuque e umbigada)² dos ritos negros dos séculos anteriores, ambiente rural e urbano, gêneros como choro e maxixe e, ao mesmo tempo liberta a canção da métrica tradicional, cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas típicas da linguagem coloquial (TATIT, 2004). Está na dimensão do corpo e da voz, é um ritmo e uma canção, um jeito de dançar e principalmente, um momento de festa.

O mundo do samba na capital do estado de Minas Gerais³.

*Ai tanta saudade que tenho
De nossos carnavais
Os Velhos tempos que não voltam mais. (...)
Nosso pierrô na Avenida Afonso Pena
Praça Sete acabou
Onde está nossa bandeira
Tamborim e agogô
Nota dez na bateria
O que era docê terminou.*

(Música “Praça Sete”, autoria de Mestre Conga. Decantando em samba. Bananaouro Música)

As primeiras referências de sambas em Belo Horizonte são do final da década de 1930, início de 1940. Apesar de sua origem anterior⁴, a história do samba na capital se confunde com a do carnaval, e foi no Bairro da Lagoinha, mais especificamente na vila *Buraco Quente*, na *Pedreira Prado Lopes*, que surgiu a primeira Escola de Samba da cidade. Referências saudosas a Pedreira são constantes nas letras dos sambas de compositores belo-horizontinos, como na música “Pedreira

¹ O presente trabalho se baseia numa pesquisa de campo realizada durante a disciplina do curso de Ciências Sociais “Metodologia III”, ministrada pela professora Deborah de Magalhães Lima, no segundo semestre de 2008. Durante a disciplina, foram feitas entrevistas com sambistas da cidade de Belo Horizonte e observações nas “Casas de Samba” e “Rodas de Samba” em espaços diversos da capital.

² “Batuque” é um termo genérico dado pelos viajantes a toda festa e músicas de negros no Brasil (DINIZ, 2006), mas que pode ser definida segundo o folclorista Câmara Cascudo como “uma dança de sapateado e palmas ao som de cantigas acompanhadas com tambor” (LOPES, 1992). Já “umbigada”, segundo Tinhorão, é um ritmo e uma dança praticada na África com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas que sucedem a cerimônia de casamento ‘lemba, ou lembamento’. Ao que parece, os negros do sul de Angola chamavam esse cena de ‘semba’ cuja variação sonora teria derivado, mais tarde o samba. (TINHORÃO, in TATIT, 2004).

³ Neste artigo opto por empregar os nomes próprios de meus informantes. Acredito que o uso de nomes fictícios, neste caso, iria contra um dos pontos motivadores deste trabalho, que é o de dar visibilidade a produção deste estilo musical na cidade de Belo Horizonte.

Querida" do compositor e "maioral"⁵, durante 50 anos da escola de samba "Inconfidência Mineira", o Mestre Conga:

*"Pedreira querida/Querida Pedreira/Terra de gente boa/Rainha que já não tem coroa. Esta saudosa Pedreira/Já foi nossa querida Mangueira"*⁶.

A obra de Francisco Guimarães "Na roda de samba", publicada em 1933, é o primeiro a delimitar para o ritmo um lugar social: o "morro" surge como um território mítico, o lugar da "roda", onde se praticava o verdadeiro samba. A "roda de samba" seria o lugar de uma fala musical coletiva, "pura" e "espontânea", onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era colocada como um rito de origem. (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000)

Guimarães, assim como José Ramos Tinhorão (1998), via como uma ameaça tanto ao núcleo identitário básico do samba, os autores negros moradores dos "morros", quanto à autenticidade do estilo, o processo de incorporação do samba por movimentos culturais mais amplos, como a "Bossa Nova"⁷. Ana Maria Rodrigues, em "Samba negro, espoliação branca" (1984) defende a ideia de que o "branqueamento" e a "usurpação" das festividades afro-brasileiras representaram mais uma estratégia de afirmação da democracia racial brasileira. A imagem da origem sócio-espacial do samba é incorporada fortemente pela autora, que afirma:

"É nas favelas que o samba tem a oportunidade de evoluir, de se fortificar, em razão das características geográficas das favelas e suas formas peculiares de edificações, dificultando, automaticamente, a chegada de estranhos". (RODRIGUES, 1984).

