

O SAMBA PEDE CARONA: SAMBA, RITMO E MÚSICA NO TREM URBANO

Nilton Rodrigues Junior

Mestre em Antropologia e doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: niltonjunior@globo.com

Resumo:

O ano de 1920 marcou a utilização do trem urbano como espaço de manifestação cultural de sambistas, nessa época alguns portelenses utilizavam a viagem de volta do trabalho da Estação Central para Oswaldo Cruz para passarem os sambas que seriam cantados no fim de semana. Em 1991 o Movimento Cultural Acorda Oswaldo Cruz criou o Pagode no Trem como expressão denunciatória do descaso que o bairro, onde a Escola de Samba Portela surgiu, vinha sofrendo. Em 1997 Marquinhos de Oswaldo Cruz cria um novo espaço de manifestação do samba no trem: o Trem do Samba, realizado a cada dia dois de dezembro como evento comemorativo do Dia Nacional do Samba. Meu artigo pretende interpretar essas três ações culturais, seus atores, continuidades e descontinuidades, tomando como partida uma observação realizada no Trem do Samba de 2005 e da leitura de fontes documentais.

Palavras-chaves: Samba. Trem. Tradição.

O SAMBA PEDE CARONA: SAMBA, RITMO E MÚSICA NO TREM URBANO

Introdução: o samba pede carona

Oswaldo Cruz, bairro do subúrbio carioca, transforma-se, a cada ano, em palco para a comemoração do Dia do Samba.

O Dia do Samba, comemorado em dois de dezembro, foi instituído pela Lei nº 554 de 1964 de autoria do Deputado Frota Aguiar, em homenagem ao encerramento do I Congresso Nacional do Samba, ocorrido no Rio de Janeiro entre os dias 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962.

Desde 1997, para marcar as comemorações do Dia do Samba, partem da estação terminal Dom Pedro II (Central do Brasil) cinco trens em direção à estação de Oswaldo Cruz, onde se realiza uma grande festa, repleta de rodas de samba e shows em três palcos, rompendo a noite e só terminando na manhã seguinte.

Esse evento ferroviário e sambeiro é conhecido como Trem do Samba.

Meu objetivo é interpretar o Trem do Samba a partir de um exercício comparativo com outras duas manifestações culturais do samba que utilizaram o trem urbano carioca como cenário: o Samba no Trem e o Pagode no Trem.

A princípio, nada legitima o exercício comparativo entre ações culturais que a despeito de sua forma simétrica podem possuir conteúdos assimétricos.

Neste sentido, o exercício para o qual me proponho está informado pela questão boasiana de que “não se pode dizer que a ocorrência do mesmo fenômeno sempre se deva às mesmas causas” (Boas, 2006, p. 31).

Ainda assim, reconheço que uma análise comparativa das três ações culturais que utilizaram, e ainda utilizam, os trens urbanos pode ser produtiva na compreensão das formas de utilização do espaço público urbano e das possibilidades, a partir daí, de construção de novas sociabilidades e de reordenamento das identidades sociais.

Contudo, devo advertir que não cabe nos limites deste trabalho, uma análise exaustiva das ações culturais que tem no trem seu cenário, mas somente uma tentativa de compreensão de como fenômenos culturais que possuem similitudes na forma, no caso o trem como cenário, podem ter motivações e conteúdos sociológicos e culturais diferenciados.

Será importante, ainda que breve, uma apresentação do bairro de Oswaldo Cruz na construção cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Oswaldo Cruz é o bairro onde o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado na década de 1920. Seus limites geográficos são: Madureira (leste), Bento Ribeiro (oeste), Vila Valqueire (sul) e Turiaçu (norte).

A fundação do ramal ferroviário que ligou o centro da cidade com Oswaldo Cruz facilitou o deslocamento de parcelas da população como funcionários públicos, militares, pequenos comerciantes e profissionais liberais que passaram a residir em Oswaldo Cruz e trabalhar no centro da cidade.

A inauguração da estação ferroviária, portanto, não trouxe somente progresso para a região com a implantação de novos comércios e habitações mais bem construídas, mas também alterou econômica e culturalmente a população local, que passou a ser composta por migrantes de outras regiões da cidade. Assim, Oswaldo Cruz se transformou, como outros bairros do Rio de Janeiro, num espaço híbrido formado por grupos cultural, geográfica, política e economicamente diferenciados.

A família Oliveira foi uma das que se deslocou do centro da cidade para Oswaldo Cruz, oriunda do bairro da Saúde. Um dos filhos dessa família chamava-se Paulo Benjamim de Oliveira, mais tarde cognominado Paulo da Portela, e um dos fundadores da Escola de Samba Portela, que chegou a Oswaldo Cruz em 1920, com 19 anos.

Com a inauguração da Estrada de Ferro o bairro foi dividido em dois lados. Do lado direito de quem vai do centro para a zona oeste a parte com moradores de maior poder econômico, onde se concentra o comércio local e se encontra a sede da Portela. Do lado esquerdo há escassez de comércio (uma padaria, fábrica de sorvete, loja de móveis e duas barracas de ambulantes). O que caracteriza esse lado é a presença de um conjunto habitacional do antigo Banco Nacional da Habitação (BNH).

A Portela e o Conjunto do BNH são os elementos definidores dos lados. Oswaldo Cruz que é conhecido pelo “lado dos conjuntos” ou pelo “lado da Portela”.

