

Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço



Montagem sobre capa de livro. 1984.

Ari Lima

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Departamento de Educação e do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural do Campus II da Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Coorganizador do livro *Estudos de crítica cultural: diálogos e fronteiras*. Salvador: Quarteto, 2010. arilima.2004@uol.com.br

Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço

From urban industrial *carioca* samba to national and hybrid samba

Ari Lima

RESUMO

Embora exista samba praticamente em todo o Brasil, e compositores e intérpretes de regiões diversas, notadamente baianos, tenham contribuído para a popularização e comercialização desse gênero musical desde o início do século XX, na maioria dos trabalhos publicados sobre o samba os autores tomam como lugar de referência a cidade do Rio de Janeiro. Logo, quando não enfocam sambistas compositores nascidos ou radicados no Rio, abordam o contexto das escolas de samba cariocas ou questões relacionadas à história do samba no Rio de Janeiro. Este artigo toma como referência boa parte da bibliografia publicada sobre o samba, expõe seu modelo de abordagem, assim como temas, questões e interpretações recorrentes que norteiam uma compreensão hegemônica sobre o assunto. Nesse sentido, apresenta uma reflexão sobre a constituição de um samba carioca urbano e industrial, em seguida retomado na história como samba nacional e mestiço ou, por assim dizer, um gênero musical brasileiro de larga repercussão e consumo.

PALAVRAS-CHAVE: samba industrial; Rio de Janeiro; nacionalidade.

ABSTRACT

Although samba is found everywhere in Brazil and composers and singers from different regions, particularly from Bahia, have made this musical genre popular and marketable since early in the 20th century, most published texts on samba take Rio de Janeiro city as their reference. Moreover, when they do not focus on samba composers born or living in Rio, these texts address the context of carioca samba schools or issues related to Rio de Janeiro's samba history. This article takes as reference good part of the published literature on samba, sets out its approach model as well as recurrent topics, issues, and interpretations that guide a hegemonic understanding of this subject. It is, thus, a reflection on the constitution of an urban and industrial carioca samba, which then comes back in history as national and hybrid samba or a Brazilian musical genre widely echoed and consumed.

ABSTRACT: *Industrial samba; Rio de Janeiro; nationality.*



¹Ver ALVES, Arivaldo de Lima. *A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-UnB, Brasília, 2003.

Enquanto elaborava minha tese de doutorado¹, busquei saber de músicos e de seu jovem público, na periferia da cidade de Salvador, como estes compreendiam a música do pagode baiano e em que medida esta compreensão permitia também definir o pagode como um dos vários sambas

existentes no Brasil e na Bahia. Meus interlocutores - músicos, cantores, dançarinos, produtores - nunca apresentaram um conceito acabado e plenamente consensual do que fosse o pagode que todos compartilhavam nos “ensaios”, no disco, no rádio ou na TV. Estimulados a falar sobre o tema, tinham algo a dizer se ao mesmo tempo falassem de si mesmos, de pessoas ausentes, de lugares, de conquistas, derrotas, de eventos festivos memoráveis, de maneiras de cantar e dançar, descrevessem “batidas” e “levadas” e, muito importante, descrevessem outros sambas. Esta forma dos meus interlocutores abordarem o samba do pagode me intrigava e desconcertava uma vez que estava bastante preocupado em definir as fronteiras do samba na Bahia fosse em relação ao samba carioca, fosse em relação ao próprio pagode.

Aliás, a despeito de seu maior ou menor comprometimento com a tradição do samba na Bahia², do grau de seu valor artístico, recorrentemente questionado por seus detratores, compreendo o pagode baiano como um estilo contemporâneo do gênero musical samba constituído por uma interface de repertórios musicais - o samba carioca urbano e industrializado, o pagode romântico, a axé music, o samba de roda baiano - e extramusicais - a dança afro, a movimentação aeróbica, a dimensão espetacular da vida contemporânea, a fluidez de identidades, a ênfase na individualização, a sedução pelo consumo de bens materiais e simbólicos, o mito da democracia racial, o fetiche do corpo negro. Até o ano de 2003, quando concluí minha pesquisa de campo, a música do pagode baiano era composta por instrumentos como cavaquinho, pandeiros e tambores; pela presença vigorosa da bateria do rock; por instrumentos harmônicos como o teclado e instrumentos de sopro como sax, trompete e trombone; pelo fato de que é uma música frívola, não romântica, com letras fáceis, aparentemente desconexas e com forte apelo sexual. É concebido normalmente para ser um canto responsorial tanto quanto uma música feita para dançar, inspirada em um modelo de composição, em temáticas e movimentação corporal característica do samba de roda baiano.

Embora a Bahia, baianos e o samba baiano sejam recorrentemente citados na bibliografia específica, muito pouco se publicou sobre o samba na Bahia.³ De fato, na maioria absoluta dos trabalhos publicados, os autores escrevem tendo como lugar de referência a cidade do Rio de Janeiro. Logo, quando não abordam sambistas compositores nascidos ou radicados no Rio, abordam o contexto das escolas de samba cariocas ou questões relacionadas à história do samba na cidade do Rio de Janeiro. Duas exceções, que confirmam uma regra, são Antonio Risério e Marielson Carvalho.⁴ Seus trabalhos remetem ao contexto social e cultural da capital baiana, Salvador, e se debruçam sobre a obra de um compositor baiano, Dorival Caymmi, radicado no Rio de Janeiro desde o início da carreira até sua morte em 2008.

Desse, considerando os cruzamentos históricos e estéticos entre o samba na Bahia e no Rio de Janeiro, considerando a recorrência do samba carioca nas falas dos meus interlocutores, entre os pesquisadores e no mercado editorial, aqui não vou refletir sobre o samba do pagode em Salvador. Ao contrário disso, decidi revisar, ainda que parcialmente, a vasta bibliografia sobre o samba no Rio de Janeiro. Nesse caso, proponho uma reflexão sobre a constituição de um samba carioca urbano e industrializado⁵, em seguida retomado na história como samba nacional e mestiço ou por assim dizer como um gênero musical brasileiro de larga repercussão e consumo.

² Ver DOSSIÊ IPHAN. Samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006.