Waltinho 7 Cordas, músico nascido no Buraco Quente, participante durante quase 20 anos da "Escola de Samba Surpresa" com sede na favela, afirma saudosamente, que:

"O carnaval hoje não é mais como antigamente. Antes, a gente tocava com tamborim de couro de gato. Você podia subir em qualquer favela de Belo Horizonte que você via sempre uma tira de couro de gato estirado na grade de arame, pra secar! Era bom até matar os gatos.[...] E foi lá em cima mesmo que começou o samba e o carnaval. A vida lá era boa, não é igual hoje não. Hoje o povo mexe com droga. Até lá na minha rua tem isso. Antes não tinha".

O movimento folclorista urbano, encabeçado por autores como Henrique Fôreis Domingues, Lúcio Rangel e Orestes Barbosa, surgido na década de 1940, possui um papel relevante no processo de ascensão da favela a local do samba por excelência. Tal movimento surge como oposição ao movimento folclorista clássico que, como

metodologia, propunha uma pesquisa sobre as origens da música popular brasileira a partir das formas primitivas rurais (modinhas, cantigas e as danças dramáticas), seguindo uma linha evolutiva até a civilização. Um dos expoentes desse modelo de pensamento é o modernista Mario de Andrade. O movimento folclorista urbano defendia que a origem de ritmos como o samba não estaria nessas formas de expressão rurais. Sua origem estaria em espaços como a favela, o que o definiria como essencialmente urbano. (PAIANO *apud* NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000)

Esta correlação entre manifestações da cultura popular e critérios étnicos/sociais, afasta as classes média e alta da origem destas práticas, deslegitimando sua presença ou participação. Defender a origem social e racial do samba valoriza, numa ação afirmativa, uma história de resistência em contraposição uma cultura envolvente, ao mesmo tempo em que reifica uma manifestação viva, como uma tradição que se constrói no cotidiano da cultura. O risco seria então que, na prática, uma cultura que é "verdadeira" ou "de raiz", seja corrompida e perca a sua essência.

Segundo Marshall Sahlins, cada sociedade cria e (re) significa os seus símbolos através das ações criativas de seus sujeitos históricos. A ordem cultural, uma vez que, ao mesmo tempo, é ordenada e ordenadora, na prática e pela prática, constitui-se enquanto um sistema dual. A cultura é alterada historicamente na ação.

Neste sentido, a base organizadora das sociedades - a estrutura - não é algo imutável e fixo, mas sim um alicerce estrutural dinâmico, sensível a mudanças históricas. É neste sentido que a reprodução cultural não se contrapõe às mudanças e as chamadas contingências: ela é a sua transformação. Os significados, tidos como dados pela ordem cultural, são colocados em risco na ação:

"Os homens em seus projetos práticos e em seus arranjos sociais, informados por significados de coisas e de pessoas, submetem as categorias culturais a riscos empíricos. Na medida em que o simbólico é, deste modo, pragmático, o sistema é, no tempo, a síntese da reprodução e da variação". (SAHLINS, 2003a, p.9)

A análise de Sahlins nos ajuda a pensar processos culturais em que a tentativa de fixar conceitos e símbolos num determinado tempo e espaço é percebida, significada e contestada pela ação dos sujeitos. Novas formas são criadas a partir de uma base comum - todas elas compõem o processo dinâmico de construção da cultura.

O samba, como uma manifestação cultural viva, está sujeito a transformações quando "posto em prática". Estas se relacionam a diversos fatores, entre eles, o tempo e o espaço no qual se (re) produz. Assim, a construção dessa manifestação é feita constante e permanentemente por sujeitos situados na cultura. Dessa forma, novas redes são constituídas num certo tempo e espaço, os

4 A gravação de "Pelo Telefone", de autoria de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e Mauro Almeida, é considerada a primeira do estilo no país, em 1917. Já a primeira escola de samba, a "Deixa Falar", é de 1932.