Há uma forte ligação, portanto, entre Oswaldo Cruz e Escola de Samba Portela como atestam as letras dos seguintes sambas: “o que nos vale é a fé, que encoraja e conduz, portelense de verdade, que defende Oswaldo Cruz” (Retumbante Vitória, Monarco); “Portela é meu grande amor, era rainha de Oswaldo Cruz (Corri Pra Ver, Chico Santana, Monarco, Casquinha).

Deste modo, essa história cultural bairrista está intimamente ligada à história da Portela, a ponto de muitas vezes a história do bairro confundir-se com a da agremiação.

Colocado meu preâmbulo, gostaria de contextualizar, de forma também bastante sucinta, o que, nesse trabalho, é considerado trem urbano carioca.

O ramal de trem que liga as estações Dom Pedro II e Deodoro é composto de dezenove estações¹. Oswaldo Cruz é a décima sexta estação, distante 18 km do Centro da Cidade. Foi fundada em 17 de abril de 1898 (<http://www.estacoesferroviarias.com.br>, <http://www.supervia.com.br>).

A primeira linha de circulação ferroviária que foi construída pela Estrada de Ferro Dom Pedro II, que a partir de 1889 passou a se chamar Estrada de Ferro Central do Brasil, foi a Linha do Centro que ligava as estações de Dom Pedro II e Afonso Arinos, no Município de Comendador Levy Gasparian. O primeiro trecho desse ramal foi entregue em 1858 e compreendia o trajeto entre a estação Dom Pedro II até Belém (atual Japeri) e daí até a serra das Araras. Em 1864 chegou a Barra do Piraí e em 1911 a Afonso Arinos.

Os trens urbanos do ramal de Deodoro começaram a circular em 1859 e atualmente, transportam uma média de 450 mil passageiros-dia.

Esse ramal é considerado, pela população carioca, como mais elitizado, por duas razões. Primeiro por ser um trecho mais curto, esse percurso é feito em média em 30 minutos, ocasionando uma breve permanência no trem, enquanto em outros ramais, como por exemplo, o de Japeri, a viagem tem uma duração média de 1 hora 30 mim. Segundo, porque os trens são mais novos e de melhor conservação, ainda que essa realidade esteja se modificando com a circulação de novos trens com ar refrigerado para outros ramais, principalmente, o de Campo Grande e Bangu; ainda assim, os trens do ramal de Deodoro são os mais novos e confortáveis e, conseqüentemente, vistos como os mais elitizados.

Desta maneira, persiste no imaginário popular que o ramal de Deodoro serve a uma população privilegiada, também em função dos bairros que atende, pois os mesmos possuem melhores infra-estruturas urbanas e são mais próximos do centro da cidade.

Entre os passageiros, como, aliás, em quase todos os centros metropolitanos brasileiros, há uma considerável heterogeneidade de classes, cores e idades. Me parece que os trens urbanos podem ser considerados um dos transportes que mais caracterizam a mistura da cidade do Rio de Janeiro.

¹ Dom Pedro II, Praça da Bandeira, São Cristóvão, Maracanã, Mangueira, São Francisco Xavier, Riachuelo, Sampaio, Engenho Novo, Méier, Engenho de Dentro, Piedade, Quintino Bocaiúva, Cascadura, Madureira, Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Deodoro. Ainda faziam parte do ramal: Rocha, Silva Freire, Todos os Santos e Encantado, atualmente desativadas.

Contudo, existe outra idéia presente nas representações cariocas acerca dos trens que os trata como um espaço onde predominam o vandalismo e os pobres.

É desse trem que aglomera uma população heterogênea e que faz circular representações as mais diversas que vou me ocupar na tentativa de compreendê-lo como espaço social, político e cultural.

Cantando de volta para casa: Samba no Trem

Das três ações a mais difícil de contextualizar e, por conseguinte, de analisar é o Samba no Trem de 1920, por essa razão farei apenas breves indicações sobre sua existência e quais as relações que a mesma pode ter com o tema do trem e do samba urbano.

A única fonte que consegui foi o depoimento que Ernani Rosário deu a Marília Barboza e Lygia Maciel quando as autoras elaboraram a biografia de Paulo da Portela. Apesar de uma citação longa, me permitirei citá-la na íntegra.

O pessoal da Portela se reunia diariamente. Mas era no trem. A reunião era na Central. Aqueles que trabalhavam, vinham no trem das seis e quatro, da Central para Oswaldo Cruz. Esse trem era paradoro, vinha parando em todas as estações, do Engenho de Dentro a Cascadura. A turma desabava toda em Oswaldo Cruz, a maioria. Outros iam para Bento Ribeiro, Madureira e adjacências. Ali passava-se o samba. Já começava a passar o samba na Central, enquanto esperava a hora do trem. O pessoal ia chegando quatro horas, quatro e meia, até seis e quatro, quando chegava o trem. E uma turma ia de Oswaldo Cruz. Quando chegava umas cinco horas, tomava um banhozinho, botava o paletó, enfiava o tamborim debaixo do braço e partia pra lá pra se reunir. Na estação D. Pedro II, o carro de prefixo Deodoro era a sede móvel da Portela, a sede volante. As pessoas iam de Oswaldo Cruz até a Central pra poder voltar junto. Nesse tempo não tinha roleta, não tinha coisa nenhuma. O sujeito entrava no trem, o condutor aí cobrando, picotando as passagens. Muita gente não pagava. O hábito de viajar no seis e quatro durou muito tempo [...] o carro da Central era sempre dos amigos. Ali no trem passávamos os sambas. Quando chegava domingo, grande parte já conhecia de cor. Saía nego de mansinho, aí, tamborim debaixo do braço, pandeiro, só não tinha cuíca. A turma que descia pela manhã era pequena, mas na volta! Paulo [da Portela] vinha sempre nesse carro, andava de um lado para outro no trem, advertindo às vezes quem se comportava mal (Silva & Maciel, 1979, p. 43).