³ Ver WADDEY, Ralph. *Viola de samba e samba de viola no recôncavo baiano*. Inédito. S./d.; BROWNING, Barbara. *Samba: resistance in motion*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995; OLIVEIRA, Sirleide Aparecida. *O pagode em Salvador: produção e consumo nos anos noventa*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - UFBA, Salvador, 2001; DÖRING, Katharina. *O samba de roda do sembagota: tradição e modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música) - UFBA, Salvador, 2002; NUNES, Erivaldo Sales. *Cultura popular no recôncavo baiano: a tradição e a modernização no samba de roda*. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFBA, Salvador, 2002; ALVES, Arivaldo de Lima. *A experiência do samba na Bahia, op. cit.*; DOSSIÊ IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano, *op. cit.*; CRUZ, Alessandra Carvalho da. *“O samba na roda”: samba e cultura popular em Salvador, 1937-1954*. Dissertação (Mestrado em História) - UFBA, Salvador, 2006; MENDES, Roberto e JÚNIOR, Waldomiro. *Chula: comportamento traduzido em canção. A música raiz do Recôncavo baiano na formação da nacionalidade brasileira*. Salvador: Fundação ADM/Master, 2008; CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - UFBA, Salvador, 2009; LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. *Viola nos sambas do Recôncavo baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - UFBA, Salvador, 2009, e LORDELO, Petry Rocha. *O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá*. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFBA, Salvador, 2009.

⁴ Ver RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo-Salvador: Perspectiva/Copene, 1993, e CARVALHO, Marielson. *Acontece que eu sou baiano: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi*. Salvador, Eduneb, 2009.

⁵O argumento de um “samba carioca urbano e industrializado” diz respeito às transformações históricas, sociológicas, econômicas, tecnológicas e políticas ocorridas, em particular, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, no final do século XIX e início do século XX. No caso do “samba carioca urbano e industrializado”, compreendo tal samba como consequência das intensas trocas culturais entre sujeitos de origem racial, regional e de classe distinta, ocorridas numa cidade que estava afetada por uma agressiva intervenção urbanística que fez deslocar e realocar expressivos contingentes populacionais; que estava afetada pelas transformações na divisão do trabalho social, uma vez que não mais existia a força de trabalho do negro escravo; que estava também afetada pela ambiguidade da figura jurídica e moral do negro cidadão livre ao mesmo tempo que negro vadio e contraventor; além disso, a cidade do Rio de Janeiro estava afetada por novas formas de socialização geradas pelo advento da fotografia, do cinema e, muito importante, do rádio, do registro do som em disco, do gramofone e pelas perspectivas que estas novas mídias ofereciam para a industrialização da cultura. O “samba carioca urbano e industrializado”, portanto, é a produção cultural apropriada ao novo modelo urbano, apropriada cada vez mais para o registro mecânico, para o palco, para o consumo em massa, para o lucro, para a inscrição na partitura, suporte de experiências de intensa individualização (por exemplo, o compositor de sucesso, o interprete famoso, o produtor cultural), assim como evidencia a perda de controle ou reacomodação de alguns elementos estéticos que estiveram restritos ao contexto das comunidades negras cariocas. Ver CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social) – IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, 2002; FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a*

A considerável bibliografia publicada sobre o samba carioca, quase sempre, privilegia seu aspecto textual e contextual. Normalmente, os autores se restringem à reflexão sobre a “evolução” do samba no Rio de Janeiro descrevendo etapas que começam com o entrudo, excomungado pelas elites e legalmente proibido ainda na primeira metade do século XIX; passam pelo Carnaval em salões fechados, de inspiração européia; prosseguem com a assimilação do Carnaval pelas camadas populares e descrição das manifestações carnavalescas de rua como os corsos, cordões, blocos, grupos, ranchos; comentam a polêmica circunstância da gravação e registro autoral do primeiro samba, assim como discutem o processo de formação das escolas de samba no Rio de Janeiro. Daí chegam à reflexão sobre o samba carioca urbano e industrial, redefinido como nacional e mestiço. Desse modo, tendem a um etapismo que defende o gênero samba como decorrência de um avanço civilizatório evidenciado na alteração de posturas, costumes, valores, moralidade e sociabilidade. Refletem sobre a alteração provocada pelo microfone, pelo disco e pelo palco, no modo de cantar, ouvir e fruir. Defendem uma história do samba que teria se iniciado na Bahia tradicional e prosseguido no Rio de Janeiro moderno e mestiço a partir do final do século XIX. Esta história funda um samba carioca urbano e industrial, em seguida socialmente mediado, nacional e mestiço, mas faz submergir vários outros sambas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Sergipe, Pernambuco ou na Bahia não registrados em discos ou livros, não disseminados e compartilhados pelas elites, não submetidos aos padrões de mediação sociocultural, racial e política ocorrida no Rio de Janeiro.

As fontes normalmente consultadas e citadas pelos autores costumam também se repetir. São elas jornais do século XIX ou do início do século XX, tais como *O Paiz*, *A Noite*, *A Manhã*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *Mundo Sportivo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, entre outros. Além disso, recorre-se às obras de Melo Moraes Filho, Edgar de Alencar, Jota Efegê, Orestes Barbosa, Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, Roberto Moura; à produção literária de Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, João do Rio; ao acervo de canções gravadas ou registradas em jornais e, finalmente, aos depoimentos de antigos sambistas cariocas, guardiães de uma tradição do samba radicada no Rio de Janeiro, prova de um contínuo processo de interlocução entre nacional e popular, elite e povo, tradição e modernidade, negros e brancos.

Um bom exemplo disso é a pretensiosa *Enciclopédia da música popular brasileira* (EMB). Num longo verbete⁶, a EMB afirma que samba, s.m. (folclore) seria proveniente do termo quimbumdo, língua africana do ramo bantu, *semba* (umbigada). Este termo era empregado para designar dança de roda, popular em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas que executavam quase sempre a umbigada. Os sambas mais conhecidos seriam os da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Não por acaso, a EMB começa o verbete descrevendo o samba na Bahia. Sobre o samba na Bahia, a EMB faz uma breve referência, lembrando movimentos de dança hoje praticamente desconhecidos. Nenhuma referência a diferenças entre contexto urbano e rural, a situações, a compositores ou canções, a sambas ainda vigentes ou atuais como o samba chula ou o pagode baiano. Em seguida, o texto faz uma referência ainda mais breve a um samba de domínio caboclo em São Paulo e a um samba provavelmente influenciado pela quadrilha e o cateretê em Goiás. Toda a metade restante do texto do verbete é dedicada ao samba

no Rio de Janeiro. A EMB afirma que a palavra samba, nesta região, desde o início do século XIX, foi designação para qualquer tipo de baile popular. Foi também inicialmente dança de roda dos habitantes dos morros que deu origem ao “samba urbano carioca” que se espalhou por todo o Brasil. Daí em diante, o texto se dedica à descrição e comentários sobre os diversos subgêneros do samba carioca urbano criados e difundidos no Rio de Janeiro.