5 Nome dado por Conga ao posto mais importante da Escola de Samba, conhecido também como Presidente.

6 Música "Lágrimas sentidas", autoria Mestre Conga. Decantando em samba. Bananaouro Música

7 "Enquanto as criações populares (individuais) se mantiveram organicamente ligadas ao universo folclórico (coletivo), tal como é definido por Tinhorão, a música brasileira manteve um núcleo de autenticidade, sendo efetivamente "popular e brasileira". Na medida em que as canções passam a ser direcionadas para o rádio, a partir dos anos 30, e nos anos 60, para a TV, ela foi dissociando-se da sua base social "originária". Nessa linha de argumentação a Bossa Nova representava o momento máximo de ruptura com as origens, logo com a autenticidade". (NAPOLITANO, WASSERMAN, 2000).

símbolos criados são constantemente reavaliados e uma determinada prática cultural pode adquirir novos contornos. Assim, a história é *inventada* com elementos de várias outras: crio símbolos a partir de outros símbolos, me aproprio de diversos valores e construo, assim, algo próprio.

Disseminado pelo rádio e posteriormente, pela televisão, o samba ganhou grande expressão também nos estados de São Paulo, Bahia, Belém, Maranhão e Minas Gerais⁸. Acreditamos que o samba tenha então, adquirido formas culturais próprias em cada um desses locais, compondo sistemas simbólicos diferentes.

Em Belo Horizonte, no ano de 1938, dez anos depois da criação da primeira Escola de Samba do Brasil no Rio de Janeiro, nascia a "Pedreira Unida", sob a direção dos maiores Popó e Xuxu (Mário Januário da Silva e José Dionísio de Oliveira). Popó, que era "baterista" da rádio Inconfidência, esteve no Rio de Janeiro antes de 1938. E o Xuxu, que na época de carnaval tocava tamborim na Rádio Guarani, resolveu se juntar a ele "e fazer uma festa bonita, como no Rio de Janeiro". Segundo disse Mestre Conga:

"E eles combinavam de fazer essa escola. Eles foram no Rio de Janeiro para aprender como que é. Mas eles também ouviam no rádio, rádio também tinha muita influência. Mas não era todo mundo que tinha rádio não, era coisa de luxo".

Várias escolas surgiram após o fim da "Pedreira Unida", chegando, durante a década de 1950, a ter cerca de 20 escolas em Belo Horizonte, segundo a Associação Mineira de Escolas de Samba. Nas décadas de 1940/50 havia na cidade escolas com mais ou menos 200 pessoas. A "Remodelação da Floresta", por exemplo, tinha mais ou menos umas 500 pessoas. Diz-nos Mestre Conga:

"A Pedreira Unida parou com a Guerra, e quando voltou ninguém mais interessou. E quando terminou a guerra de 45 foi que voltou o movimento... vários blocos.... o bloco-choro, uma espécie de "pastorinhas". E lá na Pedreira surgiu a "Escola de Samba Surpresa" que eu participei, ela era de 1946[...]. A gente trocava de roupa dentro da Pedreira, a bateria, por exemplo, saía lá de dentro, ensaiava lá dentro também. A roupa era simples, era calça branca, tênis branco, outra hora era chinelo branco, o estilo mais simples possível. (...) Mas o samba era diferente do Rio, não era igual não. A gente não tinha dinheiro, tinha também a coisa do enredo. Foi depois da Guerra que as Escolas passaram a ter um enredo. Isso foi lá Rio, mas aconteceu aqui também. Não é igual."

Após participar de várias escolas, Mestre Conga criou, junto com outros amigos, a "Escola de Samba Inconfidência Mineira", em 1950, que participa ainda hoje do carnaval de Belo Horizonte. O

caráter do mineiro- a mineiridade- é apontada pelo carnavalesco como um dos *entraves* para o desenvolvimento do carnaval belo-horizontino, pensado em contraposição ao carnaval do Rio de Janeiro.

"O Rio é uma cidade bem maior que Belo Horizonte. Número maior de moradores, e o carioca por si já tem um natural expansivo, mais comunicativo. O mineiro já é mais retraído, e também por causa do poder aquisitivo. Eles têm muito apoio, pode se dizer que as escolas são dominadas por bicheiros. E aqui não tem esse apoio, e também tem o preconceito, e eu não sei por quê. Mesmo uma pessoa que sempre gostou de samba, hoje não gosta mais de samba. Não tem interesse de participar mesmo de escola de samba. E eu atribuo isso mesmo a um natural do mineiro".