Muita coisa pode ser dito e inferido a partir dessa citação. Entretanto, um tema presente em vários estudos sobre samba, carnaval e escolas de samba relaciona-se com a apropriação de segmentos não pertencentes originariamente ao universo do samba vista através do sintagma do aniquilamento e a conseqüente resistência e preservação dos sambistas.

Nesta perspectiva, o Samba no Trem acaba por ser lido como um meio de resistência e de espaço preservacionista frente aos projetos de aniquilamento do samba.

Podíamos tratar com mais profundidade da relação entre apropriação e resistência no samba da década de 1920, contudo, não é esse meu objetivo.

Para meu artigo é o bastante indicar que o tema da resistência dos afro-brasileiros através do samba marcou alguns autores: Candeia, 1978, Barata, 2002, Jório & Araujo, 1969, Lopes, 1981, Moura, 1983, Rodrigues, 1984.

Contudo, meu argumento vai numa direção aposta quando utilizo a citação acima para pensar o Samba no trem.

Não me parece ser plausível admitir que o procedimento de aproveitar a viagem de trem de volta para casa como espaço para passar² o samba possa ser explicado como uma forma de resistência a algum tipo de projeto de branqueamento da sociedade ou da tentativa de aniquilamento das expressões culturais dos negros.

Diante disso, trato o Samba no Trem como uma forma de criatividade de um grupo de sambistas e, certamente, não sambistas não utilização de um espaço urbano público, no caso, os transportes de massa.

Creio que, apesar de ter havido proibições em relação ao samba e aos espaços físicos do samba, o tema da proibição está mais associado a uma identidade coletiva construída – do malandro - do que ao ritmo, a dança, aos instrumentos ou a “ludicidade” que os espaços do samba proporcionavam; pois, nessa época, os sambistas estavam identificados – e nada faziam para que fosse diferente – ao malandro: “Virgolino [delegado de polícia] foi substituído por Meire Lima. Este não odiava apenas o samba. Tinha uma profunda antipatia pelas largas calças tipo bombachas, que eram o luxo do malandro” (Cabral, 1996, p. 28).

A associação do sambista com o malandro era feita, por conseguinte, nas décadas de 1920 e 1930, “pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções” (Sandroni, 2001, p. 156).

É na Portela, com Paulo da Portela, que começa um movimento de “desmalandrização”. Para o fundador da Portela o “sambista, para fazer parte de nosso grupo, tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados” (Silva & Maciel, 1979, p. 44), numa postura contra os chinelos e camisetas do malandro da época.

Neste sentido, penso não ser suficiente a explicação que associa a perseguição ao samba e a utilização da viagem do trem, pois, me parece que tal procedimento está alimentado por uma representação atual das relações sociais calcada por um entendimento da sobrevivência necessária de formas peculiares de cultura e de

² Passar o samba é uma expressão que se refere a cantar um samba novo várias vezes para que as pessoas aprendam sua letra e melodia, um recurso utilizado quando ainda não havia a prática de gravação.

identidades sociais. Como se as perseguições fossem uma prática contra determinados grupos, no caso os afro-brasileiros, e que havia, em todas as épocas, um projeto de aniquilamento e de submissão cultural aos paradigmas euro-americano.

O Samba no Trem, portanto, em meu argumento está mais associado a uma forma de distração, no sentido de lazer, para ocupar inteligentemente um tempo de permanência³ no trem com uma expressão cultural que caracteriza esse grupo: a música.

Neste sentido, o Samba no Trem pode ser entendido como um espaço não criado intencionalmente, mas como uma forma de reutilização de um espaço necessário: à volta para casa num transporte de massa.

Resistência e lazer: Pagode no Trem

Em 1990 um grupo de moradores de Oswaldo Cruz, incluindo os sambistas da região, decidiu fundar um movimento social com o objetivo de resgatar a auto-estima dos moradores e atrair políticas públicas para o bairro, que, na época, sequer constava no mapa divulgado pela lista telefônica da cidade. Surgiu, portanto, o Movimento Cultural Acorda Oswaldo Cruz (Acorda), que tinha como principal motivação a recuperação e oxigenação da memória coletiva dos moradores.

A motivação política aliada à história cultural do bairro, ligada a presença de ilustres músicos da Escola de Samba Portela, fez com que o Acorda decidisse revitalizar a relação do bairro com sua história cultural através de quatro ações. Primeiro, um mapeamento das residências e lugares onde os sambistas moravam e/ou freqüentavam. Segundo, uma divulgação, através da mídia, dessa história. Terceiro, uma intervenção junto a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro para prestar uma homenagem a integrantes do GRES Portela⁴. Quarto, uma divulgação da história cultural do bairro através de panfletos distribuídos em pontos estratégicos: estação de trem, igrejas, clubes e escolas.