Samba, vida e obra de sambistas no Rio de Janeiro

No que diz respeito à bibliografia mais recorrente sobre o samba, subdivido a mesma em três subgrupos temáticos: 1. Títulos que versam sobre a biografia de antigos sambistas, compositores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro desde o início do século XX; 2. Títulos que elaboram análises sócio-antropológicas e históricas sobre o samba carioca urbano; 3. Títulos que analisam o samba como folclore e/ou discutem aspectos formais do samba. O subgrupo temático que se refere a biografias de antigos sambistas, compositores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro na primeira metade deste século, pode ser unificado pelo fato destas obras possuírem um caráter mais informativo, rico em detalhes, não analítico, de caráter jornalístico.⁷ Neste caso, há uma abundância de dados os mais diversos, dispersos pelos capítulos, e fica evidente a paixão dos escritores pelo sambista biografado. A vida pessoal, os maiores sucessos, o estilo de vida, a vida amarga e pobre são temas indispensavelmente tratados. Nascidos no final do século XIX ou no início do século XX, dados de filiação, datas de nascimento e registro são informações imprecisas, inclusive nos relatos dos biografados - Assis Valente, compositor baiano, radicado no Rio de Janeiro, é um caso exemplar.⁸ Outro aspecto curioso é o fato de que nestes trabalhos a autoria aparece diretamente associada a um estilo de vida boêmio, perigoso, insalubre e tem as ruas, os cafés, botequins e teatros do Centro do Rio de Janeiro como *locus de referência*. Logo, o samba é produto do gênio e de uma atitude hedonista e romântica de indivíduos, de uma “cultura malandra”, como afirma Cláudia Neiva de Matos⁹, que teve nos sambistas Geraldo Pereira e Wilson Batista representantes dos mais destacados.

Há algumas semelhanças entre os títulos do primeiro e do segundo subgrupo.¹⁰ A primeira delas diz respeito a uma ênfase em nomes e obras de compositores famosos, cariocas ou radicados no Rio de Janeiro, considerados importantes em toda a trajetória do samba no Brasil, por exemplo, Ismael Silva, Cartola, Carlos Cachaca, Geraldo Pereira, Noel Rosa, Assis Valente ou Bezerra da Silva.

Além disso, na maioria dos títulos do segundo subgrupo, o samba é apresentado ora como território de tensão social, como espaço diacrítico em relação à sociedade nacional, como mecanismo controverso de mobilidade social de sambistas pobres, semianalfabetos e negros, ora como território de mediação mais branca do que negra e laboratório do caráter nacional. Também nestas obras, normalmente há remissão às implicações culturais e econômicas da assimilação da noção de autoria em processos tradicionais de se fazer samba; ao impacto das novas tecnologias de registro, transmissão e consumo sobre o produto cultural samba; à eliminação de complementos que transformam vários sambas em simplesmente samba; à nacionalização do samba e à oposição entre samba carioca urbano e industrial e samba baiano tradicional.

indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005, e CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*: Noel Rosa, de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

⁶ Ver VÁRIOS AUTORES. *Enciclopédia da música popular brasileira*: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art/Publi-folha, 1998, p. 704-706.

⁷ Ver BARBOSA, Orestes. *Samba*: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores. Rio de Janeiro: Funarte, 1978; SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Silas de Oliveira*: do jongo ao samba-enredo. Rio de Janeiro: Funarte, 1981; SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Cartola*: os tempos idos. Rio de Janeiro: Funarte/INM/DMP, 1983; CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983; SILVA, Francisco Duarte e GOMES, Dulcinéa Nunes. *Assis Valente*: a jovialidade trágica de José de Assis Valente. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988, e CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

⁸ Ver SILVA e GOMES, op. cit.

⁹ Ver MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁰ Ver GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975; CARVALHO, Luiz Fernando de. *Ismael Silva*: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980; LOPES, Nei. *O samba na realidade*: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981; MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar*, op. cit.; BORGES, Beatriz. *Samba-canção*: fratura e paixão. Rio de Janeiro: Codecri, 1982; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/DMP, 1983; CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. *Um certo Geraldo Pereira*, op. cit.; RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984; TINHO-RÃO, José Ramos. *Pequena*

história da música popular: da modinha à lambada. São Paulo: Art Editora, 1991; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 1995; BASTOS, Rafael José de Menezes. A "origem do samba" como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 31, ano 11, jun. 1996; SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988; SOIHET, Raquel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro – trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *A temática racial no carnaval carioca: o carnavalesco como mediador cultural*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999; BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, op. cit.; MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004; FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, op. cit. e CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. Noel Rosa, de costas para o mar, op. cit.

¹¹ Ver QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955; ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo-Brasília: Martins Fontes/INL, 1975; ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, e CARNEIRO, Edison *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982.

¹² Ver REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: do "aproveitamento à reapropriação". In: REILY, S. A. e DOULA, Sheila M. (orgs.). *Encontros de Pesquisadores nas Ciências Sociais*. São Paulo, USP, 1990.

¹³ Ver ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Urbana/Illinois: University of Illinois at Urbana-

No terceiro subgrupo, os títulos se distinguem pelo trabalho de compilação dos autores que recolhem dados do "folclore" desconhecido no meio urbano.¹¹ "Folclore" neste caso remete a manifestações culturais variadas, de caráter assistemático, intuitivo, autêntico, a arcaísmos africanos ou indígenas imunes à historicidade, logo matéria-prima para a construção de uma "arte nacional", "não-funcional", "desinteressada", "interpretativa e recriadora" dos elementos folclóricos.¹² Estes títulos são importantes para legitimar a história etapista do samba e seu processo de modernização. Além disso, realizam um trabalho de transcrição musicológica e compreensão do samba como gênero musical através da descrição de seus aspectos musicológicos estruturais. Inclui também neste subgrupo trabalhos que primam pela descrição e análise musicológica, mas também por uma reflexão sócio-antropológica mais cuidadosa e sofisticada que desloca o samba da condição de folclore.¹³

A construção do samba como gênero musical, a postulação do samba carioca urbano e industrial como samba nacional mestiço e moderno, implicou, primeiro, a normatização de uma determinada história social do gênero e, segundo, do ponto de vista etnomusicológico, a demarcação das fronteiras, no Rio de Janeiro, entre o samba, seus subgêneros e outros gêneros populares que o precederam ou existiram concomitantemente. José Ramos Tinhorão¹⁴ e Roberto Moura¹⁵ são autores referenciais no que diz respeito à primeira implicação. Samuel Araújo¹⁶ e Carlos Sandroni¹⁷ o são no que diz respeito à segunda. Prevalece também nestas obras o argumento de que a nacionalização e modernização do samba coincide e é decorrência de um programa de nacionalização e modernização do Brasil, incrementado pelas elites nos anos 1930, na cidade do Rio de Janeiro.

