

Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura

Luiz Fernando Nascimento de Lima (Universidade de Helsinque, Finlândia)

<z12332fn@yahoo.com>

Resumo: O presente trabalho faz uma revisão crítica de alguns textos acadêmicos sobre o samba, identificando tendências recorrentes das abordagens sobre o tópico, caracterizando-as e questionando sua adequação. Essa crítica se desenvolve a partir de sugestões do senso comum sobre a simbologia do samba e da relação desta simbologia com representações da África e do Brasil, e mostra como algumas dessas sugestões são incorporadas pela literatura abordada.

Palavras-chave: samba, representação musical, musicologia crítica, africanidade, pagode.

Symbols and meanings of samba: reviewing related scholarly texts

Abstract: This paper reviews a few scholarly texts about samba, and it seeks to identify trends of thought common to studies about this style. Once identified, trends are discussed in detail, and scrutinized about their usefulness to the context of samba. The way of presentation is mainly critical, advancing common sense views about samba symbology and its relationship to Africa and Brazil in order to show how scholarly literature assimilates those views.

Keywords: samba, musical representation, critical musicology, africanity, pagode.

1- Introdução

Em sua tese sobre o samba carioca, Samuel Araújo chama a atenção para o fato de que o samba tem (ou tinha) sido relativamente deixado de lado como objeto de estudo acadêmico (ARAÚJO, 1992, p. 27). Com isso, ele não queria dizer que o samba estivesse ausente das discussões acadêmicas, nem que o que já fora publicado sobre o gênero não tivesse valor, ou mesmo que fosse insignificante ou insuficiente o número desses estudos. O que ele queria dizer é que, em primeiro lugar, uma dimensão fundamental do samba ainda não tivera um tratamento acadêmico adequado. Essa dimensão se refere à centralidade do aspecto sonoro no universo do samba. Fazendo "da necessidade, virtude", como ele costuma lembrar¹, muitos estudos abordavam o samba sem tratar diretamente do som do samba, e sem dimensionar a posição deste som em relação aos diversos elementos e relações envolvidos².

Em segundo lugar, Araújo se referia à dificuldade de a academia (e em especial a etnomusicologia e disciplinas afins) lidar com um objeto complexo, próximo e imediatamente reconhecível como o samba. Isso é especialmente importante quando se considera que a maioria dos autores que escrevem sobre o samba são brasileiros que retêm algumas características de *insiders*, e que também compartilham diversos dos mecanismos simbólicos operativos no universo do samba (especialmente os que dizem respeito a uma "brasilidade" uniformizante e fortemente apelativa).

¹ Comentário pessoal.

² Uma versão deste trabalho apareceu inicialmente em inglês como parte da tese *Live Samba: Analysis and Interpretation of Brazilian Pagode* (Imatra: ISI, 2001), realizada na Universidade de Helsinque sob orientação de Eero Tarasti, e com apoio da CAPES através de uma bolsa de doutorado no exterior durante o período 1997—2001. O presente artigo traz modificações e acréscimos ao texto da tese.

Da mesma forma, vários dos procedimentos e teorias disponíveis para a análise e a interpretação não davam conta adequadamente do objeto porque tinham sido forjados para outro tipo de corpus (tradições idealmente distantes, isoladas, fechadas). A literatura como um todo sobre o samba, que já tem alguma história, não articulava o devido "estranhamento" e distanciamento do objeto, com isso incorporando elementos do senso comum e maculando alguma objetividade que deveria facilitar as generalizações e garantir a pertinência das análises. Este último problema vai ser o foco do presente trabalho, que consiste em observar algumas posições axiomáticas recorrentes nos estudos sobre o samba, em identificar seu perfil, sua validade e sua adequação ao objeto, e em propor perspectivas que superem os problemas encontrados. A relevância desta crítica está na proporção da importância ímpar do samba como prática geradora de sentido na cultura brasileira, o que, em parte ao menos, pode explicar a dificuldade de muitos comentaristas em reconhecer marcas de sua classe, perfil ideológico, histórico, geográfico e outras especificidades em seu próprio discurso.

A fim de efetuar esta revisão da literatura, selecionei alguns poucos textos que considere representativos das posições que citei acima, do tratamento do samba e das formas de interpretar as relações. Isto é, ao invés de descrever vários estudos e analisá-los ponto a ponto, preferi abordar algumas problemáticas que considero recorrentes, admitindo e assumindo que elas aparecem, em maior ou menor grau, na maioria dos estudos sobre o samba, e com as características que mostro aqui.

2- O samba e a África

Uma das idéias mais comuns sobre o samba é a que supõe sua associação com valores simbólicos do "negro" ou do "ser negro" (valores que vou resumir aqui sob o rótulo geral de "negritude"), ou de uma ligação com a África, com culturas africanas, com traços culturais originados na África ou que remetem à África (valores que vou resumir aqui sob o rótulo geral de "africanidade"). Duas vertentes principais caracterizam essa posição. Uma tem orientação histórica, e sugere que os valores originados das culturas de origem africana se mantêm vivos na prática do samba. A outra tem uma orientação mais voltada para as desigualdades sociais que envolvem grupos ligados ao samba, e para a importância do samba como uma expressão de resistência da população "negra", tratada como uma classe. O estudo de Muniz SODRÉ (1998 [1979]) apresenta as duas vertentes de uma forma sintética. Ele oferece um bom resumo do longo e complexo caminho que o samba já percorreu, além de insights valiosos, mas sua cativante retórica não esconde alguns dos problemas que normalmente são encontrados em estudos similares sobre o tópico.

Desde o começo de seu texto, Sodré sinaliza com clareza que estamos no contexto da primeira vertente mencionada acima: ele afirma, no prefácio da segunda edição, que o ponto de partida de seu livro  ora "a questão da s ncopa iterativa nas músicas da diáspora negra", descrevendo este t pico como "o verdadeiro 'mistério do samba'" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 7)³. Em outro

³ Ao se referir ao "verdadeiro 'mistério do samba'", no prefácio de 1998, Sodré está respondendo ao livro de Hermano Vianna de 1995, *O Mistério do Samba* (VIANNA, 1995). A principal tese defendida por este último está em confronto direto com a de Sodré, uma vez que Vianna procura mostrar exatamente que um dos elementos essenciais do samba é seu caráter híbrido, sua função mediadora, e seu perfil como prática cultural capaz de penetrar em grupos e classes diferentes.

trecho, ele se refere às práticas do samba no Rio de Janeiro como "continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 16). Em outras palavras, Sodré alega que o valor simbólico do samba está ligado a um traço musical específico que está presente tanto nas músicas africanas quanto em outras músicas que evoluíram a partir daquelas. Esta tendência pode ser descrita como difusionista⁴, e sua hipótese principal é a de que uma unidade de expressão mantém uma associação estável com um conteúdo visível (ou com um valor simbólico) apesar de o contexto estrutural mudar. No caso, a unidade de expressão é — *grosso modo* — a sincopação rítmica, e o conteúdo visível é — *grosso modo* — "africanidade". Sodré não hesita em exibir várias imagens alegóricas, místicas e metafóricas para ilustrar este conteúdo, imagens que incluem especialmente termos em nagô e explanações sobre valores religiosos, itens emprestados ao Candomblé. Ele também alude a personagens simbólicos: apresenta entrevistas com "ícones" do mundo do samba de gerações pretéritas, e faz referências a Duke Ellington, sempre com o fim de reforçar a idéia de uma simbologia "afro-negra" influente e abrangente.