³ Há alguns informantes que dizem que a viagem Central – Oswaldo Cruz demorava cerca de 2 horas, mesmo sem ter informações precisas do tempo de viagem, podemos tomar o tempo atual, com trens modernos, que é em torno de 35 minutos.

⁴ No dia 6 de setembro de 1991 um consórcio entre os vereadores Chico Alencar, Edson Santos, Fernando William, Ruça e Sérgio Cabral entregou a Medalha Pedro Ernesto a alguns integrantes do GRES Portela: tia Eunice, Jorge do Violão, Alberto Lonato, Mauro Diniz, tia Surica, Argemiro Patrocínio, Cabelinho, Casemiro da Cuíca, Osmar do Cavaco, Armando Santos, Monarco, Manacéa, Dodô, Casquinha e tia Doca. As homenagens póstumas foram dadas para: Caetano, Mijinha, tia Vicentina, João da Gente, Rufino, Chatin, Paulo da Portela, Ventura, Chico Santana, Aniceto, Alcides Histórico, tia Iara, Alvaiade.

Foi, entretanto, a partir da leitura do trecho acima citado sobre o Samba no Trem que o Acorda decidiu realizar uma ação cultural que reproduzisse, pelo menos na forma, a ação realizada pelos portelenses da década de 1920: o Pagode no Trem.

Entretanto, como acima argumentei, se a ação dos portelenses da década de 1920 não era uma ação de resistência a algum projeto social e/ou cultural de aniquilamento; a ação do Acorda Oswaldo Cruz ao lançar o Pagode no Trem possuía uma motivação explicitamente de resistência a um projeto que era identificado como de aniquilamento.

O Pagode no Trem possuía uma estrutura bastante similar ao seu antecessor da década de 1920.

Um grupo de pessoas saía de Oswaldo Cruz à tarde levando alguns instrumentos musicais (pandeiro, tam-tam, reco-reco) e um som movido por uma bateria de automóvel em direção a estação Dom Pedro II, enquanto outras pessoas, as que voltavam do trabalho, concentravam-se na estação Dom Pedro II. Na estação de trem o samba era feito por pessoas que não possuíam consórcio, isto é, cada pessoa que chegava independente de pertencer ou não a algum grupo ou mesmo de ser músico podia tocar ou puxar algum samba.

Poucas vezes, conforme depoimento de seus organizadores havia um grupo formal para sustentar o samba todo tempo.

No trem de 17h50min saíam da Central em direção a Oswaldo Cruz no terceiro vagão, tradicionalmente o vagão do pessoal de Oswaldo Cruz, pois quando o trem chega a Oswaldo Cruz esse vagão abre suas portas em frente à escada de acesso. Nesse vagão viam além dos oswaldocruzenses pessoas comuns, pois esse trem parava em todas as estações do ramal de Deodoro, entrando e saindo gente ao longo do percurso.

Chegando a Oswaldo Cruz as pessoas dirigiam-se para um dos botequins, previamente avisado, que preparava o ambiente com algumas mesas e cadeiras e bastante cerveja nos freezers.

O objetivo principal do Acorda Oswaldo Cruz, com o Pagode no Trem, era “criar uma grande rede de participação, onde todos os moradores, amigos e simpatizantes do Bairro, possam, dentro de suas habilidades, contribuir para a construção da cultura e da melhoria de vida de nossa comunidade” (panfleto).

O Pagode no Trem, portanto, não foi criado como um fim em si, mas como uma estratégia política para alcançar um dos objetivos do Acorda Oswaldo Cruz. Seu conteúdo era, por conseguinte, além de cultural, denunciatório.

Após três anos de existência o Acorda foi desfeito em consequência de um conflito interno entre dois segmentos capitaneados por duas pessoas: Edson de Oliveira e Marcos Sampaio. Enquanto o primeiro apesar de músico e compositor pretendia manter o trabalho coletivo e não usufruir das conquistas do Acorda como benesses pessoais para sua carreira; Marcos Sampaio, que também é compositor e músico, pretendeu investir em sua carreira solo em detrimento ao trabalho coletivo do Acorda.

Essa situação conflitiva dividiu o Acorda entre aqueles que defendiam um projeto coletivista e aqueles que defendiam carreiras solos para os músicos que integravam as fileiras do Movimento. Esse conflito levou a dissolução do Movimento em 1993.

Luzes e brilho para os sambistas: Trem do Samba

Marcos Sampaio, que atualmente é conhecido pelo cognome Marquinhos de Oswaldo Cruz, foi um dos fundadores do Acorda Oswaldo Cruz tendo participado ativamente do Pagode no Trem como organizador e como músico.

No Acorda fazia parte do segmento que defendia a profissionalização dos músicos que integravam o Movimento. Desde a dissolução do Acorda Marquinhos vem investindo em sua carreira solo. Lançou em 2000 seu primeiro CD: *Uma geografia popular*.

Em 1995, amparado na idéia de reedição do Pagode no Trem, lançou o Trem do Samba.

A cada dia dois de dezembro, conforme já havia dito na introdução, o Rio de Janeiro comemora o Dia do Samba. Depois de 1995 o Trem do Samba passou a ser uma das principais atividades dessa comemoração.

A cada ano o Trem do Samba vem incorporando diferentes atividades: lavagem da estátua de Paulo da Portela; lavagem do busto de Zumbi dos Palmares; lavagem de escadaria de igrejas; shows na semana que precede o dia dois de dezembro; entre outras.