Nessa época, o consumo da cultura e arte européia pelas elites e pelo povo dinamizou opiniões e atitudes valorativas em relação ao consumo da cultura e arte popular.¹⁸ Dessa forma, são exemplares as transformações que sofreram músicas e danças, como o lundu e o maxixe, que antecederam o samba. Sobre o lundu, José Ramos Tinhorão¹⁹ observa que até os finais do século XVIII este teria sofrido uma desfiguração por parte de compositores cultos e músicos de teatro que o adequaram como lundu-canção, dissociando-o do lundu-dança, tão "quente" e "vil" quanto os batuques dos negros. O lundu-dança seria apoiado em estribilhos curtos, eventualmente intercalados por chulas²⁰, sempre estivera fora dos salões. Ao contrário, o lundu-canção "sofisticou" sua estrutura aparentando-se à modinha erudita, sem deixar de lado o exotismo atribuído ao lundu-dança. Ocorre então que, no teatro, o lundu-canção se transformou em "dança maliciosa" e "texto engraçado" que reportava relações entre negros e brancos, ironizava a situação, os costumes dos escravos e ridicularizava o modo de falar africano para delícia de brancos amantes de exotismos e emoções eróticas. Algo semelhante teria ocorrido com o maxixe.²¹

Na medida em que danças e músicas negro-africanas foram sendo assimiladas no lundu-canção e no maxixe de salão, ainda que, por algum tempo, permanecessem amaldiçoadas pelos "homens de bem" e "pelas senhoras de boas famílias", ao serem incorporadas nos salões elegantes, perdiam ou tinham atenuados seus apelos de sensualidade e erotismo. O samba carioca urbano e industrial, por sua vez, seria resultado do processo evolutivo desses primeiros gêneros, subordinado a pressões sociais e estéticas semelhantes. Ou seja, dos terreiros de baianos, das "primitivas"

escolas da Praça Onze, no centro do Rio, o samba se “aprimoraria” para chegar aos “salões da sociedade”, como, a propósito, os sambistas Cartola e Nelson Cachaça ilustram num samba-canção:

“Tempos idos”

*Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudade ao recordar
É com tristeza que relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde os malandros iam sambar*

*Depois aos poucos
O nosso samba
Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônia ele entrou
Já não pertence mais à Praça
Já não é samba de terreiro
E glorioso ele partiu para o estrangeiro*

*E muito bem representado
Por inspiração de geniais artistas
O nosso samba, humilde samba
Foi de conquistas, em conquistas
Conseguiu penetrar no Municipal
Depois de percorrer todo o universo
Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se pra duquesa de Cambridge (?) no Itamaraty*

Autoria, trabalho, valor material e simbólico no samba carioca

Temos, assim, a origem do samba carioca urbano e industrial vinculada à realidade da população negra carioca no Rio colonial, monárquico e republicano de primeira hora, assim como a uma relação íntima com a história do carnaval e com o mundo do disco e do entretenimento. Vale citar outra perspectiva de interpretação que desloca em alguns pontos as conclusões sobre a origem deste samba carioca. A propósito, Roberto M. Moura argumenta que o princípio do samba no Rio de Janeiro foi e continua sendo a roda de samba. Neste caso, a roda seria um espaço físico, social e simbólico fundante que permitiu a constituição e consolidação do samba urbano e industrial, mas também de outros desdobramentos como o samba enredo, o partido-alto, o pagode.

O samba, que é tudo, que “enlaça a soma das raças Brasil”, tem um autor. Mas, ali na roda, sua autoria se perde na afinidade em comunhão, reportando-se a cada um em particular e ao grupo como um todo. Como se os versos se perdessem no

na-Champaign, 1992, e SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001.

¹⁴ Ver TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*

¹⁵ Ver MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda, op. cit.*

¹⁶ Ver ARAÚJO, Samuel, *op. cit.*

¹⁷ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

¹⁸ Ver FONSECA, Aleilton. *Enredo romântico, música ao fundo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

¹⁹ Ver TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*

²⁰ José Ramos Tinhorão não esclarece aqui o que é uma chula. Ralph Waddey, entretanto, ao estudar o samba de viola do Recôncavo baiano, define a chula como “simplesmente o texto do canto. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ao extremo eclético, tanto na forma como no assunto. A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo a expressão de uma livre associação”. Waddey observa ainda que a chula pode ser seguida por um “relativo”, ou seja, um canto “cujo texto é idealmente relevante (ou melhor, relativo) para a chula, relevância essa que os próprios músicos reconhecem ser muitas vezes duvidosa. De maneira típica, o relativo consiste em dois versos, ocupando oito compassos, e é cantado uma vez, também em terças paralelas, e imediatamente repetido”. O relativo ou a chula cantada, mais movimentos de prato-e-faca e palmas encorajam o “sambador” ou “sambadora” a “sambar” ou “sapatear”. “Os movimentos dos pés, minúsculos, intrincados, rápidos, e às vezes quase imperceptíveis [...] são quase os únicos movimentos do corpo na coreografia do samba no estilo do Recôncavo adequadamente executado”. WADDEY, Ralph, *op. cit.*, p. 8 e 3.

²¹ Cf. TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 63.

²² MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda*, op. cit., p. 26 e 27, 34 e 35.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 248.

²⁴ Ver DOSSIÊ DO IPHAN, op. cit.

²⁵ Ver VIANNA, Hermano, op. cit.

²⁶ Ver BASTOS, Rafael José de Menezes, op. cit., p. 172.

²⁷ Ver SODRÉ, Muniz, op. cit., p. 40.

*domínio popular. [...] Ao situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música acima [o autor se refere à polca, ao maxixe, ao lundu, à habanera, ao tango, citados anteriormente] foram as suas raízes estéticas – enquanto a roda foi a sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical. [...] Num primeiro momento, portanto, cabe retomar a roda de samba historicamente. Como surgiu, qual o seu berço e a sua cara. Daí que esse passeio, inevitavelmente, comece pela Praça Onze e suas redondezas. É lá que aparece, quase criminoso, um samba de raiz, onde escravos e seus descendentes cantam suas dores e amores. Paralelo a ele, há o choro, seu primo-irmão, só que mais aceito pelas autoridades da época.*²²

