

Copyright © by Muniz Sodré, 1998

Direitos desta edição reservados à

MAUAD Consultoria e Planejamento Editorial Ltda

Av Treze de Maio, 13, Grupo 507 a 509 - Centro

CEP 20031-000 — Rio de Janeiro — RJ

Telefone (021) 5337422 Tel/fax 021(2204451)

e-mail: mauad@uminet.com.br

Capa

Jacques Kalbourian

Ilustração da capa:

Batuque, J. M. Rugendas,

Viagem pitoresca através do Brasil, 1835

Foto da orelha (do arquivo pessoal do autor):
Angélica de Carvalho

CIP-BRASIL CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S663s
2.ed.

Sodré, Muniz, 1942-

Samba, o dono do corpo / Muniz Sodré. — 2.ed — Rio de Janeiro: Mauad, 1998

ISBN 85-85756-67-5

1. Samba. 2. Música negra — História. 3. Música popular — Brasil — Influências africanas. I. Título.

98-0907.

030698 050698

CDD 784.500981
CDU 784.4(81)
005382

Índice

| | |
|----------------------------|-----|
| Prefácio à 2ª Edição | 7 |
| Introdução | 9 |
| Samba, o dono do corpo | 11 |
| O som e o tempo | 19 |
| A síncopa | 25 |
| Batuque, lundu, maxixe | 29 |
| Música e língua | 33 |
| O samba | 35 |
| Um novo modo de produção | 39 |
| A letra do samba | 43 |
| O ritmo da indústria | 49 |
| Continuidade e resistência | 55 |
| Geografia do mito | 61 |
| Exu, corpo, síncopa | 67 |
| <i>Entrevistas:</i> | |
| Donga | 69 |
| Pixinguinha | 77 |
| Heitor dos Prazeres | 83 |
| Ismael Silva | 91 |
| Almirante | 99 |
| Notas | 107 |

mos sobre o que significa o samba na sociedade brasileira — e isto pode comportar um apelo ao método semiológico. Mas é preciso esclarecer que não entendemos semiologia como essa pesquisa maníaca de estruturas formais que tanto parece fascinar os amanuenses culturais dessa colônia e d'além mar. Semiologia não será aqui mais do que o empenho de "fer" o sentido em vertical na medida em que ele se produz homologicamente nas diversas instâncias — econômica, política, significante etc. — da via social. Trata-se, porém, de uma leitura conduzida pelo próprio "objeto" e que assume o risco do envolvimento ou da paixão. O que pretendemos mesmo é indicar como um aspecto da cultura negra — *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural — encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. E implicitamente pretendemos rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo.

Muniz Sodré

Samba, o dono do corpo

Duke Ellington disse certa vez que o *blues* é sempre cantado por uma terceira pessoa, "aquela que não está ali". A canção, entenda-se, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referente implícitos no texto), mas por um terceiro que falta — o que os arrasta e fascina.

A frase do famoso *band-leader* norte-americano é uma metáfora para a causa fascinante do *jazz*: a síncopa, a batida que falta. Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. A *missing-beat* pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no *jazz* quanto no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal — palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta — no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro. Sua integração com a música, através da dança, já era evidente no Quilombo dos Palmares: "Dispostas previamente as sentinelas, prolongam as suas danças até o meio da noite

com tanto estrépito batem no solo, que de longe pode ser ouvido”(1). E já era bem visível a coreografia do samba: “Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções encadeadas dos braços e dos corpos”(2).

O “encontrão”, dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*(3). Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.

Na Bahia, em 1807, o Conde da Ponte se queixava: “Os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda cidade e a toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que se assenhoreavam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos”(4).

A crioulição ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas

manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira — a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil.

Vale recordar que a Abolição, além de dificuldades econômicas, criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro. Excluída a viabilidade de um modo de vida rural auto-suficiente, o negro se converteu numa mão-de-obra em eterna disponibilidade(5), fluando, sem definição, entre o campo e a cidade. A rigor, algo parecido também aconteceu, a partir da década de 30, com amplos setores da sociedade brasileira, na medida em que o processo de industrialização (renovador de tecnologia e acelerador de urbanização) desorganizou as estruturas agrárias tradicionais, sem criar possibilidades de empregos industriais para todos. A marginalização de largas faixas da população urbana e rural é hoje a consequência lógica desse modelo industrializador que precisa da discriminação e da exclusão sociais, para gerar o seu próprio excedente econômico.