A narrativa fundacional do Trem do Samba elaborada por Marquinhos de Oswaldo Cruz possui duas características. Primeiro, apresenta o Trem do Samba como se esse fosse uma reedição do Pagode do Trem. Segundo, relaciona as duas ações com o Samba no Trem dos portelenses da década de 1920.

Portanto, para Marquinhos de Oswaldo Cruz o Trem do Samba é uma continuidade do Pagode no Trem. Como ele tem se apresentado como idealizador e

fundador do pagode no Trem, sua narrativa traz, por conseguinte, uma linearidade entre as duas ações.

No ano de 2005 realizei uma observação mais intensa do Trem do Samba, desde sua montagem na estação Dom Pedro II até Oswaldo Cruz. Digo observação mais intensa, pois freqüentei todos os anos anteriores do Trem do Samba, todavia, somente em 2005 decidi realizar uma etnografia sobre o mesmo e uma análise comparativa, que ora apresento nesse artigo.

Neste ano o Trem do Samba estava completando 10 anos, conforme amplamente divulgado por seus organizadores através de faixas afixadas no palco de shows. O que indica um paradoxo entre sua fundação e a explicação de linearidade com o Pagode no Trem, pois caso as duas ações fossem uma mesma ação cultural o Trem do Samba teria, em 2005 15 anos.

O evento em 2005 ocorreu numa sexta feira o que fez com que muita gente aproveitasse o Trem do Samba como *happy hour*. Conforme minha observação esse ano afluíram mais pessoas do que nos anos anteriores.

O Trem do Samba tem início ainda na estação de Dom Pedro II, quando diversos grupos de sambistas, incluindo várias velhas guardas das Escolas de Samba - Portela, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano, Vila Isabel - se apresentam no palco montado. No ano de 2005 o palco foi montado na calçada em um lugar que necessariamente é de passagem para quem chega de ônibus da Zona Sul e que embarca ou nos trens ou nos ônibus para a Baixada Fluminense.

Cada grupo tem um tempo estipulado para sua apresentação, que varia conforme o tamanho e a importância do mesmo. Culmina tal empreendimento com a saída de trens repletos de pessoas, que fazem o percurso sem interrupção até Oswaldo Cruz.

Em alguns desses trens podem embarcar quaisquer pessoas, em outros, os mais concorridos como os das Velhas Guardas, somente quem possui uma credencial dada pela comissão organizadora.

O palco montado em 2005 estava ladeado por duas grandes faixas onde se via o nome do evento, com a referência aos seus 10 anos, além de nomes de empresas patrocinadoras⁵. O palco, além das apresentações dos grupos, serviu para informes diversos e para falas.

⁵ Patrocinadores: Petrobrás, Ministério da Cultura, Eletrobrás e Governo Federal. Apoio: Caixa Econômica Federal, Supervia e Prefeitura do Rio de Janeiro. Promoção: Jornal O Dia.

O som começou a ser testado às 15h25min, para um show marcado para iniciar às 17 h. Mas já às 15 h algumas pessoas já circulavam pela gare esperando para assistirem ao show. Também alguns sambistas já circulavam com instrumentos musicais e vestidos de acordo com o grupo a qual pertence.

Até as 16 h muita gente se aglomerou nas cercanias da estação, nesse período de espera um grupo de sambistas, que aguardava sua vez para entrar no palco, improvisou uma roda de samba, que contou com a participação de Jair do Cavaquinho e Timbira do Surdo da Velha Guarda da Portela. Quase todo o público que esperava o show agregou-se em torno dessa roda de samba.

O show sofreu um ligeiro atraso, começando por volta das 17h30min quando já estava prevista a saída do primeiro trem que, em consequência, atrasou 30 minutos.

A abertura do show foi feita pela bateria mirim de uma Escola de Samba (que não consegui identificar), seguida pela falação e música de Marquinhos de Oswaldo Cruz e do Ministro da Cultura Gilberto Gil, que, ao contrário de Marquinhos, primeiro cantou e depois falou.

Durante todo o tempo do show na estação Pedro II a chuva não deu trégua, banhando, nos melhores momentos, o público com uma garoa e, quase que na maioria do tempo, uma chuva torrencial.

Nesse ano foram separados cinco trens especificamente para o evento. Em cada vagão estiveram presentes grupos ou pessoas que “animaram” o público até a chegada em Oswaldo Cruz.

Oficialmente os grupos e/ou pessoas que animaram foram às seguintes⁶:

1º Trem: Bip Bip; Velha Guarda do Império Serrano; Quilombo Pedra do Sal e Grupo Bom Bocado; Tia Doca; Nem Muda Nem Sai de Cima; Samba na Veia; Embaixadores da Folia; Partideiros do Cacique.

2º Trem: Márcia Moura e Grupo República do Samba; Velha Guarda do Salgueiro; Negão da Abolição; Nossa Arte; Pagode do Nelsinho; Botequim do Martinho.

3º Trem: Velha Guarda da Portela; Velha Guarda da Mangueira; Marquinhos de Oswaldo Cruz (que veio junto no vagão da Velha Guarda da Portela); Toque de Bamba; Velha Guarda de Vila Isabel; Grupo Regente; Grupo Senzala; Tia Gessy.

⁶ Não foi possível verificar se tais grupos e/ou pessoas estavam realmente nos vagões.