A argumentação de Roberto M. Moura é curiosa. Traz uma mudança de foco, uma variação de tempo e espaço no debate sobre o samba no Rio de Janeiro. Aponta para as tensões do “mundo do samba”, para a capacidade de seus agentes em reinventar, na roda, o samba. Porém, não traz novidade em relação à compreensão do samba como fenômeno social, como perspectiva de produção cultural e popular mediada e em relação ao seu significado como retrato da nacionalidade. O próprio autor reconhece que peca ao não limitar “física nem espacialmente o objeto de estudo”, “embola pesquisa e vivência, dados objetivos e reminiscências subjetivas”.²³ É difícil discordar sobre a importância das rodas para a legitimação e revitalização do samba, entretanto do ponto de vista analítico, em Moura, ela não é devidamente descrita ou contextualizada. Sua origem seria a Praça Onze, antiga região central do Rio de Janeiro, contudo o termo “roda” dá nome a um samba na Bahia²⁴, é uma prática comum em várias outras manifestações culturais afro-brasileiras como a capoeira, o jongo, o candomblé e certamente era conhecida pelos negros baianos da Praça Onze antes de terem migrado para a cidade do Rio de Janeiro. A roda seria simultaneamente um espaço comunitário, mítico, ritualizado, desencadeador de transformações, mas o leitor não tem a devida clareza de como isso ocorre, por que isso ocorre e como isso configura o samba traduzido por um novo e velho “princípio” que acentua um propalado “mistério”²⁵ da nação brasileira, embora já tenha “passado de português” e postule “uma unidade outra, indecifrável”.²⁶

O processo de criação do samba é outra questão importante e recorrente na bibliografia específica e suscita um debate sobre relações de produção e trabalho. Depois da gravação do primeiro samba “Pelo telefone”, em 1916, cada vez mais, compositores negros foram captados como força de trabalho musical. Foram inseridos na indústria da música, transformando o que era música ritual ou “folclórica” em música urbana, comercial e de autor. O caso do sambista José Barbosa da Silva, o Sinhô, é exemplar. Muniz Sodré²⁷ afirma que Sinhô reivindicava e brigava pelo reconhecimento social de canções que lançava como produções individuais e autorais, embora muitas vezes, estas obras se tratassem de temas e trabalho comunitários. Quando acusado de plágio ou usurpador de direitos alheios, justificava-se invocando um direito de caça: “Samba é como passarinho. É de quem pegar”. Sinhô e tantos outros, portanto, ao tempo que contribuíam para a consolidação de uma música popular e autoral, também contribuíam para que, como ainda afirma Sodré, o samba fosse perdendo ou redefinindo características morfológicas como o improviso da estrofe musical, a associação à dança e, acrescento, se afastasse das supostas “raízes baianas e negras”, embora mantivesse a “síncopa negra” como elemento diacrítico.



A propósito deste debate sobre a questão de trabalho, autoria, seu valor material e simbólico, Jorge Caldeira retoma o caso Sinhô, mas também o caso Donga, que assinou o samba “Pelo Telefone” concebido em espaço comunitário, e faz importantes observações. Diferente de Sodré, enfatiza a potencialidade que ações como a de Sinhô e Donga tinham em valorizar e afirmar as estruturas sociais e estéticas negras, em colocar o negro como interlocutor destacado num sistema social que o excluía.

O que está inscrito nesse caminho, e já no primeiro samba, não é apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada num meio social amplo, por meios mecânicos. Esse processo constrói, ao mesmo tempo, um gênero musical, um papel social e um padrão de comportamento coletivo no qual esse gênero ganha significado e música – e os autores, importância. [...] O problema colocado pelo percurso de “Pelo Telefone” é, portanto, o da relação entre um sistema simbólico e outro social. Entre eles, mecanismos (mecânicos) de difusão e a forma de mercadoria da circulação musical, a um só tempo parte do sistema de produção e agentes do processo de construção de representações coletivas. Isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo. [...] Esse era o sentido não-econômico da estratégia de Donga. O trabalho de um compositor seria validado na medida em que fosse ouvido por um público selecionado, e que levasse o autor a ter relações pessoais com esses ouvintes importantes – relações que eram entendidas como um selo de qualidade para a música. De uma forma ou de outra, essa estratégia esteve tão presente em todo o primeiro período de fixação do samba quanto a atividade industrial.²⁸

Samuel Araújo²⁹, ao estudar a realidade das escolas de samba no Rio de Janeiro, traz nuances muito importantes que ampliam o debate sobre o samba carioca urbano e industrial. O autor argumenta que o samba das escolas se fundamenta em um “trabalho acústico”. Ou seja, o samba das escolas é um “trabalho acústico” determinado por relações de trabalho entre aqueles que controlam ou tem privilégios de controle momentâneo sobre a produção e aqueles que produzem em condições muito desfavoráveis definidas pela pobreza e pela desigualdade racial. Dessa forma, se evidencia valor de uso e se produz valor de troca no samba enredo. Neste sentido, Araújo descreve, faz falar e comenta uma divisão de trabalho interna ao mundo do samba enredo, suas hierarquias de ordem simbólica, estética, moral, racial e econômica. Menciona, portanto, quem produz, como produz, qual é o produto, como esta produção adquire valor de troca, quem se apropria mais ou menos da riqueza produzida, em que condições isso ocorre, como a produção circula e suas interfaces com o samba industrial. Embora também aponte para a necessária mediação e circularidade cultural no mundo do samba enredo, sugere que se esteve em um jogo de forças em que as condições de barganha eram desiguais, em que uns propunham os termos da mediação ou da negociação e outros navegavam pelo argumento alheio. De modo que, embora o jogo pareça empatado muitas vezes, antecipadamente se previu vencedor e derrotado.

²⁸ CALDEIRA, Jorge, *op. cit.*, p. 23 e 44.

²⁹ Ver ARAÚJO, Samuel, *op. cit.*

³⁰ DONGA *apud* SODRÉ, Muniz, *op. cit.*, p. 70.

³¹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 40.

³² Ver EMB, *op. cit.*; CARNEIRO, Edison, *op. cit.*; SODRÉ, Muniz, *op. cit.*; KUBIK, Gerhard. Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas. *Estudos de Antropologia Cultural*, n. 10, Lisboa, 1979.

³³ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

³⁴ Ver PANTOJA, Selma. Três leituras e duas cidades: Luanda e Rio de Janeiro nos Setecentos. In: PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio Sombra (orgs.). *Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

³⁵ Ver AMARAL, Roquinaldo do. Brasil e Angola no tráfico ilegal de Escravos, 1830-1860. In: PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio Sombra (orgs.), *op. cit.*

³⁶ Cf. SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p.86.

³⁷ Cf. RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo-Brasília: Nacional/Universidade de Brasília, 1988, e VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Salvador: Corrupio, 1987.