Logo ao iniciar sua argumentação, Sodré compara a sincopação do samba com a do jazz dos Estados Unidos. Com isso, já podemos identificar três contextos estruturais em que a "mesma" sincopação manteria seu conteúdo: a África "original", o samba brasileiro e o jazz dos Estados Unidos. Sodré trata cada um desses contextos como um universo homogêneo, e não mostra interesse por eventuais mudanças ocorridas no tempo e por versões locais diferenciadas ocorridas no âmbito de cada universo. Para ele, esses universos podem ser reconhecidos como esferas coesas, e quaisquer pequenas variações que lhes possam ocorrer são assimiladas em um simbolismo subjacente mais profundo. Por isso, ele não se ocupa com descrições pormenorizadas da história dos grupos envolvidos na diáspora, tratando, portanto, a África como uma fonte cultural homogênea. Essa atitude é comum em estudos que tratam de objetos com características similares ao samba, revelando-se um defeito com consequências importantes. De fato, o tráfico de escravos da África para a América durou aproximadamente 350 anos (das primeiras décadas do século XVI até as últimas décadas do século XIX), e envolveu diversos povos e nações da África (provenientes de grande parte da costa e interior da área ocidental subsaariana, e também da costa sudeste). Durante o período do tráfico, o fluxo de migrações levou grupos diferentes a se encontrarem — eventualmente vivendo lado a lado ou juntos durante grandes lapsos de tempo — e a promoverem intercâmbios culturais — que incluíam intercâmbios musicais. Esses intercâmbios ocorriam tanto em solo africano quanto em solo americano. Por outro lado, em momentos históricos diferentes os grupos envolvidos variavam muito, com gerações nascidas na América adquirindo status social diferenciado dos novos expatriados que chegavam. Em suma, o que defendo aqui é que as comparações com as fontes africanas deveriam se basear de modo mais claro e aprofundado em dados precisos

⁴ O difusionismo é uma corrente que dá maior importância à difusão de elementos culturais do que às inovações causadas por mudanças tecnológicas ou sociais.

sobre qual contexto está servindo de referência, e em uma descrição histórica mais detalhada das relações e povos envolvidos no tráfico⁵.

Sodré também trata o samba como um universo dotado de regras próprias — um "mundo do samba", que é complexo e passível de mudanças, mas que mantém uma clara visibilidade⁶. E quando ele se refere ao jazz dos Estados Unidos, ele volta a tratar um quadro abrangente como um campo unitário. Ele cita a "famosa *Congo Square*" em New Orleans (sic) e seus "rituais nagôs (os *voduns* daomeanos)", concluindo seu raciocínio com a afirmação de que "o transe do *vodum* ainda persiste nos ritos cristãos negros e na atmosfera emocional do *blues*" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 27). Sob a concepção geral de jazz, versões diferenciadas estão submetidas: ele é apresentado como um modelo idealizado, uma forma-paradigma.

Assim, o argumento de que a sincopação mantém o mesmo valor nos três contextos acima é problemático porque os contextos não estão claramente definidos — isto é, eles são propostos como esferas homogêneas, mas não são descritos estruturalmente. Além disso, Sodré assume que a síncope é um elemento que existe de forma autônoma, independentemente do sistema no qual ela aparece. TAGG (1989) mostra como a referência (bastante difundida) à síncope como sendo um elemento básico da música africana e da maior parte da música influenciada pelo legado africano geralmente é fruto de uma perspectiva restrita e mal elaborada. Ele também questiona a opinião de que toda e qualquer sincopação "afro-americana" tenha sido derivada

⁵ Minha posição é similar à de Waterman, quando este autor discute a identidade lorubá. Para ele, "a identidade cultural deve ser vista como relacional e conjuntural, ao invés de autoconstitutiva e essencial" (WATERMAN, 1990, p. 377). Suas explicações sobre os lorubá podem servir como um exemplo análogo ao ponto que estou desenvolvendo aqui:

"Não existia nenhum lorubá — quer dizer, ninguém que pudesse ter dito 'eu sou lorubá' — antes do início do século XIX. Como um escritor, talvez exagerando um pouco, colocou o problema, 'a palavra "lorubá" não era mais do que puro grego para nada menos do que 99% do povo agora chamado lorubá, quando eles a ouviram pela primeira vez sendo usada para eles como um nome comum' (...). Os povos do sudoeste da Nigéria, do Benin e do Togo que hoje são chamados pelos estudiosos 'os lorubá' estavam organizados, até o final do século XIX, em umas quinze a vinte unidades políticas, unidas por formas variáveis de obediência e de competição." (WATERMAN, 1990, p. 369).

Waterman também aborda alguns tópicos associados a religiões "afro-brasileiras": "Nenhuma das narrativas míticas sobre as quais se basearam as afirmativas de identidade ontológica lorubá foi recolhida antes da metade do século XIX, e já foi demonstrado que cada uma delas foi moldada por reinterpretações múltiplas e estratégicas, desenvolvidas sob a luz da competição entre facções e reinos" (WATERMAN, 1990, p. 369). Em seguida, ele cita o Brasil como uma das influências responsáveis por forjar a identidade lorubá contemporânea: "Dois grupos de escravos repatriados, entretanto, foram de importância capital, os Saro — educados em escolas das missões na Serra Leoa — e os Amaro — emancipados [sic.] do Brasil e de Cuba, os quais introduziram estilos sincréticos e característicos de adoração, comida, vestuário, dança e música, desenvolvidos sob a escravidão na América. Essas comunidades repatriadas forneceram paradigmas de uma cultura negra moderna fundada em práticas tradicionais, embora voltada para o mundo exterior." (WATERMAN, 1990, p. 370).

Ver MUKUNA (1977) para argumentos em favor de um sentido de "africanidade" homogêneo, o qual teria ocorrido na área congo-angolana; naquele trabalho, através de uma reconstrução histórica, procura-se mostrar como foi possível este sentido surgir e se estabilizar. Ver GURÁN (2000) para um estudo sobre os Agudá — os brasileiros "lorubá" repatriados — e seus descendentes.

⁶ Ver LEOPOLDI (1978).

de origens africanas⁷. Como cerne de sua crítica, ele coloca em contraposição uma definição-padrão de síncope, que diz respeito a linhas melódicas ou a ritmos monofônicos, e as estruturas tipicamente polifônicas que são de fato encontradas na África. A noção de síncope apresentada por Sodré se alinha com o primeiro caso, conforme a definição: "Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 11). Desta maneira, na sua tentativa de demonstrar paralelos entre o samba e a música africana, Sodré talvez tenha deixado de observar justamente aquilo que mais os assemelha: o complexo polifônico de acentos rítmicos e tímbricos. Além disso, todo o esforço de Sodré na defesa das contribuições africanas na música brasileira acaba sendo confundido pelos mesmos estereótipos que Tagg denuncia. Por exemplo, Sodré se refere à importância de "influências melódicas e harmônicas africanas na música brasileira" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 107—108, nota 16), influências suplementares à "riqueza rítmica" da "música negra" (p. 25). Nesta linha de raciocínio, ele lembra "a escala de sétima abaixada (da qual resulta o acorde de sétima diminuta, tão freqüente na música brasileira)", que "tem origem reconhecidamente africana" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 108, nota 16). Ele não oferece qualquer comprovação ou base musicológica para essa afirmação, e parece se satisfazer com um reconhecimento tácito e consensual.

A sincopação e o pano de fundo do tráfico escravocrata, comuns aos nossos três contextos, não implicam em que a associação com uma simbologia estável permaneça sempre a mesma. De fato, neste ponto torna-se importante lembrar que uma das características básicas do processo de significação é que o relacionamento entre os signos e a natureza (o real) é arbitrário. Em outras palavras, a mesma realidade pode ser representada por signos diferentes em contextos diferentes, enquanto o mesmo signo pode se referir a realidades diferentes (SAUSSURE, 1967 [1916], p. 97—102).

No caso da síncope do samba, Sodré opera uma reificação idealizada da "africanidade". Esta simbologia transcendental e imutável se coloca como a "realidade" representada pela síncope. O problema reside em que Sodré assume que a ligação entre o signo "síncope" e a realidade "africanidade" é tão estável quanto a própria realidade. Esta posição é contraditória em relação ao princípio de arbitrariedade que acabo de citar.

Na verdade, dentro do âmbito de um sistema de significação — uma *langue* estável, como os campos contextuais de que Sodré fala — o significado atribuído a uma certa unidade não depende exclusivamente de relações de causalidade ou de influências históricas. O processo que acaba por ligar a unidade e o significado não é necessariamente evidenciado no arranjo sincrônico. BENVENISTE (1966, p. 53) mostrou como "*a motivação objetiva*" do significado dos signos está "submetida, como tal, à ação de diversos fatores históricos" (BENVENISTE, 1966, p. 53). A motivação dos signos não pertence ao sistema sincrônico (à *langue*), porque todos os signos "obedecem às determinações gerais das transformações diacrônicas" (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 240). Em suma, o significado das síncopes — e de outros elementos do samba — durante cada fase da história deste estilo, e em cada um de seus sub-

⁷ Cf. também os comentários caracteristicamente programáticos de Mário de Andrade a respeito das síncopes (ANDRADE, 1972 [1928], p. 29—39). Entre outras coisas, ele sugere que a síncope brasileira é "mais provavelmente importada de Portugal que da África" (p. 32).

estilos não é necessariamente o mesmo do que o significado das músicas dos povos africanos as quais historicamente estavam na origem dessas síncopes.