4º Trem: Negras Raízes; Pagode do Claudinho; Toca do Rato; Helinho de Guadalupe.

5º Trem: Mestre Faísca; Volta Pra Quê; Manga Preta; Tia Ciça; Pagode do Sambola; Clube do Samba.

Além desses “animadores de vagão” apresentaram-se no palco da Central: Dorina; Xangô da Mangueira; Noca da Portela e Conjunto ABC da Portela.

Fiz o percurso Dom Pedro II - Oswaldo Cruz no vagão da Velha Guarda da Portela, contudo, durante o transcurso minha observação ficou bastante limitada, pois o vagão estava tão lotado que me impossibilitou circular ou mesmo, em alguns momentos, me mover.

Em Oswaldo Cruz a festa foi montada distribuída por três palcos e dezessete rodas de samba, quase todas acontecendo em um bar ou na proximidade dos mesmos.

No entorno dos palcos forma montadas barracas que comercializavam bebidas e comidas.

A opção em organizar a festa descentralizando em três palcos – nos anos anteriores só era montado um palco - tem como explicação prática a quantidade de pessoas que se aglomeravam em torno de um único palco, dificultando não só a assistência do show como também o comércio local. A cada ano o número de pessoas que freqüentam o Trem do Samba parece aumentar, conforme os organizadores no ano de 2005 havia cerca de 5000 pessoas.

O primeiro palco foi montado na Rua João Vicente esquina com Rua Vicenza em frente ao conjunto habitacional - antigo BNH -, onde tradicionalmente são montados palcos para shows. O segundo palco foi montado na confluência das Ruas Átila da Silveira com Frei Bento onde está localizada a Associação Atlética de Oswaldo Cruz. O terceiro palco foi montado na Praça Paulo da Portela, onde está localizada a Portelinha, primeira sede própria da Escola de Samba Portela.

Tanto os shows nos três palcos como as rodas de samba aconteceram até por volta das 6 h da manhã do dia seguinte.

Creio agora poder tratar, ainda que não tenha feito uma descrição etnográfica mais completa, do objetivo de meu trabalho, que é fazer uma análise comparativa das três ações que transformaram os trens urbanos carioca em espaço para ações culturais e políticas.

Nos trilhos de uma análise comparativa

Tanto o Pagode no Trem do Acorda Oswaldo Cruz como o Trem do Samba de Marquinhos de Oswaldo Cruz podem ser interpretados a partir do conceito de evento elaborado por Sahlins.

Sahlins define evento como “algo complexo: é, ao mesmo tempo, um fenômeno, *sui generis*, com força, forma e causas próprias, e a significância que esses atributos adquirem no contexto cultural” (2004, p. 325). O autor qualifica os eventos como endógenos que seriam “a apropriação de fenômenos locais que têm suas próprias razões dentro e como condição de um esquema cultural histórico existente” (2004, p. 325).

Ora, tanto o Pagode no Trem como o Trem do Samba se fundamentam numa leitura contemporânea do Samba no Trem da década de 1920.

Nesta perspectiva, a ação dos portelenses acabou por construir uma realidade que ganhou significados alheios as suas intenções e mesmo a suas efetivas ações. Ou seja, quando o Acorda e Marquinhos de Oswaldo Cruz interpretam suas ações como sendo uma reedição da ação dos portelenses da década de 1920, sendo essa perspectivada como uma forma de resistência ao aniquilamento de um bairro ou a falta de espaço para os sambistas no universo artísticos, eles acabam produzindo uma realidade mítica que passa a existir independente de sua veracidade.

As ações efetivas do Pagode no Trem e do Trem do Samba são metáforas dessa realidade e não ações que por si só dão conta de explicar esta realidade, mesmo porque o Pagode no Trem e o Trem do Samba têm conteúdos explicativos diferenciados.

Ambas, entretanto, tem uma única narrativa fundacional, a “mítica” resistência dos sambistas da década de 1920. Todavia, possuem conteúdos motivacionais diferenciados. O Acorda com seu discurso denunciatório-comunitarista e Marquinhos na perspectiva artístico-empresarial.

Tanto o Acorda como Marquinhos explicam suas intenções de reproduzir a viagem portelense a partir de uma leitura contemporânea que vê nas ações dos sambistas das décadas iniciais do século XX formas de resistência e de preservação. Explicando a história do samba e das relações sociais estabelecidas pelos sambistas com contextos sociais mais amplos a partir das idéias de espoliação e de marginalização, o que encaixilha, conseqüentemente, suas ações em uma lógica de resistência, de desalienação e de preservacionismo.

O recurso de explicar uma ação contemporânea a partir da leitura da história passada, valendo-se de “conjuntos de enunciados que eram, na época de sua

formulação, distribuídos, repartidos e caracterizados de modo inteiramente diferente” (Foucault, 2002, p. 25), caracteriza as narrativas tanto do Acorda como de Marquinhos sobre as ações culturais que tem o trem urbano como cenário.

A propósito, não é demais lembrar que o que tenho tentado mostrar é que a viagem dos portelenses da década de 1920 não era pelo menos estruturalmente, uma estratégia de resistência, mas um recurso criativo.

Neste sentido, quando o Acorda e Marquinhos recuperam na forma a utilização do trem como espaço simbólico, eles reinventam tanto o samba como o trem da década de 1920.