Origem e autenticidade do samba no Brasil

Outro aspecto importante no debate sobre o samba é a compreensão do lugar e da relação entre Bahia e Rio de Janeiro. Como já foi dito, a reflexão sobre o samba no Brasil se localiza quase totalmente na cidade do Rio de Janeiro e à Bahia se atribui o lugar de reserva de autenticidade, germe do samba carioca e “trabalho acústico” extinto. Como decorrência disso, em várias ocasiões no passado e, vez ou outra, no presente, baianos e cariocas falam sobre a origem e disputam a propriedade da fundação do samba como gênero nacional, ratificando sua “história evolutiva”. A propósito, o sambista carioca Donga, autor do primeiro samba gravado, afirmou em entrevista que não inventou o samba: “ele já existia na Bahnia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou”.³⁰

Por sua vez, o cantor e compositor de MPB baiano Caetano Veloso vê o samba como um gênero *pop* domado e refinado cuja consolidação se deu no Rio de Janeiro, porém através de uma inflexão definitiva de músicos da Bossa Nova, em particular o também baiano João Gilberto. Constitutivo dessa sofisticação e consolidação incrementada ao samba pelos bossanovistas, Veloso reencontra um “samba-samba”, um samba ainda “inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba”.³¹ Para Caetano Veloso, este “primeiro preto” e este “primeiro atabaque” foram baianos, visto que o samba nascera com este nome, afirma categoricamente, do batuque primitivo dos terreiros da Bahia. Tais afirmações sobre o grau de correspondência do samba e logo do samba nacional à Bahia ou ao Rio de Janeiro, na verdade, carecem de maior precisão historiográfica e problematização de prováveis evidências etnomusicológicas. Constituem-se, a meu ver, como discursos mistificadores sobre a autenticidade do samba.

Normalmente, vários autores quando especulam a origem do samba no Brasil remetem ao termo “semba”, que na língua banto, quimbundo, encontrada na região de Angola, significa “umbigada”.³² Desse modo, quando se ratifica a Bahia como templo de origem do samba no Brasil, imediatamente está-se vinculando a formação do samba à presença de africanos bantos ou forte presença de uma memória cultural banto na Bahia.

Ocorre que, segundo Carlos Sandroni³³, há indicações deste mesmo termo, samba, em diferentes pontos da América, ocasiões em que, embora não tenha dado nome a um gênero musical nacional, quase sempre está diretamente ligado ao universo sociocultural dos negros. Além disso, o Rio de Janeiro, já no século XVIII, estabeleceu fortes relações comerciais com Luanda, atual capital de Angola³⁴, e entre o período de 1830 e 1860, quando o tráfico de escravos africanos se tornou ilegal, cerca de 60% dos escravos trazidos durante este tráfico ilegal vieram do Congo-Angola, territórios de influência banto, e o Rio de Janeiro teve proeminência nesse comércio ilegal congo-angolano.³⁵ Curiosamente, de acordo com o trabalho de Batista Siqueira sobre a origem do termo samba³⁶, até o último quartel do século XIX este termo era praticamente desconhecido no Rio de Janeiro. Por outro lado, no século XIX, quando o termo samba começa a ser notificado como música e/ou dança, embora na Bahia predominassem africanos sudaneses³⁷, é a esta região que se atribuirá o nascedouro do samba. Enfim, paira uma dúvida: o samba, de origem banto, teria nascido justamente na região

onde na época de seu nascimento os angolanos eram pouco expressivos? E, depois disso, este mesmo samba teria sido ensinado a africanos bantos e descendentes no Rio de Janeiro que, por sua vez, nomearam como primeiro samba uma canção, “Pelo telefone”, que muitos têm afirmado se tratar de um maxixe?³⁸

Ora, a historiografia sobre a escravidão no Brasil³⁹ tem apontado para o fato de que os “nomes de nação” impostos a levadas de africanos trazidos como mão de obra escrava para o Brasil são imprecisos, aleatórios e demarcadores de distinções equivocadas e preconceituosas sobre o caráter das diferentes etnias que foram forçadamente trazidas para o Brasil. “Nomes de nação”, de fato, apresentavam um caráter genérico, abrigando africanos que pertenciam a regiões e etnias distintas embarcados para o Ocidente num mesmo ponto de aglutinação e saída de capturados. A periodização do comércio negreiro realizada por Luís Vianna Filho⁴⁰ e Pierre Verger⁴¹, aliás, já indicam isso. Portanto, ainda que venhamos a defender o frágil argumento de que durante o Ciclo de Angola, no século XVII, tenha ocorrido o primado cultural e numérico das populações banto na Bahia, vinculando-o, por conseguinte, às práticas culturais ligadas ao samba:

Para a Bahia, como não existe grande variedade nos etnônimos aplicados pelo tráfico durante o Ciclo de Angola, o que se deduz é que uma boa parte dos cativos classificados como sendo de origem congo ou angola, não pertenciam sequer a povos que viviam em áreas de influência destes reinos, mas sim a outros reinos e “nações” do interior da África subequatorial. Isto significa que muitos comportamentos, observados e atribuídos a congos ou angolas, podiam perfeitamente fazer parte de outras matrizes culturais. Até mesmo os próprios congos e angolas podiam ter, por vezes, suas origens trocadas, a depender da região onde eram capturados ou embarcados. O que dizer então dos cabindas, denominação atribuída aos habitantes do Reino de Ngoyo, antigo território submetido ao Reino de Congo, transformado pelos negreiros em porto exportador de escravos? Seriam cabindas apenas os cativos originários do Ngoyo ou todos que eram embarcados através daquele porto? [...] Novas dificuldades somaram-se à compreensão das especificidades destes povos, a partir do momento que, em nome de um maior entendimento sobre suas origens, os estudos sobre as populações africanas no Brasil passaram a reuni-los, indistintamente, sob a denominação de “povos bantos”, atribuindo ao conjunto destes características que pertenciam às partes. Desde que Bleck criou, em 1860, o termo “banto” para classificar um conjunto de aproximadamente 2.000 línguas africanas, este termo serviu, não raro para designar outras realidades bem distintas daquela proposta pelo seu criador. No Brasil, em todas as acepções que o termo foi utilizado, sua noção esteve sempre associada à idéia de uma certa homogeneidade, mais ou menos como se todos os “bantos”, possivelmente originários de uma mesma zona de dispersão, ao se espalharem lentamente por toda a África ao sul do equador, por um período não inferior a mil anos, tivessem guardado, além da língua, traços físicos e culturais também comuns.⁴²

Enfim, a ontologia e o deslocamento etapista atribuído ao samba evidenciam não apenas um lugar particular para a Bahia e para o Rio de Janeiro no processo de conformação de uma identidade nacional, mas também um lugar na memória nacional para paradigmas estereotipados do que seria uma negritude baiana e outra carioca. Em outras palavras, se a Bahia é símbolo de pureza, autenticidade e matriz do que seria nacional,

³⁸ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

³⁹ Ver OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Quem eram os “negros da guiné”? A origem dos africanos na Bahia. *Afro-Ásia*, n. 19 e 20, Salvador: 1997.