Identidades culturais são construções sociais e políticas que conferem aos indivíduos sentimento de pertença ou identificação com uma coletividade mais ou menos imaginária (ROCHA, 2001). A mineiridade pode ser compreendida como o conjunto de traços culturais que definiriam aspectos de uma identidade regional no estado de Minas Gerais.

O surgimento e o desenvolvimento do samba em Belo Horizonte não se constituem como uma mera cópia ou reprodução da festa em outros locais do país, apesar da clara influência e inspiração, uma vez que os carnavalescos belo-horizontinos foram "ao Rio para aprender como que é". O samba assumiu aqui características próprias que se relacionam, entre outros fatores, ao caráter do mineiro. Cabe ressaltar que tanto o estereótipo da favela quanto a definição de aspectos comportamentais tidos como próprios dos habitantes de Minas são construções sociais, que dialogam e coexistem, traçando os contornos que definem as especificidades do samba mineiro.

Localizada no plano das construções simbólicas que originam traços culturais definidos, a noção de mineiridade traça um desenho nuançado - o caráter mineiro, numa relação complexa com outro esboço - o do caráter brasileiro. "Um, expansivo, inflamável, categórico nas afirmações e o outro retraído, prudente e conciliador" (ARRUDAS, 1990). O apego a tradição, a valorização da ordem, a prudência, certa aversão a posições extremistas e, portanto, o centrismo e a moderação, o espírito conciliador, a capacidade de acomodar-se às circunstâncias (DULCI, 1999) são algumas das principais características atribuídas aos habitantes deste Estado.

Os mineiros, mais acanhados e menos fáceis de lidar que os antepassados paulistas, "têm, por natureza, certo garbo nobre e seu jeito de tratar é muito mais delicado, obsequioso e sensato; no gênero de vida é sóbrio e parece, sobretudo, gostar de uma vida cavalheiresca" (ARRUDAS, 1990, p.59). O caráter pacato, a sobriedade dos gestos é calcada na ruralidade, quase caipira. Mineiro

⁸ Uma lista de escolas, grupos e Casas de samba encontra-se disponível em www.academiadosamba.com.br e www.dicionariodampb.com.br. Consultas em 15/02/09.

não dá ponto sem nó. Mineiro não perde o trem. Uma vergonha quase moralista. A desconfiança, a timidez, o jeito arisco e certa soberba de cabeça baixa (Ibidem, p. 109., 1990) são alguns aspectos da mineiridade.

"O mineiro é o resumo do homem brasileiro, por conter todos os seus elementos prefiguradores; só ele os contém, já que os outros tipos regionais não desfrutaram da oportunidade de estabelecer um caldeamento de raças em dosagens equivalentes. Ele embaralhou no seu cadinho étnico os vários tipos sociais, amalgamou diversas etnias, retocou a massa e confeccionou uma escultura original" (Ibidem, p. 109)

Waltinho 7 Cordas nos diz, sobre o sambista mineiro, que *"é verdade que o mineiro é mais devagar, mas se tratando de samba o mineiro não fica devendo para ninguém"*. Ele toca, semanalmente, no bar Meritíssimo, no Barro Preto, região central da cidade. Afirmar gostar de tocar lá porque é lugar de gente séria, não dá briga, eles *recebem certinho* e o samba acaba cedo. Segundo ele, às vezes recebem alguns visitantes do Rio de Janeiro.

"O povo do Rio chega numa banca, até mesmo quando o samba tá desanimado. Samba, faz graça e até pede pra tocar. Mas aqui em Minas, a gente é que precisa animar o samba, animar a música, senão não vai. O samba aqui não deixa ninguém para trás, a música é ótima e o povo é de primeira. O nosso samba tem respeito e é respeitado".