Samba e trem transformam-se de espaço de lazer e transporte de massa para uma estratégia política denunciatória, no caso do Acorda, e artística mercadológica, no caso de Marquinhos.

Parece-me, no entanto, que entre as duas ações contemporâneas há uma diferença significativa quanto ao conteúdo.

O Acorda pretendia com o Pagode no Trem denunciar uma situação de espoliação urbana, sofrida por outros lugares nas metrópoles brasileiras. Isto é, sua argumentação referia-se a falta de infra-estrutura urbana num dos bairros considerados como influentes para a Música Popular Brasileira.

Marquinhos de Oswaldo Cruz, por outro lado, tem na preservação do espaço do sambista, aqui, no entanto, do sambista enquanto profissional, sua principal argumentação. Para ele, a necessidade de existir o Trem do Samba já é um indicativo de que existe uma realidade de espoliação contra os sambistas pelas mais diversas mídias e falta de espaço comercial para o ritmo e seus músicos.

Uma questão aflora quando observo as duas narrativas: quem é esse sambista? Para responder essa questão às duas ações contemporâneas racializam seus argumentos.

Ou seja, o sambista do Acorda e de Marquinhos é o negro, faz parte da população afro-brasileira e, conseqüentemente, sua relação com os contextos sociais mais amplos é de discriminação e preconceito.

Um dos panfletos distribuído pelo Acorda dizia: “no início do século a polícia perseguia e prendia quem fosse flagrado cantando aquele ritmo de características africanas”.

Costa Pinto apresenta no texto final para o Projeto UNESCO em 1953, uma visão das Escolas de Samba, diz o autor que

nestas associações [...] nada existe de especificamente negro [...] o que há de negro nessas associações lúdicas populares é [...] a presença e a frequência de brasileiros negros [...] neste sentido, como divertimento de pobre, é que as escolas de samba são, no mais autêntico e peculiar significado brasileiro da expressão, divertimento de negro (1998, p.230).

Nas duas ações o que percebo é um movimento de reinventar a história portelense baseado não mais nos conflitos e dificuldades que a população carioca, seja ela preta ou branca, sofria no início do século XX, principalmente as parcelas suburbanas, mas uma classificação racializante. Isto é, os sambistas do Samba no Trem não eram oswaldocruzenses ou pobres ou trabalhadores, os sambistas eram negros.

Esse parece ser um elemento comum a algumas análises atuais sobre o samba, conforme já citei.

Gostaria de recorrer neste ponto não a um cientista social, mas um literato. Quando, em 1937, o escritor alemão Stefan Zweig visitou o Brasil, o autor admirado com o “panorama racial” de nosso país afirmou, num belíssimo texto, que me permitirei à citação mais longa, uma realidade racial que ao invés de repulsa, tirou-lhe aplausos:

O Brasil não levantou ainda a questão de raça, porém, resolve esse problema a muito tempo, da maneira mais simples e feliz, ignorando por completo, desde decênios, o preconceito de raças pela origem, nacionalidade ou crença religiosa de seus cidadãos. Nessa imensa fornalha humana misturam-se, há séculos, os brancos, os amarelos e os negros; portugueses, alemães, italianos, eslavos e japoneses; cristãos, judeus, budistas e pagãos, não existindo nenhuma diferença e não havendo o menor atrito. Não se ergueu aqui, como na América do Norte, uma fronteira de raças; e não seriam muitos os naturais do país que a pudessem passar sem receio de confessar a sua verdadeira origem. [...] E as conseqüências, as conseqüências horríveis? – perguntará talvez, bastante assustado, um europeu. São excelentes essas conseqüências. Raramente se vêem no mundo mulheres mais formosas, crianças mais encantadoras, do que os filhos desses mestiços, que são finos de corpo e delicado de trato. [...] A mistura não decompõe, ao contrário, anima e dá forma. [...] Todos se sentem verdadeiramente cidadãos brasileiros (1937, p. 253).

A interpretação do autor de nossa mistura leva-me a pensar o quanto essas ações culturais que tem o trem como cenário, apesar da narrativa de seus organizadores, facilitam a perpetuação de nossa “fornalha humana” onde “qualquer pessoa pode participar do samba” (Pinto, 1998, p. 225).

Neste sentido, o samba possibilita muito mais do que o milagre de abrir um coração, conforme o samba de Luiz Ayrão: “o samba fez milagre reabriu, meu coração para a Portela entrar” (Porta aberta), mas possibilita a mistura de um crisol de cores.

A questão final que gostaria de tratar, nesse exercício de análise comparativa, é uma tentativa de relacionar essa postura de racialização do samba com novas formas de sociabilidades urbanas.

Neste sentido, prefiro pensar o Pagode no Trem e o Trem do Samba mais como uma ação que possibilite novas formas de sociabilidades urbanas e menos como uma reconstrução de uma história afro-brasileira autêntica ou não.

Tanto o Pagode no Trem como o Trem do Samba e, certamente, também o Samba no Trem, possibilitam o encontro de diferentes grupos e pessoas no espaço urbano que vai se transformando um simples meio de transporte em uma forma de agenciar cultural, política e simbolicamente as hierarquizações sociais.

Mas há uma diferença que não gostaria de desprezar e que se refere à questão de saber quem são os indivíduos (ou grupos) que exercem a agência nas três ações.