⁴⁰ Ver VIANNA FILHO, Luís. *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁴¹ Ver VERGER, Pierre, *op. cit.*

⁴² OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de., *op. cit.*, p. 54 e 55.

⁴³ Cf. PINHO, Osmundo de Araújo. "A Bahia no fundamental": notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 36, São Paulo, 1998.

⁴⁴ Cf. VIANNA, Hermano, *op. cit.*; AUGRAS, Monique, *op. cit.*; GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2001.

⁴⁵ Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴⁶ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

⁴⁷ Ver SODRÉ, Muniz, *op. cit.*

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁴⁹ Ver BEZERRA, Riselia Duarte. "Sambations": *samba and the politics of syncopation*. Dissertation for the degree of Doctor in Philosophy in Dance History and Theory, University of California, Riverside, 2000.

⁵⁰ SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ Cf. CHERNOFF, John Miller. *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

a negritude baiana ocupa um lugar na tradição ao mesmo tempo em que revigora relações sociais arcaicas e hierarquias raciais.⁴³ Se o Rio de Janeiro abrigou e expressou, de modo exemplar, o programa de modernização política, social e cultural defendido para o Brasil, a negritude carioca, ao aderir a esse programa, modernizada, nacionalizada, orgulhosa do seu papel nessa trama, elaborou e apresentou uma síntese do samba que lhe deu sustentação⁴⁴ como tal. De fato, baianos e cariocas, sambistas e estudiosos do samba no Brasil incorrem numa inadequação, uma vez que em seus discursos de origem e disputa pelo samba nacional e mestiço ratificam um programa institucionalizado pelas elites, que exclui as camadas populares e negras ou as assimila para civilizá-las e modernizá-las. Defendo, então, que o samba é carioca ou baiano apenas como discurso de segunda ordem⁴⁵, e, ao contrário disso, é negro-africano. Ou seja, é resultado da agência de produtores de culturas negro-africanas correlatas, afirmativas, específicas em suas rupturas e descontinuidades na Bahia ou no Rio de Janeiro. Esteve submetido à racialização, à a-historicidade, à estetização e ao apagamento da agência de africanos e descendentes que, no Brasil, ora se dirigiram a África como mito, ideologia, supraterritório ou transitividade, ora em direção à sua representação brasileira como "negro" subalterno.

A análise do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro, elaborada por Carlos Sandroni⁴⁶, vem reforçar meu argumento, agora, em termos musicológicos. Sandroni afirma que alguns musicólogos e autores de formação variada que escrevem sobre o samba, viram na síncope ou síncope uma característica definitiva do samba e mesmo da música popular brasileira. O sociólogo Muniz Sodré⁴⁷, por exemplo, define a característica síncope como uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte, e mais como a batida que falta e incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a movimentação corporal – palmas, meneios, balanços, danças. É verdade, afirma Sodré, que os europeus já conheciam a síncope antes do contato com África. Entretanto, ao contrário dos africanos que a incidiam no ritmo, na Europa a síncope era mais freqüente na melodia.

Toda a música negra nas Américas estaria, deste modo, informada então por este elemento musicológico africano. E a dança também, uma vez que são práticas interdependentes de tal maneira que "a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical".⁴⁸ Por sua vez, a síncope brasileira seria rítmico-melódica, caracterizada pela fluidez, transitividade e arbitrariedade.⁴⁹ Observa Sandroni que a síncope se tornou uma sanção musicológica, um selo de autenticidade na reflexão brasileira sobre a música no século XX. "Na síncope, é como se o douto musicólogo paulista e o malandro carioca encontrassem enfim um vocabulário comum"⁵⁰ que arremata a especificidade, o significado e a propriedade musicológica de uma música nacional.

No Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, seduzidos pela noção africana do ritmo⁵¹ que confere bastante vivacidade à música, músicos de formação acadêmica tentaram incorporá-la e reproduzi-la em suas partituras com os meios disponíveis no sistema musical em que foram educados:

O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados,



anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como síncope. Assim, mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou se preferirmos, é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África.⁵²

Complementa ainda Sandroni, ao afirmar que o sistema rítmico clássico europeu veio a ser questionado em seu contato com “as práticas musicais afro-brasileiras”. Aquilo que entre os europeus era permitido apenas como desvio tolerado em relação à norma, passa a ser praticado como norma no Brasil, mesmo entre músicos de formação acadêmica clássica. Configurou-se, assim, um outro sistema musical que não é mais africano nem puramente europeu, perdendo razão de ser a noção acadêmica de síncope. Enfim, “o emprego da palavra “síncope” para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão freqüente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira “categoria nativa-importada” como o café e a manga”.⁵³

Em outros termos, diria que a característica “contrametricidade” transmitida pelos africanos ao samba ou à MPB, renomeada como “síncope”, é uma metáfora, uma sombra para a presença negro-africana contramétrica e descontínua no Brasil. Logo, compreendo este samba “sincopado” como gênero musical tanto quanto como uma categoria analítica que me permite falar sobre, traduzir “experiências”, não apenas com o som, mas também experiências corporais, raciais, de gênero e sexualidade. Emerge, por conseguinte, carregado de historicidade, determinado por injunções sociais, sempre reorientado pela agência de sujeitos interessados que refletem e vêem a realidade do samba, mas também a ouvem, a cantam e dançam.

Música negro-africana: mediação e protagonismo branco

Enfim, o rádio, a TV, a indústria da música, críticos e artistas no Rio de Janeiro ou na Bahia ao fazerem ecoar o programa de modernização elaborado para a nação brasileira no samba nacional e moderno, fizeram ecoar também as barreiras sócio-econômicas, raciais e culturais que este mesmo programa impôs ao negro. A propósito, Roberto da Matta⁵⁴, na sua célebre digressão sobre a fábula das três raças, observa que no Brasil o racismo, ou melhor, a racialização das relações, se conduz para os interstícios do sistema social, onde vivem e convivem muitas categorias sociais intermediárias, perfazendo uma totalidade triangulada. Desse modo, o discurso hegemônico branco sobre a realidade nacional pode até discutir e perceber a miséria de negros e índios, mas não reconhece suas diferenças constitutivas e agência sobre a realidade, do mesmo modo não tem abalada sua superioridade política, social e racial. Por conseguinte, se o branco permanece sempre unido no topo, o negro e o índio formam duas pernas da sociedade que estão sempre embaixo, sistematicamente emolduradas pelo branco. Assim, o triângulo original formado pelo branco, pelo negro e pelo índio pode ser sempre superposto por outros triângulos, ou seja, há sempre a possibilidade de “intermediar”, “conciliar”, “sincretizar” posições polares do sistema através da criação de tipos intersticiais que mediam as posições

⁵² SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p. 26.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 26 e 27.