A marginalização sócio-econômica do negro já se tornava evidente no final do século XIX através da sistemática exclusão do elemento de cor pelas instituições (es-

cola, fábrica etc.) que possibilitariam a sua qualificação como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano. Essa “desqualificação” não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também *cultural*: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas. Estas pertenciam majoritariamente a famílias baianas que, desde as últimas décadas do século XIX, habitavam o bairro da Saúde, espalhando-se mais tarde pela zona chamada Cidade Nova, com ramificações no Mata-Cavalos (Riachuelo) e Lapa. Naquela região, famosos chefes de cultos (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba), à parte dos rituais religiosos (candomblés). O primeiro samba de Carlos Cachaca, composto por volta de 1923(6), dizia: “Não me deixaste ir ao samba em Mangueira/E tu saíste para brincar no candomblé...”

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implan-

tada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. Um destes era a residência na Praça Onze da *mulata* Hilária Batista de Almeida — a Tia Ciata (ou Aceata) — casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás.

A casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação — segundo depoimentos de seus velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma *mulata* bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada — terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso — bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só se destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil.

A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a

um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira.

Na casa da Tia Ciata, surgiu *Pelo Telefone*, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. E os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os seus frequentadores: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros. A partir daquela casa — centro de continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana, no Rio — e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas, as avenidas. Até 1926, segundo Heitor dos Prazeres, a Praça Onze era uma “África em miniatura” (7).

Não era à toa que a casa “matricial” (no sentido de “útero”, lugar de gestação) da Tia Ciata se situava na comunidade da Praça Onze, a única que escapou ao botão abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma *pólis*, forças de socialização. Estas, tangidas pela reforma do centro da cidade (com a conseqüente destruição de freguesias com vida comunitária intensa), abrigaram-se na Praça Onze de Junho ou, simplesmente, Praça Onze (antigo Largo do Rocio Pequeno), na Cidade Nova. A praça tinha esse nome desde 1865 (homenagem à vitória do Almirante Barroso na Batalha do Riachuelo), mas foi na virada do século que passou a apoiar a movimentação dos primeiros grupos de samba, reunidos em casas de famílias de origem baiana, chefiadas pelas famosas “tias” (zeladoras de orixás ou gente “de lei”, como se dizia), aglutinadas inicialmente na localidade conhecida como Pedra do Sal, na Gamboa.

Saltam aos olhos as semelhanças com a Congo Square, de New Orleans. Por que uma praça? Bem, as esquinas, as praças constituem interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças. Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições características do “espaço” europeu), graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo.

Às vezes, todo um bairro pode assumir características de “praça”. É o caso da Lapa, que operou durante décadas uma espécie de interseção cultural entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio. Ali, os investimentos simbólicos do povo encontravam acolhida por parte de intelectuais e de alguns setores da pequena burguesia carioca.

De uma maneira mais geral, nas cidades mais infensas às mudanças modernizadoras, a praça é o lugar onde as pessoas se reúnem à noite para passear, namorar e também demonstrar suas habilidades musicais. É um ponto de concentração para acontecimentos importantes — econômicos, políticos, festivos — especialmente nas cidades fundadas pelos portugueses, onde a praça era considerada a principal unidade urbana. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização. Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre dos morros de Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba.

Por ser instauradora de ordenamentos sociais, essa

sociabilidade festiva comportava aspectos violentos, tipificados nos sangrentos encontros entre grupos rivais. A violência (que existia, aliás, desde a época do Entrudo carnavalesco) fazia-se também presente nos grupos conhecidos como “malandros” e “capoeiras” ou então “desordeiros”, que desfilavam nos dias de Carnaval. Como se vê, os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização.

As forças desse processo sociabilizante dos negros na diáspora atravessam os limites geográficos e aproximam lugares tão distantes como Congo Square e Praça Onze — aquela “África em miniatura” na expressão do sambista Heitor dos Prazeres — ou tempos tão diferentes como início e quase final do século vinte. Ainda hoje, no *Mardi Gras* (Carnaval) de New Orleans, desfilam “tribos” indígenas, que são na verdade negros fantasiados de índios (os “black indians”), muito semelhantes aos blocos de caboclos do Carnaval brasileiro. Como os “bambas” da valentia nos morros cariocas, os *black indians* ocupavam às vezes o lugar do poder policial nos subúrbios de New Orleans, possibilitando o desfile das “tribos”, que contavam com a participação de grandes jazzistas.