A mineiridade é deste modo, um discurso sobre a cultura, responsável por forjar uma unidade, privilegiar o consenso, além de excluir ou ignorar possíveis conflitos. Essa sub-cultura regional, legitimada pela literatura e endossada por acontecimentos históricos como a Inconfidência Mineira, é algo objetivo e externo aos sujeitos que a configuram, já que essencializa, fixa e enrijece alguns atributos considerados naturais àqueles que nascem nesse território, criando assim, o estereótipo.

É muito significativa a noção do *malandro*, típico personagem do samba consagrado pela música e pela literatura, definida por Seu Ronaldo, sambista, carnavalesco e dono da Casa de Samba "Opção", em que:

"o malandro mineiro é um malandro psicológico. O mineiro é retraído, por isso, mais psicológico. [Ser malandro] é saber entrar e sair de qualquer lugar, saber se comportar. Não pode ter falta de educação, tocar bebendo, querer aparecer mais que os outros. Isso não é ser malandro. (...) Mas hoje a malandragem é mais esse jeito de ser. A gente até anda arrumado, mas hoje se a gente sai de sapato branco o povo fala: ou é enfermeiro ou é pai de santo".

Assim, o "ser psicológico" se relacionaria com a sobriedade e a introversão, que caracterizariam a malandragem mineira. A malandragem estaria mais em fatores comportamentais, característicos ao mineiro, do que numa vestimenta, é *"mais interno que externo"*, como afirmou Seu Ronaldo.

É neste sentido que dialogamos a caracterização do sambista mineiro, ou do samba mineiro com a noção de "mineiridade". Longe de representar qualquer tipo de definição reificada, determinista ou descolada do tempo e do espaço, a idéia de um samba - mineiro, ou de um sambista mineiro, se faz presente nos discursos através da construção da história de vida de cada um desses personagens, que os contextualiza num espaço específico dotado de peculiaridades. O Mestre Conga, por exemplo, traz consigo esse apelido por sua história com o Congado ainda na mocidade. Seu Ronaldo, afirma que seu primeiro contato com a música foi ainda no interior de Minas, zona rural, nas Folias de Reis promovidas pelo seu avô.

Cacá Campos, carioca de nascença e flautista do grupo "Chapéu Panamá", nos apresenta o conhecimento intelectual/especializado do samba e diz que o samba em Minas Gerais possui características distintas, talvez mais elitistas, que no resto do país:

"O samba mineiro é diferente. Tem uma influência forte da bossa, parece um pouco com Clube da Esquina. As letras têm qualidade, falam de coisas fortes. Os sambas daqui não falam de mulher da maneira que os sambas cariocas falam. Fala do amor, fala de problemas sociais e fala da vida".

Além disso, ressalta a forte influência africana.

"Você vê por exemplo a Dóris, Aline Calixto, o pessoal que tá na ativa. Usa muito atabaque, muita conga, muita coisa puxada pro terreiro. E é uma tendência aqui de Minas, que é o Congado, essas coisas mais africanas. Nesse sentido, o samba aqui tem mais influência da Bahia que do Rio. Mas ainda parece, porque a idéia do samba do Rio é o que: juntar uma roda de amigos, sem compromisso, para fazer música. Pra se divertir, tomar uma cerveja e falar da questões do dia-a-dia, falar de mulher.... Isso tem um pouco Mas a temática mineira é mais.. uma idéia mais da bossa-nova. Até a questão das frases e das letras, são mais bem trabalhadas. Você pega por exemplo, o samba do Rio, uma letra, ele tem sotaque, aquela coisa de música regional que no samba mineiro não cai tão bem. O samba do Rio tem as gírias. O samba de Minas tem um apuro lingüístico".

Segundo Cacá, portanto, o samba de Minas é uma conjugação dos ritmos e da influência baiana com uma adaptação do jeito de ser e estar do

carioca ao contexto mineiro, sendo mais retraído, e mais recatado. *"Pega o ritmo do baiano, com o ritmo da bossa, e aí virou isso aqui que a gente vê em Minas"*, afirma:

Sobre o comportamento dos ditos sambistas, afirma que o sambista mineiro:

"é mais responsável que o sambista carioca. O sambista mineiro respeita mais, é mais comportado. Por isso aquela imagem do malandro carioca, é só do malandro carioca. O malandro mineiro é diferente, ele não muda muito da personalidade do mineiro: é o come-quieto. A única diferença é que acrescenta a questão do samba, ele ganha um pouco de... ele fica um pouco mais pra frente, mais ousado por causa do samba. Mas não igual o carioca. O carioca já mais escrachado, mais aberto. O mineiro é mais tranqüilão, mais pela sua personalidade".