BENVENISTE argumenta adiante (1966, p. 53) que o relacionamento entre significante e significado (não entre signo e realidade exterior) é *necessário*: o contexto da linguagem define um elo entre cada unidade e seu significado, e esse elo se mantém estável *dentro do âmbito daquela linguagem*. Em outro contexto, outros elos, outras possíveis ligações poderiam estar em funcionamento, enquanto a "realidade" original poderia ser abandonada⁸. Em direção análoga, GREIMAS e COURTÉS (1979, p. 240) observaram que "a motivação (...) deve ser incorporada à problemática das conotações sociais: de acordo com as culturas, é possível reconhecer ou a tendência a se 'naturalizar' o arbitrário, ao torná-lo uma motivação, ou a se 'culturalizar' o motivado, ao torná-lo um objeto intelectual"⁹. A interpretação de Sodré é um exemplar das duas tendências através de um mesmo movimento: ela sugere que os "negros" "naturalmente" exibem significados corporais (africanos) através da sincopação musical¹⁰, e ela transforma a herança africana em um valor positivo dentro da cultura brasileira.

Um dos principais problemas da influente perspectiva representada pelo texto de Sodré é que ela ignora o papel das mediações simbólicas. Em outras palavras, não há brechas para que qualquer evento — como o sucesso de um samba como um produto gravado — possa vir a *desviar* o signo de sua atrelagem "original" com a motivação histórica. Vários momentos da história do samba, entretanto, são caracterizados exatamente pela presença de mediadores e de mediações simbólicas, enquanto o simbolismo "afro-negro" muitas vezes aparece como um dos vários estratos de significação operativos, que entretanto *não é necessariamente o mais importante em todos os contextos de pertinência*.

Essa "ligação direta" entre a motivação e o significado traduz uma visão restrita do processo de produção de sentido, porque, se levada às últimas conseqüências, acaba por esvaziar totalmente o papel dos sujeitos participantes no processo. Em outras palavras, as práticas significantes passariam a ser exclusivamente tautológicas, incapazes de se articularem umas com as outras, de produzirem outros significados (possivelmente antagônicos com os anteriores), ou de gerarem novas práticas. Uma tal perspectiva é sugerida em alguns momentos de um trabalho recente, cujo tema central é o papel do sambista Paulinho da Viola como "guardião" da tradição do samba (COUTINHO, 2002). O autor usa a noção de "comunicação intertemporal" para fundamentar um processo semelhante à "ligação direta" a que aludi acima. Vejamos uma citação:

"O passado emerge do traço, da presença dos ancestrais, cuja memória interpela os viventes para uma resposta histórica. Tal resposta se encontra nas falas que preservam e geram —

⁸ Nem todas as culturas mostram interesse em louvar simbologias antigas, ou em basear suas cosmogonias e ideologias em referências diretas ao passado. No Brasil, o historiador Ronaldo Vainfas, respondendo sobre "a relação entre os ex-colonizadores portugueses e os brasileiros 500 anos depois", externou sua preocupação sobre "a falta de memória brasileira", tão aguda ao ponto de que "quase ninguém se lembra de que fomos colonizados. Os brasileiros sequer se ressentem como outras ex-colônias [portuguesas] na África ou na Ásia. Como se o fato de falarmos português fosse uma coisa natural." (FAUSTO & CAETANO, 2000, p. 12). Uma "naturalização" semelhante a essa pode ocorrer em diversas áreas do sistema cultural — incluindo a que se refere ao saber musical.

⁹ Greimas & Courtés indicam Roland Barthes como fonte deste insight.

¹⁰ O uso do simbolismo religioso ao longo do texto de Sodré é outro passo na "naturalização" da ligação entre a "africanidade" e o samba.

posto que são criativas – determinadas formas simbólicas, constituindo um tipo específico de consciência coletiva. Desse modo, o retorno ou permanência da forma se explica pela resposta de uma época a um apelo, que permanece latente desde tempos passados; um apelo mantido por meio do traço, essa espécie de 'fio integracional que preserva os valores éticos do passado' [SODRÉ, 1999, p. 117], valores e significações reinterpretáveis no interior das práticas político-sociais do presente. (...) Os sujeitos do presente reiteram as mensagens do passado, reproduzindo os traços de modo a conservar seu antigo significado. Pela via da identificação narrativa, obtém-se um retorno do igual: os sujeitos do poder presente reencontram-se com os do passado histórico." (COUTINHO, 2002, p. 24).

Através da "comunicação intertemporal" entre as "consciências coletivas" do passado e do presente abole-se toda a imensa complexidade do *intermezzo* temporal, todo o "ruído" gerado durante este intervalo e, principalmente, todos os efeitos dos atos, conceitos e significados então vividos. Tal deve ser o poder "integracional" do traço, um poder quase místico (ou, talvez, poderoso porque místico), pouco influenciável por novas realidades ou relações simbólicas (mesmo que, eventualmente, dessas novas realidades ou relações lhe adviesse um poder ainda maior – uma possibilidade não contemplada).

3- O samba e a resistência à dominação

Sodré sintetiza sua hipótese aproximando-se da segunda tendência associada com o simbolismo "afro-negro" no samba: a idéia de resistência à dominação. Para ele, o samba é um "*continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência cultural*" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 10). Novamente, o maior problema está na reificação excessiva da "negritude", que desta vez diz respeito à categoria empírica dos "negros" como uma classe social. A observação de vários grupos ligados ao samba me inclina a questionar a existência comum de uma tal classe social nos muitos contextos em que o estilo é praticado, embora eu não discuta o valor do "negro" como categoria sociológica operativa na sociedade brasileira, e especialmente no âmbito do "mundo do samba". Contudo, aceitar a existência desta categoria não significa concluir que ela se traduz automaticamente em uma classe diferenciada, especialmente se retivermos uma atitude de cautela quanto à aplicação da teoria de classes exclusivas para práticas e contextos sociais brasileiros, vários dos quais melhor definidos como mistos — com características de sociedades de classes e outras, de relações hierárquicas pessoais (mais difusas). O próprio Sodré deixa entrever a complexidade deste tópico quando comenta algumas manifestações contemporâneas do samba pela "nova geração musical" (no caso, ele está se referindo aos "pagodeiros" e ao público do pagode dos anos 80 e 90, e também à comunidade do choro). Ele aponta "um fenômeno animador": "a retomada por jovens da classe média, claros e escuros, da música dita 'de raiz'" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 7).

A idéia do samba como expressão de resistência à dominação — uma instância da luta de classes — é definida por SODRÉ como uma "afirmação da identidade negra" (1998 [1979], p. 10). Essa idéia se opõe à hipótese de "uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural de cima para baixo" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 10). O "amálgama cultural" a que o autor se refere diz respeito a uma simbologia nacional abrangente e disseminada, à qual o samba está associado, e que "apagaria" ou enfraqueceria as distinções locais e de classe. Logo, Sodré está negando implicitamente a possibilidade de existir qualquer unidade simbólica em um nível superior que pudesse compreender sob seu arco as várias identidades simbólicas específicas. Ele está refletindo, dessa maneira, a "lei da entropia" (VIANNA, 1995, p. 145—151), segundo a qual quanto mais culturas diversificadas (e excludentes)

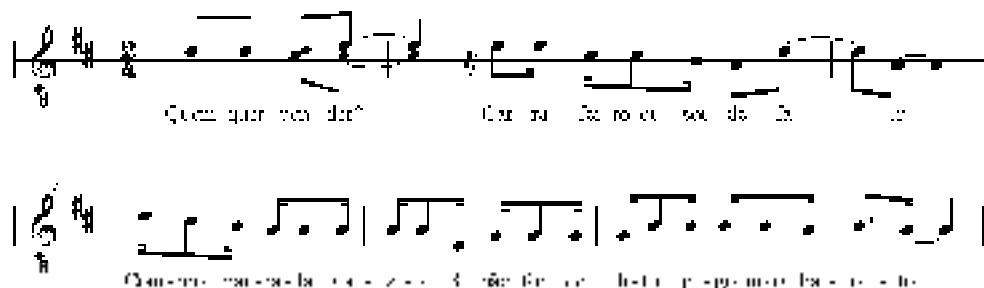
existem, tanto mais o conjunto da arena cultural se torna complexo e interessante¹¹. Essa posição está em confronto com a idéia de um universo estrutural complexo, em que o status social e a produção simbólica não se relacionam por meio de determinação unívocas. Neste caso, as esferas social e simbólica se sobrepõem, e se comportam como níveis complementares.