No Samba no Trem a facilidade do encontro em função da volta do trabalho e a falta de uma referência pretérita não autorizam a falar em um agente-indivíduo, mas em agenciamentos, num exagerado plural. Os sambistas e os não-sambistas misturavam-se com o objetivo de transformar àquelas horas da viagem de trem em um momento lúdico. Não há, portanto, um agente que se destaque ou mesmo que lidere, pois mesmo a referência a Paulo da Portela não o transforma em idealizador do espaço, que passa a ser ocupado por todos os presentes, sem opção de quer ou não querer estar ali, pois não havia muitas alternativas de transporte urbano do início do século XX no Rio de Janeiro. O que estou querendo afirmar é que, os passageiros sejam elas pertencentes ao universo do samba ou não “participavam” obrigatoriamente daquela ação transcorrida no trem.

No Pagode no Trem a ação passa a ser produzida por um Movimento Social, que tinha como objetivo, através de uma ação cultural e, portanto também lúdica, conscientizar parcelas da população, inclusive para além das fronteiras do bairro de Oswaldo Cruz, sobre um processo de conquista política. A agência, por conseguinte, é, neste caso, coletiva e fixou suas marcas na ênfase de alguns aspectos da realidade cotidiana: falta de infra-estruturas urbanas; falta de reconhecimento cultural; falta de uma conscientização de moradores e da população carioca para o valor que Oswaldo Cruz assume na Música Popular Brasileira.

O Trem do Samba, diferente das duas ações anteriores, produz-se a partir de uma lógica mercadológica. Já não são mais sambistas em busca de momentos de lazer ou moradores em busca de “acordar” um bairro, mas músicos profissionais que tem um objetivo de obter sucesso e uma relação com a população a partir da lógica da ilustrabilidade. O objetivo já não é mais, insisto, o lazer ou a conscientização, mas a profissionalização, o que, conseqüentemente, exclui uma parcela significativa de músicos não profissionais e transforma a população em espectadores. A agência, neste caso, é exercida pelos organizadores do Trem do Samba.

Mesmo que as assimetrias entre as ações possam ser sublinhadas em seus conteúdos, creio que as formas de inserção no contexto urbano trazem a possibilidade de novos reordenamentos, pois, independente de quem exerce a agência (coletivo ou indivíduo), nas duas ações contemporâneas a população de uma forma geral está presente em massa.

Essas ações, portanto, possibilitam um reordenamento das identidades sociais quando “oferecem” à população um espaço de heterogeneidade e de mistura, minimizando, conseqüentemente, as hierarquias sociais e as formas de pertença territoriais e étnicas.

Quando, por exemplo, observo uma das rodas de sambas no evento do Trem do Samba de 2005 e a comparo com a (única) roda de samba que acontecia no Pagode do Trem percebo que em ambas não há nada que interdite a participação das pessoas, se não como músicos, pelo menos como alcançadas pelo samba.

Todas as pessoas sejam os “conscientizados” pelo Pagode do Trem, sejam os “espectadores” do Trem do Samba têm acesso a uma forma peculiar de fazer cultura, através do samba.

Se aceito como válida a argumentação de Hermano Viana de que

o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais (2004, p. 35)

é lícito afirmar que o Pagode no Trem e o Trem do Samba são duas ações que concorrem para a formação desse espaço de perpetuações e criação do samba e da sociabilidade da população em torno da música.

O que estou querendo dizer é que tanto o Pagode no Trem como o Trem do Samba possibilitam um reordenamento das pertencas de cada sujeito que participa, seja esse sujeito um movimento social, um artista ou indivíduos isolados. Há uma possibilidade de transformação das relações sociais e das mais diversas representações étnicas e territoriais.

Conclui-se daí que as três ações podem ser consideradas como eventos que irrompem e modificam a ordem estabelecida “e que muda o fluxo histórico-cultural de forma tão definitiva que nada poderá ser o mesmo após sua ocorrência” (Sahlins, 2004, p.325).

Neste sentido, o trem urbano carioca passa a ser um espaço privilegiadíssimo de encontro e mistura e de formação de novos padrões de sociabilidade.

O samba, portanto, tanto do Pagode no Trem como do Trem do Samba – e por que não no Samba no Trem? -, não está ligado a esse ou aquele aspecto das particularidades urbanas, mas a possibilidade de explicitação da situação multifacetada da urbanidade.

Ora, para concluir gostaria de dizer que dentro do trem não cabe perguntarmos se somos brasileiros, cariocas, macumbeiros ou crentes, vascaínos ou santistas, direita ou esquerda. No trem assim como no samba somos todos apenas brasileiros!

BIBLIOGRAFIA

- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: LUMIAR, 1996
- BARATA, Denise. **Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca**. In. Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Salvador, 04 e 05 setembro 2002
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002
- PINTO, Costa. **O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1998
- SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2004
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001
- SILVA, Marília & MACIEL, Lygia. **Paulo da Portela traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- ZWEIG, Stefan. Pequena viagem ao Brasil. In. _____. **Encontros com homens, livros e países**. Guanabara: Koogan, 1937, p. 249-277
- CANDEIA, Antonio. **Escolas de samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1978
- JÓRIO, Amaury e ARAÚJO, Hiram. **Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte**. Guanabara, [s.n.], 1969
- LOPES, Nei. **O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983

RODRIGUES, Ana. **Samba negro espolição branca**. São Paulo: HUCITEC, 1984

NOTAS