⁵⁴ MATTA, Roberto da. Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 82.

⁵⁵ CARVALHO, José Jorge de. Mestiçagem e segregação. *Humanidades*, ano V, Brasília, 1988.

⁵⁶ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

⁵⁷ Ver BORGES, Beatriz, *op. cit.*

⁵⁸ “Atlântico negro” é um cronotopo elaborado por Paul Gilroy (GILROY, Paul. Uma história para não se passar adiante: a memória viva e o sublime escravo. In: *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Intencionalmente remete à imagem de navios através dos quais africanos e descendentes foram lançados e se lançaram pelos espaços entre a Europa, América, África e Caribe gerando sistemas microculturais e micropolíticos vivos que transgridem os limites e a integridade de estados-nações coloniais.

⁵⁹ GILROY, Paul, *op. cit.*, p. 375.

do branco, do negro e do índio. Deste modo, o conflito, o confronto, num sistema social altamente hierarquizado e anti-igualitário, é sempre adiado.

À digressão de Roberto da Matta, José Jorge de Carvalho acrescenta o argumento de que a sociedade brasileira, que inclui também os negros, sofre, no enredo da mediação, de uma dubiedade quase patológica de autoimagem. Ou seja, se, num plano racional e institucional, se identifica com símbolos europeus, por outro lado, os símbolos africanos que compõem o terreno da magia, da informalidade das relações, da música, da festa e do sexo, enfim, do “irracional”, dominam a vida psíquica nacional. Deste modo, o branco brasileiro se coloca, frente ao europeu, numa relação estruturalmente inversa àquela em que se coloca frente ao negro:

*a um nível se vê profundamente ligado ao negro (como consequência da experiência histórica e vivencial comum e da miscigenação concreta), para logo em seguida negar essa identificação, projetando toda sua fantasia numa identidade europeia que, pelo menos por enquanto, ainda está muito longe de alcançar. [...] Em outras palavras, o negro simboliza, para o branco brasileiro, a sua impossibilidade de ser europeu.*⁵⁵

No terreno do samba nacional e mestiço, a impossibilidade de ser europeu se manifestou no questionamento que, segundo Carlos Sandroni⁵⁶, o samba teria realizado contra o sistema rítmico clássico europeu presente no Brasil. A síncope, portanto, no plano musicológico, foi e é o inevitável e dúbio discurso de mediação. No plano sócio-antropológico e lírico, as trajetórias de sucesso, fracasso e ostracismo de tantos sambistas negros e, muito importante, a tristeza e a alegria, respectivamente tão marcantes no samba carioca e no samba baiano, são um segundo discurso de mediação. A propósito da tristeza no samba, vários sambistas cariocas como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Bide, Ismael Silva ou o baiano Batatinha são menestréis. Semialfabetizados ou com baixo grau de escolaridade, estes sambistas compuseram letras rebuscadas com alto grau de elaboração poética, o que levou Beatriz Borges⁵⁷ a interpretar tal esforço como uma busca de ascensão social através da arte.

Considerando-se a pertinência de tal argumento, enfatizo que tais letras rebuscadas e poeticamente sofisticadas, reiteradamente falam de dor, desilusões amorosas, abandono social, tristeza, perdas e do tempo passado, mas nunca abertamente de desigualdade, conflito ou confronto racial. Os compositores imprimem, portanto, uma dimensão existencial universalista a imagens, representações e paisagens gestadas em contextos circunscritos, negro-africanos. Isto os coloca no âmbito de uma retórica afrodiáspórica que perpassa a literatura, a dança e, sobretudo, a música no “Atlântico negro”⁵⁸. De acordo com Paul Gilroy, tal formulação é um gênero que expressa a decisão cultural de seres em estado de dor de não abordar, na história e na canção, detalhes da provação do cativo e do racismo. “No entanto, essas narrativas de amor e de perda transcodificam sistematicamente outras formas de anseio e lamentação associadas a histórias de dispersão e exílio e à rememoração do terror indizível”⁵⁹.

Desse modo, quero enfatizar meu argumento de que a afirmação da autenticidade do samba, sua origem baiana ou carioca pouca importa. Por outro lado, ao considerar o samba cultura negro-africana, não desprezo as evidências que o mesmo traz de que é sentido compartilhado também com os brancos. Entretanto, diferente de “mediadores transculturais”

como Hermano Vianna⁶⁰, ênfase que no caso da construção do samba nacional e mestiço destaca-se não a “negociação” entre brancos e negros, mas uma mediação anticonflitiva, autoritária, ufanista e envergonhada. É este modelo de mediação, e não uma permanente “negociação”, como pensa Vianna, que faz o samba parecer nem branco nem negro, nem rico nem pobre, porém brasileiro. Do mesmo modo, é esta mesma mediação que, paradoxalmente, como observa Carlos Sandroni⁶¹, possibilita que, a despeito da propalada “negociação”, o samba continue eivado por uns que são “de dentro” e outros que são “de fora”, por hierarquias sociais que Vianna e também Sandroni pretendem neutralizar, mas reintroduzem sub-repticiamente.

Enfim, se o trabalho de construção do samba como gênero musical nacional e mestiço, por um lado, ataca perigosos essencialismos em torno de construções como “raça”, “música negra” ou “África”, por outro lado, tem se mostrado insuficientemente crítico em relação à permanência de estratégias de dominação e subordinação intrínsecas à música negro-africana. Esta música, se é um campo híbrido, é também um campo minado. Muito diferente do que pensam autores como Goli Guerreiro⁶², tal música é uma “trama” em que os tambores negro-africanos não são protagonistas, é uma “trama”, ao contrário, que faz submergir um engenhoso, auto-reflexivo e contínuo programa de reinvenção de África e da condição negro-africana no Brasil. A tradução deste programa como “mediação transcultural”, seja no “espírito do carnaval”, no “espírito do samba nacional” ou do “baiano cordial e mestiço” sublima horrores e desigualdades sociais generalizadas, que, se não são explicitadas na vida pública e particular nacionais como ódio racial⁶³, acabam sendo consenso pacífico e absolutizante entre agentes e pensadores sociais que mutuamente correspondem posições de enunciação, um determinado quadro de pensamento e agenda político-cultural.



Artigo recebido em abril de 2013. Aprovado em junho de 2013.

⁶⁰ VIANNA, Hermano, *op. cit.*

⁶¹ Ver SANDRONI, Carlos, *op. cit.*

⁶² Ver GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000.

⁶³ SANSONE, Livio. O olhar forasteiro: seduções e ambiguidades das relações raciais no Brasil. In: BACELAR, Jeferson e CAROSO, Carlos (orgs.). *Brasil: um país de negros?*. Rio de Janeiro-Salvador: Pallas/Ceao, 1999.