A afirmação de que os significados de uma determinada classe se mantêm estáveis é colocada contra a percepção do samba como um símbolo de unidade no Brasil. Observando o seu desenvolvimento histórico, nota-se que, após um processo de décadas, o samba se cristalizou como símbolo da nacionalidade em torno de 1930, através de uma forma musical "paradigmática" entre as diversas variantes ao longo do tempo e de expressão mais local¹². A teoria da "resistência" implica em assumir que esta unidade nacional foi alcançada sem que fossem fornecidas condições para que os grupos inferiores na pirâmide sócio-econômica – especialmente os "negros" – pudessem mudar sua posição e galgar melhores espaços sociais. Em outras palavras, o preço a pagar para a visibilidade consensual da "brasilidade", representada sinteticamente pelo samba (entre outros meios simbólicos), teria sido o engessamento de relações sócio-econômicas que excluam a possibilidade de mobilidade social dos principais produtores do samba. Com este quadro, distinguem-se duas entidades opostas: a nação (compreendendo tanto o sentido de estado-nação moderno quanto o de um povo que se mantém homogêneo em termos lingüísticos, religiosos, culturais e mesmo "étnicos" apesar de todas as diferenças), de um lado, e uma classe diferenciada, de outro. Sodré reconhece apenas uma dessas entidades, quando diz, por exemplo, que "os diversos tipos de samba (...) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 35). Ele afasta a possibilidade de um outro sistema funcionando simultaneamente e complementarmente em um outro nível. Mais do que tudo, ele afasta a possibilidade de que o outro sistema – a "brasilidade" – possa vir a assimilar também os valores da "cultura negra". Minha interpretação é a de que classe pode vir a ser uma categoria operativa no mundo do samba *ou* não, dependendo do contexto, enquanto que o simbolismo da "brasilidade" é sempre pertinente em todos os contextos relacionados ao samba.

¹¹ Eco define entropia nos seguintes termos: "A entropia de um sistema é o estado de equiprobabilidade para o qual tendem seus elementos. A entropia é identificada com um estado de desordem, no sentido em que a ordem é um sistema de probabilidade introduzido em um sistema a fim de poder prever seu curso." (ECO, 1972 [1968], p. 47). Além disso, "o código representa um sistema de probabilidade que se superpõe à equiprobabilidade do sistema ao início para o dominar" (ECO, 1972 [1968], p. 48). Malm explicou como a "lei da entropia" é uma instância do que ele identifica como "campos de tensão" por detrás da vida musical contemporânea. Segundo ele, a oposição homogeneidade / diversidade domina a ideologia do multiculturalismo, que está relacionada à tradição liberal, e que tem como ponto focal os comportamentos individuais, segundo o lema: "quanto mais, melhor" (mais tipos, estilos e idéias). Para ilustrar o quadro do multiculturalismo, Malm propõe a metáfora de "um jardim botânico cheio de plantas diferentes", lembrando ainda que há "jardineiros" com autoridade para proteger as diferentes tradições: os artistas, os responsáveis pelas políticas culturais, os ativistas de grupos minoritários e os puristas. Graças a esta configuração, a sociedade e a vida cultural são vistas como um "mosaico", sendo divididas em seções distintas. Finalmente, Malm observa que o nível da sociedade como um todo se caracteriza pela inclusividade, enquanto o nível do grupo se caracteriza pela exclusividade. Na prática, a cultura de grupos não hegemônicos permanece confinada a contextos restritos ("the little tradition") (MALM, 2000; LUNDBERG, MALM & RONSTRÖM, 2003, p. 33–43; 62–67). Em música, um exemplo típico da manifestação da "lei da entropia" é a forma de organização do prêmio Grammy (e outros similares), com suas categorias de premiação altamente diversificadas, contemplando a cada ano novos gêneros, subgêneros e rótulos da indústria fonográfica

¹² Cf., por exemplo, SANDRONI (2000); VIANNA (1995).

Um tópico importante que é tratado rapidamente por Sodré é o relacionamento entre as síncopes e a prosódia da língua portuguesa, especialmente na forma falada no Brasil. Ele questiona a idéia de que a maioria das síncopes características da música brasileira seja derivada da prosódia verbal, argumentando que "as estruturas lingüísticas e musicais pertencem a níveis diferentes de sentido, não se podendo admitir entre elas essa suposta relação de causalidade analógica" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 33). Logo, ele nega a possibilidade de que o elemento verbal de um samba cantado possa desempenhar algum papel como componente rítmico-tímbrico. Ao contrário, vejo em muitos exemplos da tradição do samba casos em que as linhas vocais e a prosódia verbal interagem como níveis musicais dinâmicos e atuantes no resultado sonoro final, e em que a relação com a estrutura fonética da língua tem também uma importância significativa determinante. Uma pequena ilustração deste tópico, ainda pouco desenvolvido na análise musicológica, pode ser observada no samba Garrafeiro (Ex. 1), onde os fonemas percussivos (consoantes) /k/ e /d/ estão em posições chaves, obtendo-se assim uma ênfase articulatória. Toda a letra se desenvolve na primeira pessoa, como o refrão, no qual um ambulante grita seu prego.



¹³ Iain Chambers faz um comentário a respeito de aspectos da sexualidade na música popular e de posições conflitantes na abordagem do "pop" que tem pertinência para a crítica que estou desenvolvendo, servindo para ilustrar de que maneira a posição que ignora a atuação do samba nas estratégias de sedução – apesar de este sentido ser evidente em vários contextos – em favor de um discurso que privilegia outros aspectos (aqui, mais ritualísticos e dramáticos) é sintoma de um problema recorrente e amplo:

13

Contudo, a defesa de uma possível interação entre os elementos verbais e musicais não implica estritamente uma "relação de causalidade analógica", presumivelmente unidirecional e linear. Com a restrição a esse tipo de relacionamento entre música e a língua, Sodré segue em seu projeto de evitar toda conexão possível entre a significação do samba e quaisquer elementos que não tenham a ver diretamente com a "africanidade" idealizada, e, nesse contexto, o português aparece como a "língua do colonizador".

Não é surpresa, por conseguinte, encontrar ao longo do texto de Sodré expressões tais como "continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 59), e "apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra" (p. 67). Seu texto se caracteriza pelo apego a um arche mítico – real ou simulacro –, apesar de declarar que ele não está fundamentalmente preocupado com "afirmar mitos 'naturistas', como aqueles que exaltam ufanisticamente as 'raízes'" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 59). Ele insiste em que sua digressão descreve "um universo de sentido alternativo" (p. 59), mas ele não consegue evitar uma imagem transcendental do passado. Não há uma distinção clara entre o processo diacrônico e os valores sincrônicos, e esse defeito enfraquece a idéia do samba como expressão de uma classe. Uma vez mais, Sodré deixa de fora a possibilidade de que aquilo "de essencial" (isto é, transcendental) a que ele se refere *possa ter sido esquecido*. Em outras palavras, ele não aceita que um arranjo sincrônico mais recente possa ter imposto novos valores ao simbolismo mais antigo.

Apesar de exibir um bias marcado, o ensaio de Sodré não se furta completamente a explicações sobre o caráter híbrido do samba e sobre espaços de mediação. Por exemplo, ele discute a importância das praças como pontos de encontro, e sua centralidade na cultura do samba (SODRÉ, 1998 [1979], p. 17). Assim, "os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 18). Ele também se refere à criação de um novo espaço de intercâmbio simbólico no ambiente urbano, que a cada dia se desenvolvia mais durante as primeiras fases do samba. Dessa maneira, o samba e outras práticas populares produziam uma "territorialização" particular – quer dizer, uma atribuição de novos valores aos espaços públicos – através da música. Além disso, Sodré cita o gênero maxixe como um híbrido que contribuiu com o samba em sua conquista de audiências além dos círculos locais. O preconceito e a perseguição ao maxixe não eram então exclusividade deste gênero, sendo comuns a "todas as danças populares, européias ou não", uma vez que todas elas "contêm elementos maliciosos ou sensuais em suas coreografias, que podem ser reprimidos de acordo com as circunstâncias sociais" (SODRÉ, 1998 [1979], p. 32).