É possível que o conjunto das formas musicais que estão entre as origens do samba no Rio de Janeiro tenha se disseminado pelo Brasil através população negra, expressiva também nos estados de Minas Gerais, Bahia, São Paulo e Maranhão. Não é intenção deste trabalho aprofundar este aspecto, mas cabe ressaltar, como já foi mencionado, que em cada um desses locais nos quais o samba se desenvolveu, adquiriu características próprias. A diferença pode não estar aparente nas letras, no ritmo ou na melodia, mas na relação desta manifestação com outros aspectos da cultura.

Se o samba dos mineiros não é como o dos cariocas, é menos por suas letras falarem disso ou daquilo, porque o carnaval de Minas tem tantas fontes e recursos, e sim porque os sambistas de Minas ouviram mais "Congado" e "Folia de Reis" do que

"Samba-de-Roda", mais "Clube da Esquina" e não "Bossa-Nova", porque são retraídos e come-quieto como todo bom mineiro, ou seja, por todas as condições experimentadas ao longo de sua história.

No momento, a conclusão.

Nessa tentativa de delimitação do cenário do samba na cidade de Belo Horizonte, foi possível mapear algumas redes e símbolos, que se relacionam com a própria questão da identidade. O samba belo-horizontino nasceu na favela, pela voz e corpo de sujeitos de Minas, que, nos dias de hoje, trabalham no sentido da manutenção de uma manifestação nos mais diversos locais em que é acolhido: na tentativa de perpetuação do carnaval ou na acolhida familiar de uma Casa de Samba, sujeitos re-inventam uma tradição e um modo de fazê-la valer.

Essa breve pesquisa etnográfica sobre o samba na capital do estado de Minas nos revelou discursos interessantes sobre a união de dois fatores que seriam, em princípio, conflitantes - o samba, a extroversão e a sensualidade; e a mineiridade, com a sua quietude e discrição. Percebemos através do olhar dos nossos *nativos*, que essa união entre samba e mineiridade é fruto das transformações culturais e compõem uma dinâmica peculiar e específica. Sendo ressaltado ora como fruto do sucesso ora do fracasso do samba, a mineiridade está presente num universo simbólico singular revelado pelos sambistas.

Se em Minas, andar pelas ruas de calças e sapatos brancos, traje típico do malandro⁹, é motivo de vergonha, já que o pudor mineiro classifica os que assim se vestem como *"pai de santo ou enfermeiro"* é porque a malandragem é um jeito de ser, um modo de se comportar que não se relaciona necessariamente a uma vestimenta, como

⁹ Pensando no malandro de "carne-e-osso", tão comum nas ruas do século passado, estava no vestuário uma das suas preocupações essenciais, afinal, esse era um dos principais mecanismos de eficácia simbólica de sua identidade social. O vestuário do malandro, portanto, ultrapassa a preocupação estética pura e simples, ela é um símbolo da sua identidade, de forma que o uso de determinadas roupas era um atestado de malandragem. Enfim, andar bem vestido fazia parte do ethos do malandro. (ROCHA, 2006)



em outros lugares do Brasil. Até o próprio modelo de comportamento do malandro não segue padrões rígidos: se ser malandro pode se relacionar a uma negação ao mundo do trabalho, um modo de quebrar padrões sociais e ainda a uma habilidade distinta em lidar com romances e mulheres, relaciona-se também ao comportamento discreto, "entrar e sair bem de qualquer lugar", não se apresentar bebendo e saber se comportar de acordo com os padrões do local em que está.

É importante ressaltar que no caso de nossos informantes, todos negros, é notado um paradigma da questão raça/classe, fatores distintos que se encontram imbricados no discurso de nossos nativos. A idéia do "samba como coisa de preto", aparece tanto como um marcador de identidade que o valoriza enquanto estilo, próprio de um grupo estigmatizado, que alcançou *status* de ritmo nacional, quanto como causa da aversão de determinado grupo social ao estilo, principalmente quando relacionado a questão da pobreza. A suposta aversão dos mineiros à festa do carnaval em Belo Horizonte passa também por um preconceito social e racial que compõe um modelo conservador.