Sodré reconhece também que o estilo da fala cotidiana e ordinária brasileira tornou-se um dos traços característicos do samba, em oposição ao perfil literário (mais próximo ao estilo praticado em Portugal) de outros gêneros. Afirma-se assim a importância dos temas próximos à vida comum e ao dia-a-dia das pessoas nas letras dos sambas, que tinham então o formato de crônicas. Além disso, as letras muitas vezes se referiam a personagens femininas pretas ou mulatas, e usavam ditos populares, gírias e provérbios. Sodré liga esses elementos a formas de intercâmbio social tradicionais e relacionadas à África, em contraste com estilos de letras musicais descritivos e referenciais. Entretanto, seus comentários sobre as letras não dão conta da estética emotiva e romântica associada ao samba-canção, a qual tornou-se um outro modelo ainda para os sambas que se lhe seguiram. Essa estética trabalhava exatamente com imitações

dos modelos da "grande" poesia, e procurava impor uma aura "sofisticada" à elaboração autoral dos sambas¹⁴. Um exemplo ilustrativo é Que sejam bem-vindos, de Cartola:

"Por Deus, não posso entender/ Por que vamos chorando/ Se os nossos cicrones/ São aves cantando/ Lateralmente as flores/ Deitam aroma sorrindo/ E ouço da natureza/ Que sejam bem-vindos/ O vento de quando em quando/ Num sussurro sereno/ Obriga toda a floresta/ A nos fazer aceno...". (BETH CARVALHO, 1996 [1978]).

Outro exemplo é o vocativo *kitsch* em *Coração em desalinho*, de Mauro Diniz (ou Monarco) e Ratinho: "Numa estrada desta vida/ Eu te conheci, ó flor..." (ZECA PAGODINHO, 1986). Da mesma maneira como a importância desta estética lírica para o desenvolvimento do samba não é levada em conta por Sodré, a ligação com temas da linguagem popular pode ser considerada uma instância típica da maioria das formas *ambivalentes* de cultura popular, o que significa dizer que o uso de elementos da vida cotidiana e da linguagem ordinária é característico de todo deslocamento de um ambiente local e restrito a um contexto trans-local ou trans-social¹⁵, não sendo este uso, portanto, exclusivo do samba.

4- O samba e a brasilidade

Essa extensa análise do livro de Sodré tem sua razão na natureza sintética daquele ensaio, uma vez que os problemas tratados acima aparecem com frequência em abordagens acadêmicas do samba, com algumas poucas variantes. Por exemplo, Béhague fala sobre "uma multiplicidade de identidades negras [*black*]" que "emergem da ambigüidade de auto-identidades étnicas e das complexidades da estratificação social brasileira" (BÉHAGUE, 1998, p. 341). Ele enfatiza a variedade dos valores possíveis, e não uma identidade "negra" homogênea, ao mesmo tempo em que nos lembra de que "as expressões multiculturais dos afro-brasileiros contemporâneos são uma realidade" (BÉHAGUE, 1998, p. 341). Com esta posição, ele está reiterando a visão de uma coleção de práticas esparsas, mas, por outro lado, ele não deixa de se manter fiel à idéia de um sentido altamente difundido de etnicidade, marcado pela "negritude" e agindo como uma classe: os "afro-brasileiros" se opõem aos "brasileiros não negros". No texto de Béhague, a ênfase está na fragmentação do campo, e em uma categoria (sincrônica e social), a "negritude", que é imprecisa, embora determinante¹⁶. Também ele usa termos como

¹⁴ Cf. BORGES (1982) para uma discussão detalhada deste tópico.

¹⁵ Cf. BAKHTIN (1973 [1965]).

¹⁶ Béhague nota que o Brasil é o "segundo maior país negro no mundo, depois da Nigéria". As informações do censo populacionais de 2000 registraram 169.544.443 habitantes no Brasil, e a "distribuição da população de acordo com cor ou raça" exibiu o seguinte perfil em 1999: 34 % brancos; 5,4% negros; 39,9% pardos; 0,5% amarelos; 0,2% índios (IBGE, n/d). Faço lembrar que "cor ou raça" são definidas com base em uma escolha do informante dentre as cinco categorias acima. Gostaria de fazer alguns comentários sobre estes dados. Em primeiro lugar, há três categorias principais, e não duas. A observação de Béhague citada acima provavelmente une "negros" e "pardos" em uma mesma categoria, embora não fique evidente se todos os pardos estariam incluídos na sua definição do universo "negro", e apesar de o termo "negro", que corresponde a um grupo muito menor do que os "pardos" no censo, passar a dar nome àquele universo. Em segundo lugar, é importante ter em conta o poder reificante dos discursos (e das categorizações) oficiais, ou matizados por contextos de legitimação, o que se dá, de forma contraditória, tanto no caso do resultado do censo quanto da publicação de Béhague. Em terceiro lugar, o método de auto-identificação da pesquisa permite que os brasileiros mudem de uma categoria para outra, a fim de obter um status hierárquico superior. Em outras palavras, "cor ou raça" não é um valor objetivo, embora relacionado a condições objetivas. Assim, pessoas com ascendência comum, ou que tenham "características fenotípicas" similares poderiam ter escolhido categorias diferentes (uma diferença ainda mais provável entre as diversas regiões do Brasil).

"continuidade estilística" e "resistência cultural" para descrever a "música religiosa afro-brasileira". Entretanto, quando se refere à música secular, seus critérios deixam de se basear exclusivamente em uma evolução linear, e ele prefere comentar que "a história das transferências culturais africanas para o Brasil é imprecisa e geralmente confusa" (BÉHAGUE, 1998, p. 340), e que, logo, "os critérios de uso, função, origem e estrutura definem a identificação das tradições" (BÉHAGUE, 1998, p. 345). No que diz respeito ao samba, Béhague se concentra na associação histórica deste estilo com personalidades e comunidades "negras", de modo que ele não vê o fato de que o samba "acabou por sintetizar a música popular brasileira em geral" como sendo resultado da sua capacidade de assimilação por classes diferentes.

MENEZES BASTOS (1995) trata da relação entre as estruturas musicais e a letra do samba, argumentando que este tipo de relação é fundamental para quase toda "música popular". Seu estudo trata também do equilíbrio entre uma cultura internacional de massa de grande penetração e os valores locais. Ele procura explicar o papel do samba como uma instância específica de "música popular" que se tornou associada a uma simbologia nacional, e para tanto se concentra em um exemplo ilustrativo e paradigmático, um clássico do repertório brasileiro: *Feitio de oração*, de Vadico (Oswaldo Gogliano) e Noel Rosa. Ele analisa o contexto histórico do momento de lançamento da música (1931) e o ambiente sócio-político, fornecendo ainda informações sobre a biografia dos autores e sobre o processo de composição. Além disso, ele apresenta uma análise musical detalhada, junto com uma análise da letra, concluindo com uma interpretação da interação entre música e letra.

Menezes Bastos começa mostrando como a "música popular" adquiriu o status de "lógica mundial", embora ele também lembre que o sistema mundial da música não é homogêneo, e que ele deixa espaço para versões locais (especialmente nacionais) que não raro se comunicam e interagem. Menezes Bastos define sem hesitar um centro para o sistema: os Estados Unidos, onde a "música popular" ajudou a construir a imagem de uma "autenticidade original" que funciona para seu povo como um símbolo de sua "imaginação como americanos" (MENEZES BASTOS, p. 6).

O desenvolvimento do samba é traduzido em quatro diferentes dicotomias, que sintetizam os principais valores que vão variando à medida que as estruturas ideológicas da sociedade também mudam (MENEZES BASTOS, p. 8–9). Menezes Bastos acredita que, durante a fase de constituição do samba, a oposição entre baianos e cariocas foi a mais influente, enquanto que, durante os anos trinta, quando a forma "paradigmática" do samba se tornou estável e passou a ser a mais difundida (SANDRONI, 2000), uma outra oposição obteve destaque: morro versus cidade. Em torno de 1950, tendo como pano de fundo a Guerra Fria, ainda outra dicotomia passaria a influenciar mais decisivamente o mundo do samba, desta vez matizada caracteristicamente pelo tópico da "etnicidade": a partir desse momento, o samba-canção, a cada dia mais presente, passaria a ser apontado como "samba branqueado", em oposição ao samba "negro" (o verdadeiro). Nos anos sessenta, depois da explosão da bossa nova, o universo do samba passou a ser avaliado a partir do par "novo" (e urbano) / "velho" (e rústico).

A principal questão colocada por Menezes Bastos pode ser sintetizada por seus comentários gerais sobre a contribuição que significou o conjunto da atividade de Noel Rosa. Noel então buscou "representar um País a um só tempo profundamente orgulhoso de suas grandezas e

fortemente crítico de suas mazelas". Ele ajudou "a constituir um dos nexos mais centrais da 'música popular' brasileira: a busca simultaneamente da 'autenticidade' mais enraizada e do 'cultivo' mais sofisticado" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 10).

Mais especificamente, Menezes Bastos define três entidades que constituem o universo da música que ele vai analisar: a letra, a música e a canção (letra + música). Isto é, a "invenção da canção popular no Brasil como gênero de arte *verbo-musical*" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 13; o grifo é meu). Um detalhe importante é que os termos correntemente usados pelos *insiders* do mundo do samba são confusos e contraditórios, se procuramos esclarecer a exata aplicação das entidades acima (letra, música e canção) a partir desses termos. Talvez não haja espaço sequer para a categoria "música" sem letra no universo do samba, uma vez que este termo normalmente compreende a significação de "canção", termo raramente empregado pelos sambistas. Uma "composição musical", no mundo do samba, é um "samba", um "pagode", uma "música", todos termos que incluem o binômio música + letra. A esse propósito, a descrição que Menezes Bastos faz do processo de composição do *Feitio de oração* vem a calhar, já que corrobora a existência de um conceito "música" que inclui também a letra *ab ovo*. Ele faz comentários a respeito do rascunho inicial das letras que Noel fez ao ouvir pela primeira vez ao piano a composição que Vadico já elaborara. Menezes Bastos discute o termo "monstro", usado para descrever o rascunho, o qual é baseado em elementos rítmicos gerais da peça musical, de maneira que, com o "monstro", Noel fixava o número de sílabas e as recorrências prosódicas básicas da letra que ele terminaria mais tarde.

Em seguida, Menezes Bastos propõe que as canções são mais universais do que a música instrumental, e que a letra pode vir a ser esquecida ou não compreendida (especialmente se a canção estiver em idioma estrangeiro), mas não pode ser ignorada enquanto letra. De volta à composição do *Feitio de oração*, recorda-se que, quando o produtor Eduardo Souto ouviu a peça ao piano de Vadico, ele imediatamente perguntou se a música já tinha letra – presumindo que ela deveria ter uma letra de qualquer maneira (como adiantado acima, a "música" não é pertinente como categoria autônoma). Logo, "uma canção é já em sua substancialidade (...) um diálogo: entre música e língua" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 188), justificando-se a pergunta retórica que ressoa no título do estudo: "O que será, enfim, 'cantar' que 'tocar' não é?" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 17).

O "monstro" é, portanto, uma estrutura prosódica que não necessita de determinações lexicais para ter sentido, mas que também não oferece barreiras à assimilação de tais determinações. O "monstro" corresponde à base rítmica da letra, que é compatível com as estruturas rítmicas da música, e nelas baseada. Entretanto, a partir do momento em que o "monstro" é concebido, deixa de haver espaço para a separação entre música e letra como entidades autônomas. "Na canção a música como que rouba da língua a natureza, colocando-a no olvido" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 19), isto é, quando o "monstro" é concebido, seus elementos prosódicos adquirem um valor outro, que não resultante direto das recorrências rítmicas musicais, e eles se tornam um plano complementar dentro da estrutura da música (na significação abrangente do termo).

Menezes Bastos tem a opinião de que, no contexto do samba, o ritmo é uma categoria holística que ultrapassa uma definição-padrão fundada na duração dos sons. Ele fala das "linhas rítmicas" das baterias das escolas de samba, linhas estas que constituem "sofisticadas elaborações rítmico-

tímbrico-melódico-harmônicas" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20). Todavia, ele também lembra como o ritmo assume um papel marginal, ou uma condição "infraestrutural", referindo-se às chamadas "seções rítmicas" dos conjuntos de música popular, que são constituídas também de instrumentos melódico-harmônicos como a guitarra base, o baixo e os teclados. Essa "seção rítmica" costuma ser designada "cozinha" pelos músicos e demais participantes, uma designação que "sem dúvida recorda a negritude do 'ritmo' no Brasil de maneira abjetamente discriminatória" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20). Com estas colocações, Menezes Bastos está tratando do tópico do preconceito em termos de relações de classe, enquanto que, na minha visão, há outros valores efetivos em funcionamento. A "cozinha" é um elemento *central*, e não auxiliar ou "infraestrutural", no contexto personalista e local da casa, segundo a interpretação de DaMatta das estruturas sócio-culturais brasileiras (DAMATTA, 1997 [1979]). Para DaMatta, a oposição entre a casa e a rua é fundamental em muitos contextos de interação, sendo a rua caracterizada pela falta de controle e pela indissociação, de maneira que todos se tornam *indivíduos*. Ao contrário, a casa se caracteriza pelo controle, autoritarismo, regras personalísticas de conduta e hierarquias naturais, de maneira que todos se tornam *peças*. Os ambientes, ações, objetos e valores associados ou com a casa ou com a rua são exclusivos, e as divisões bem marcadas. No cotidiano, os momentos e pontos de contato entre os dois domínios são dramáticos, ritualizados e característicos, embora se possa distinguir gradações. Por exemplo, na casa, as janelas se comunicam com a rua, enquanto na rua, as praças são locais de encontro. Espaços mais radicais são o quarto de dormir – local do sexo, do segredo e da intimidade, e de tudo que deve ser mantido escondido – e o centro comercial – local onde as relações impessoais são mais importantes e as regras liberais da economia compõem a ideologia determinante. Se, por um lado, os grupos sociais associados à cozinha estão realmente em posições inferiores na pirâmide sócio-econômica, por outro lado, estes grupos têm valor hierárquico superior nos contextos de intimidade – caracteristicamente, em esferas em que a música desempenha um papel importante, como festas, celebrações e rituais simbólicos¹⁷. Em suma, o ritmo implica ao mesmo tempo exclusão, nos contextos sociais associados às classes dominantes, e valores hierárquicos superiores, nos contextos simbólicos associados aos intercâmbios pessoais.

Menezes Bastos propõe, então, a idéia de uma natureza do ritmo no samba que é dual, aparecendo tanto como uma categoria geral e holística, e como uma categoria "específica" e "tópica". O ritmo aparece como abrangente, tendo sob seu arco a letra, a melodia, a harmonia, os timbres e os acentos, mas também aparece como responsável por traçar uma "identidade de gênero" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). "A categoria 'ritmo' na 'música popular' brasileira é simultaneamente toda abrangente ('orquestral') – definidora de uma unidade musical em particular (uma canção, por exemplo) – e, específica, determinante da identidade de gênero, identidade que aponta para o 'caráter' da produção musical" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20–21). Logo, a "orquestração", proposta como um "universo holístico (...) definindo o que é 'uma música'", opõe-se à "mensuração durativa e a acentuação", que define "o gênero ('caráter') particular de discurso musical" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). A natureza dual do ritmo implica em planos de interpretação diferenciados, e esses planos se referem a sistemas de

¹⁷ Gostaria de lembrar também que comer normalmente é considerado um evento social importante no Brasil, intermediando formas de afinidade e trocas simbólicas fundamentais para a complexa rede de relações que garante a consistência da sociedade como um todo. O comer e o fazer música não são esferas adicionadas a uma realidade cultural definida a partir de outras relações; elas próprias estão no fundamento desta realidade.

valores, processos e significados também diferentes. Eles estão em sobreposição, têm ligações de hierarquia entre si e mantêm vínculos de complementaridade.