Acima de tudo, lidamos neste trabalho com a questão da invenção da tradição. Tanto os mitos que envolvem a idéia do samba como ritmo do Brasil, quanto os que determinam uma série de características aos moradores de Minas são noções socialmente construídas. Se Minas Gerais é a princípio um espaço e uma fronteira, é também um ambiente social que cria e é criado pela ação dos seus sujeitos e pelas trocas culturais.

Vianna destaca o processo de construção da tradição do samba a partir de encontros sócio-culturais e ideológicos, no qual a questão da mestiçagem se torna de "males da humanidade a característica definidora do caráter nacional" (VIANNA, 1995). Rejeitando a hipótese de que o samba é um patrimônio cultural negro expropriado pelos brancos e transformado em artigo de consumo, Vianna afirma que grande parte da elite intelectual sempre esteve atenta ao som das

ruas, e a fluidez do processo social carioca sempre proporcionou os diversos encontros entre sujeitos de camadas sociais distintas.

Ressaltamos a fala de Napolitano e Wasserman sobre a questão da resistência no livro de Hermano Vianna, "O Mistério de Samba" (1995):

"A idéia de que mitos, como o da autenticidade do samba de raiz, e da resistência cultural que ele teria desempenhado, são invenções históricas de forte caráter ideológico. É a invenção da tradição que, a partir de práticas sociais do presente, se ancora com tal força no passado, que muitas vezes essas práticas passam a ser vistas como um processo herdado 'naturalmente', sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica. Aliás, o menor grau de 'naturalização' e diluição de rituais inventados no fundo dos tempos, é o termômetro da eficácia, ou não, do processo de 'invenção da tradição'". (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000).

É neste sentido que, se as tradições do samba e da mineiridade são "naturalizadas", é porque estão calcadas na nossa história social, fortemente relacionadas a outros aspectos da cultura como raça ou classe.

Os entrevistados evidenciaram que noções cheias de significados geralmente mensurados *a priori*, podem se constituir como ricos instrumentos para novas abordagens relativas a gênero musical e identidade regional. Significa dizer que partindo do naturalizado podemos chegar a objetos de análise originais.

A intenção ao localizar o samba e a mineiridade no plano das tradições socialmente construídas (aliás, como toda tradição) não é de forma alguma deslegitimá-los ou rotulá-los sob o signo da falsidade, mas sim de ressaltar tanto o caráter dinâmico da história como a importância da ação dos sujeitos na construção da cultura.

Submetido em Março de 2009

Aprovado em Julho de 2009



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. (1962). Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (1990). Mitologia da Mineiridade. São Paulo: Brasiliense.
- BARBOSA, Oreste. (1978). *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte.
- DINIZ, André. (2006). Almanaque do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GOMES, Tiago de Melo. VIANNA, Hermano. (sd). *O mistério do samba*. (resenha). Revista Brasileira de História, vol. 21, nº 42. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em 23/02/09.
- GUIMARÃES, Francisco. (1978). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte.
- LEOPOLDI, José Sálvio. (2006). *Escola de samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LOPES, Ney. (1992). *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas.
- MATOS, Cláudia. (1982). *Acertei no milhar — malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. (2000). *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Disponível em www.scielo.br. Acesso em 23/02/09.
- ROCHA, Gilmar. (2006). "Eis o malandro na praça outra vez": a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70 In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 10.2, n.19, p. 108-121.
- RODRIGUES, Ana Maria. (1984). *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec.
- SALDANHA, Rafael Machado. (2007). *"Ruim da cabeça ou doente do pé": brasilidade, samba e a Rádio Nacional*. Anais XII Congresso Brasileiro de Comunicação da Região Sudeste. Disponível em www.intercom.org.br.
- SAHLINS, Marshall. (2003). *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- _____. (2003a) *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- TATIT, Luiz. (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- TINHORÃO, José Ramos. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- VIANNA, Hermano. (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.