No nível das significações, Menezes Bastos propõe que "a 'letra' é o passe de inscrição do modo de significação verbal (mito-cosmológico) naquele da música (axiológico), que logo engloba o primeiro" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 21). Além disso, a *Introdução do Feitio de oração* aparece como "uma moldura a fazer o trânsito do mundo da canção (...) com a sua exterioridade" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 23). Essa moldura é, ao mesmo tempo, *outra* em relação à canção e à ordem exterior, constituindo-se em um mediador fundamental entre o mundo das motivações e signos estáveis (cuja melhor representação é o sistema lexical verbal) e os signos verbo-musicais ambivalentes da própria canção. Paralelamente, a oposição entre a música e a linguagem verbal, tal como apresentada na canção, reflete os papéis diferenciados dos instrumentistas e dos cantores. Os cantores são então vistos como "musicalmente estúpidos" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 24) – isto é, associados à esfera verbal – e a canção acaba se desenvolvendo completamente em torno de um processo de conflitos – apesar de ser mediada e conciliatória (MENEZES BASTOS, 1995, p. 24–27). Assim, a estrutura musical do *Feitio de oração* "parece constante e globalmente usar da oposição, contraste contradição para construir a unidade" (MENEZES BASTOS, 1995, p. 31). A partir desta posição, Menezes Bastos sintetiza sua visão sobre o samba como construção simbólica da brasilidade: diferenças sutis (conquistadas por similaridade) desenvolvidas sobre uma estrutura básica de contraste acabam por negar o conflito. O resultado é um sentido de anti-dialética e de anti-narratividade – que é, portanto, naturalizado e atemporal – perfeitamente realizado na categoria "coração", pedra angular da letra do *Feitio*: o "'coração' procura cancelar o contraste 'morro' / 'cidade (lá)', a favor do primado amoroso passionai".

5- O samba e a indústria cultural

Em contraste com a perspectiva generalizante de Menezes Bastos, o estudo de GALINSKY (1996) se concentra no movimento do pagode dos anos oitenta e noventa, tendo sido talvez a primeira pesquisa de caráter acadêmico sobre este tópico a ser divulgada. O autor aborda com maior atenção as mudanças que o samba sofreu durante o desenvolvimento do pagode – o qual surgiu nos anos oitenta como importante rótulo da indústria cultural, e posteriormente assumiu um formato mais híbrido e mais lucrativo. Galinsky defende a idéia de que o pagode representa um movimento de resistência dos grupos inferiores da pirâmide social associados com o mundo do samba – especialmente dos grupos de descendência africana. Baseando-se em dados de campo de 1993 e 1994, seu estudo é uma fonte importante no que diz respeito à história do movimento e à questão da autenticidade.

Inicialmente, Galinsky apresenta um panorama histórico do pagode, explicando suas origens e desenvolvimento contínuo nos anos sessenta e setenta. Em seguida, ele passa a se concentrar no movimento de "reinvenção" da tradição do samba, isto é, o próprio pagode nos anos oitenta – o tópico principal de Galinsky. Ele mostra como o pagode passou então a funcionar como uma reação ao caráter cada vez mais profissionalizado do carnaval e das escolas de samba, e ao distanciamento das "raízes" da tradição do samba. Ele mostra também como o pagode atingiu um sucesso comercial surpreendente a partir de 1985, e como foi rapidamente assimilado pela indústria musical de massa. A partir daí, Galinsky passa a resumir a evolução do chamado "novo pagode", que de 1990 em diante tornar-se-ia o estilo de maior visibilidade no campo

musical, sobrepujando o formato anterior do pagode. O estudo apresenta então uma comparação musical do estilo mais antigo com o novo, fazendo uso de transcrições e análises de exemplos representativos, e de observações sobre elementos contextuais como o tema das letras e o perfil biográfico dos principais artistas a fim de evidenciar as diferenças entre os dois estilos. Como conclusão, Galinsky desenvolve o argumento sobre autenticidade, indústria fonográfica e herança africana em uma seção intitulada "Pagode, resistência cultural e identidade afro-brasileira", reafirmando sua tese principal com base em entrevistas pessoais e em uma análise sociológica dos grupos envolvidos no samba.

A principal idéia explicativa de Galinsky diz respeito à associação do pagode original com a cultura "afro-brasileira", de maneira que ele discute como um movimento de revitalização das raízes da tradição do samba veio refletir uma luta pela manutenção dos valores "africanos". Colocada no contexto da comercialização de produtos musicais, essa questão está matizada pela influência da indústria fonográfica e pelas mudanças estruturais correspondentes que o pagode sofreu durante seu desenvolvimento, sendo opinião de Galinsky que o movimento de revitalização expressou uma forma de resistência contra a força da música pop internacional, e, logo, contra as ideologias dominantes. Em contraste, o "novo" pagode correspondeu a uma assimilação dos valores "africanos" e das expressões musicais mais características pelo sistema internacional de música.

O trabalho de Galinsky deve ser louvado em primeiro lugar pelo seu pioneirismo quanto ao tópico principal, mas também por outras qualidades, como a clareza e objetividade na apresentação, a precisão da introdução histórica, a correção das análises musicais (considerada sua função ilustrativa e generalizante para uma definição ampla do estilo), o acerto na representatividade dos exemplos escolhidos e dos informantes, e a sensibilidade das entrevistas apresentadas (que cobrem um lapso temporal ainda bastante ausente de abordagens sobre o samba). Entretanto, ao tentar fazer a ligação entre os dados disponíveis e a hipótese explicativa, Galinsky deparou-se com o fosso que normalmente separa essas duas regiões. Suas entrevistas refletem um universo complexo, cujas relações não se limitam aos elementos da "resistência" que fundamentam sua hipótese, nem parecem colocar estes elementos sempre em primeiro plano. Ao mesmo tempo, as análises musicais não conseguem ajudá-lo a sustentar o argumento, uma vez que, embora elas evidenciem a oposição entre o "novo" pagode e o pagode "raiz", sem dados etnográficos mais detalhados (como, por exemplo, descrições da prática do pagode entre gerações "jovens", cujo aprendizado musical sempre foi marcado pela audição e imitação de modelos de gravações comerciais e de itens musicais veiculados pelos meios de comunicação de massa, todos esses elementos fundamentais da cultura urbana das décadas de oitenta e noventa) permanece uma interrogação sobre se o estilo "de raiz" é de fato a única expressão possível dos valores locais.

A preocupação de Galinsky sobre a perda de autenticidade e sobre o processo de assimilação de valores "negros" traduz uma posição similar à adotada pela sua principal referência acadêmica: o trabalho do compositor, sambista e sociólogo Nei Lopes. Nei Lopes é uma fonte importante sobre diversas práticas associadas ao samba, já que ele usa sua grande experiência como participante da comunidade do samba – como *insider* do mundo do samba – e suas relações pessoais com membros dessa comunidade para produzir uma obra acadêmica fértil. Contudo, suas análises geralmente giram em torno do tópico da luta de classes, deixando de lado os planos simbólicos que não correspondem a uma divisão da sociedade dualística e dialética (*grosso modo*: "brancos" contra "pretos").

Para *justificar* o argumento a respeito da assimilação das práticas "autênticas" do samba pelas classes dominantes, Lopes usa uma retórica similar à de Sodré, como, por exemplo, quando ele se refere à "linha evolutiva que vai do batuque dos bantos africanos até o partido-alto" (LOPES, 1992, p. 41). Sua perspectiva defende a existência de uma simbologia estável, mantida por ligações causais, entre os grupos de descendência africana no Brasil. Ele procura equacionar a questão de que, embora o samba tenha atingido uma audiência nacional já há muito tempo, e tenha se tornado um produto altamente valorizado e rentável, as comunidades que desenvolveram o samba não conseguiram atingir uma posição social melhor. Em sua opinião, as classes associadas ao samba foram, de maneira geral, exploradas por pessoas de fora da comunidade, as quais usavam a música em proveito próprio, situação essa que teria conseqüências determinantes na exclusão social de todo um contingente de indivíduos.

Ao descrever a história das escolas de samba, Lopes insiste em que os "sambistas verdadeiros" quase sempre eram colocados em posições marginais, e as comunidades do samba aceitaram, em muitos momentos, elementos e formas "completamente divorciadas da realidade cultural do grupo, meras imitações de criações das camadas superiores da sociedade carioca" (LOPES, 1981, p. 21). Esse comentário, feito a respeito das primeiras fases das escolas de samba, pode ser usado também para ilustrar sua visão sobre o crescimento do "novo" pagode nos anos noventa, caso em que – como Galinsky bem coloca – as "criações das camadas superiores" são os produtos musicais do sistema *pop* internacional.

Lopes enfatiza a "comunidade original", a "base" da tradição do samba e as "raízes" do simbolismo do samba, criticando os "intrusos" e participantes de origem externa que acabam sendo responsáveis por tornar uma expressão "autêntica" em um produto que não traz riqueza para seus produtores. Dessa maneira, quando os sambistas começaram a ser chamados para participarem de shows, surgiram "conjuntos de passistas-ritmistas-cantores-malabaristas (que, embora revivendo a tradição africana dos músicos-acrobatas, vieram reforçar o estereótipo do 'negro-careteiro' criado pelo teatro e difundido pela televisão)" (LOPES, 1981, p. 50). Além disso, Lopes vê como ofensiva a promoção das bailarinas "mulatas" (tipicamente na versão "mulata do Sargentelli") como mercadorias (p. 51). A seguinte citação sintetiza a posição deste autor sobre o desenvolvimento das escolas de samba:

"A presença do elemento estranho, mais a oficialização dos concursos, mais a atuação de certo tipo de imprensa e das multinacionais do disco, aliados ao sonho de uma profissionalização que nunca ocorreu verdadeira e globalmente, veio destruir o espírito de comunidade que caracterizou as escolas até uma certa época. O samba hoje proporciona renda ao Estado, enseja tráfico de influências e dá prestígio aos dirigentes. Mas, em contrapartida, as escolas deixaram de ser fator de aglutinação comunitária para serem deturpadas sociedades comerciais onde o lucro é o objetivo. Esse lucro, entretanto, beneficia a outros que não o verdadeiro sambista, o qual quase sempre alijado do centro das decisões, assiste perplexo às coisas se transformarem e, em geral, quando quer ganhar algum dinheiro com o samba (a não ser que entre para certas cúpulas dirigentes ou escolha a profissão de "dono" de ala), tem é que continuar dentro ou fora da quadra vendendo churrasquinho, vendendo para o patrão chapeuzinhos e lembranças, pobre e anônimo como sempre." (LOPES, 1981, p. 76).

A ênfase e a preocupação de Lopes e de Galinsky sobre as desigualdades sociais no interior da esfera do samba caracterizam bem uma situação recorrente, mas seu engajamento na causa da luta de classes acaba resultando em um panorama parcial das relações envolvidas.

Por exemplo, ao contrastar as escolas de samba e o movimento do pagode, Galinsky deixou de destacar que, em termos de exploração da classe dos produtores da música (sambistas) por outra(s) classe(s), o pagode viveu uma situação diferenciada de momentos anteriores da história do samba, já que, no momento da "explosão" de 1986-87, os artistas eram apresentados de forma muito semelhante à de performances em comunidades locais, sendo isso um valor importante para seu sucesso. Além disso, o "novo" pagode abriu espaços e criou oportunidades, com uma amplitude nunca antes alcançada, para os sambistas ganharem de fato bastante dinheiro e aparecerem em veículos de comunicação hegemônicos, realidade esta que se traduziu também em uma inserção sem precedentes dos "negros" nos canais de massa. Para explicar essas mudanças e para efetuar uma interpretação mais aprofundada do processo em curso (que considera a permanência do samba como elemento aglutinador da brasilidade apesar da fragmentação recente no campo musical, e que inclui também a problemática da exploração e da assimilação dos elementos do samba pela cultura dominante), sugiro algum distanciamento do foco sobre as formas de exploração, e o favorecimento de uma abordagem multifacetada, na qual as divisões sociais e as associações simbólicas não estejam necessariamente em relações de homologia ou dependência mútua.

6- Conclusão

Neste trabalho, procurei apontar alguns elementos comuns em abordagens sobre o samba, e mostrar como muitas vezes eles são tratados sem um aprofundamento crítico adequado. Tratei sinteticamente os tópicos do samba como representante das culturas da diáspora africana, do samba como forma de resistência à dominação sócio-econômica, do samba como símbolo da brasilidade e do samba como produto gerador de riqueza para o grupo de seus criadores. Como contrapartida às determinações causais e classistas, sugiro argumentos em favor de uma complexificação das análises, e sugiro também que se leve em consideração vários itens de cunho geral: a diversidade na formação dos grupos produtores de samba; a característica heterogênea da formação urbana do Rio de Janeiro no século XX; o impacto da indústria fonográfica; a variedade de contextos de disseminação; a forma de canção; a centralidade da polirritmia; a presença de mediadores; a existência de níveis significantes holísticos e aglutinadores (por exemplo, o humor e o erotismo); os desenvolvimentos recentes (a partir da década de 80) no campo musical brasileiro, que apontam para uma maior fragmentação e variedade de estilos e; as diferenças entre as gerações de sambistas (especialmente a partir do pagode dos anos 80).

Na verdade, o fundamento da minha crítica e a sugestão de trabalho que apenas esboço aqui podem ser resumidas em *aprender* com o samba, isto é, em trazer para os discursos e teorias acadêmicos algo deste *outro* discurso, e para isso é preciso, em primeiro lugar, enxergar este outro discurso (ou ouvi-lo) como aquilo que ele é: um discurso musical, que gira em torno do sonoro. Retomando então um tópico colocado no início deste texto, quero chamar a atenção para o fato de que, se somos um pouco *insiders* do mundo do samba, às vantagens que isso implica seguem-lhes algumas desvantagens. A mais flagrante é a dificuldade em caracterizar o samba como um objeto do outro, e principalmente em encarar os sujeitos do mundo do samba como sujeitos capazes de dialogar conosco, de nos ensinar. Com isso quero propor que baixemos um pouco a guarda, que deixemos o som e suas significações mudarem, que seja um pouco, nossos Adorno, Bourdieu, Foulcault, Merriam, Meyer, Blacking, etc. Porque, do universo destes autores, também somos *insiders* quando escrevemos. Em suma, minha

sugestão é a de que o sambista (que somos) também fale um pouco no texto acadêmico, não como um ingênuo informante que duplica o discurso oficial, mas sim como o possuidor de um saber único, centrado no som, menos sectário e determinista, mais ambivalente e holístico, como a música acaba sendo quase sempre.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972 [1928].
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labour in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de doutorado em Musicologia: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1973 [1965].
- BÉHAGUE, Gérard. Afro-Brazilian traditions. In: Olsen, Dale A.; Sheely, Daniel E. (orgs.). *The Garland encyclopedia of world music. Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York London: Garland, 1998. p. 340—55.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão: uma análise das letras de Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Guilherme de Brito, Néelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachça e um estudo sobre kitsch*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CHAMBERS, Iain. Comentário em FRITH, Simon. The cultural study of popular music. In: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula (orgs.). *Cultural studies*. New York / London: Routledge, 1992. p. 174—186.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997 [1979].
- ECO, Umberto. *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1972 [1968].
- FAUSTO, Carlos; CAETANO, Juliana. Ronaldo Vainfas: A verdadeira conquista do Brasil [Entrevista com Ronaldo Vainfas]. *Ciência hoje*. vol. 28, n. 165, p. 8—12, 2000.
- GALINSKY, Philip. Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of the pagode samba movement in Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*. vol. 17, n. 2, p. 120—149, 1996.
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GURÁN, Milton. *Agudás — Os "brasileiros" do Benin*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Gama Filho, 2000.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade...: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LUNDBERG, Dan; MALM, Krister; RÖNSTRÖM, Owe. *Music, media, multiculture: Changing musicscapes*. Estocolmo: Svenskt Visarkiv, 2003.
- MALM, Krister. *Fields of tension: how to deal with conflicting trends in music life. Comunicação oral apresentada no Fourth National Symposium of Music Research*. Turku, Finlândia, 16 abr, 2000.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de oração" de Vadico e Noel Rosa (Porque as canções têm música?)*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 1995. (Antropologia em Primeira Mão, n. 1).
- MUKUNA, Kazadi Wa. *O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado: USP, 1977.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: UFRJ/Zahar, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Paris: Payot, 1967 [1916].

-
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998 [1979].
- _____. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- TAGG, Philip. Open letter: Black music, Afro-American music and European music. *Popular Music*. vol. 8, n. 3, p. 285—98, 1989.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.
- WATERMAN, Christopher. "Our tradition is a very modern tradition": Popular music and the construction of Pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology*. vol. 34, n. 3, p. 367—79, 1990.

Discografia

- BETH CARVALHO. De pé no chão. CD 7432137424/2. BMG/RCA, 1996 [1978].
- ZECA PAGODINHO. 20 preferidas: Zeca Pagodinho. CD 5603/2. RGE, 1997.
- _____. Zeca Pagodinho. LP 308.6104. RGE, 1986.

Luiz Fernando Nascimento de Lima é Ph.D. em Musicologia pela Universidade de Helsinque. Seus interesses principais incluem a Semiótica da Música, o Nacionalismo, a Música Popular, a História da Música Brasileira e Villa-Lobos. Além de musicólogo, formou-se também em clarineta, tendo sido aluno de José Botelho e tocado profissionalmente por vários anos em conjuntos como a Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro e a Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais. Foi também professor da Escola de Música do Espírito Santo e da Escola de Música da UFRJ.