O som e o tempo

No interior de formas religiosas, o ritmo musical era um importante ponto de contato entre essa África “em miniatura”, crioula, e as civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram os principais grupos étnicos ou “nações” africanas.

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência.

As músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e, no entanto, plenamente musicais. Para G. Brelet, “sua estrutura rítmica, sutil e erudita não é de nenhum modo inferior à estrutura musical da fuga ou da sinfonia” (8). Acrescenta: “Escutemos os negros da África, esses mestres do ritmo, esses músicos dotados no domínio rítmico duma força de invenção igual e no fundo semelhante à que se exprime nas formas mais refinadas e mais eruditas da nossa música ocidental” (9).

Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cí-

clíco de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo. É tal a predominância de compassos *pares* (que reafirmam o isocronismo binário da homogeneidade temporal) que na África do Norte se chamava de "coxo" o compasso ímpar de 5 ou 7 tempos.

Diz Raymond Williams: "Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma "abstração" ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo — no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro... um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros"(10). A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som.

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. Isto se evidencia, por exemplo, no sistema *gêge-nagô* ou *iorubá*, em que o som é condutor de *axé*, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. No Brasil, as instituições religiosas *gêge-nagôs* são *guardiãs* e transmissoras desse poder que exige a comunicação direta, o contato interpessoal (cara a cara), para sua transmissão. O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o *axé*. "Toda formulação do som", diz Juana Elbein dos Santos, "nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutando no

couro do tambor, a vareta batendo no corpo do *agôgô*, o pêndulo batendo no interior da campainha *ajá*, a palma batendo no punho etc"(11). E mais: "O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento"(12).

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido.

No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras — danças, mitos, lendas, objetos — encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o *aiê*, em *nagô*) e o invisível (o *orum*). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. Ademais, os meios de comunicação musical não se restringem a elementos sonoros, abrangendo também o vínculo entre a música e outras artes, sobretudo a dança. Diz o musicólogo Kwabena Nkeita: "Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente,

pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de seqüências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a res-
posta adequada e o envolvimento consciente” (13).

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, 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 (14).

Mas esse relacionamento dialético entre as estruturas, assim como entre conteúdo e forma, é ainda mais amplo. A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. Referindo-se a um batuque de cabanos e quiocos, em Angola, escreve um viajante português: “ (...) Os dançarinos, só homens, só mulheres, ou uns e outros misturados, formam uma roda e vão andando de lado, a passos curtos, o corpo inclinado para a frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhados pelo ruído incessante dos tambores ou pelo som das marimbas (...) O que impressiona é o ardor que os pretos põem na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial. O que inspira é muito mais um sentimento religioso que a sensualidade, ao contrário do que supõem os que confundem com esta o impudor natural”(15).

A vinculação das formas expressivas com o siste-

ma religioso é comum às culturas tradicionais africanas. Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos — gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irreversível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração — é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.

palmente no interior do processo musical, sem saltar diretamente da língua para o som. E no caso da música popular brasileira, esses traços singulares apontam mais para substratos lingüísticos indígenas e africanos do que para as raízes portuguesas.

O Samba

Não foi, portanto, da norma lingüística nacional que veio a linha rítmica do *samba* (substituto do maxixe como forma musical popular), mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil. Tornam-se, assim, inconsistentes os argumentos do tipo “o samba carioca, dança de salão, nada tem a ver com o samba de roda” (27), porque se baseiam em aspectos técnicos, setoriais (detalhes morfológicos, variações de compassos etc.), esquecendo o lugar da forma musical no quadro complexo de uma cultura. Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bairros urbano-industriais.

O samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos *ranchos* — que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas — o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de *experiências*, de táticas,

com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc.

Examine-se o rancho — era uma organização estruturalmente negra. Já existia na *Pedra do Sal* (atual morro da Conceição), como instituição recreativa de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das *τίας* da Cidade Nova. Herdaram características (por exemplo, a forma de procissão) dos pastores e ternos nordestinos, mas também dos *cumbis* (mais remotos) — que eram passeatas musicais realizadas por ocasião das festas de Natal e Reis — e dos *cordões* (mais recentes que os *cumbis* e mais antigos do que os blocos). Os ranchos aproveitaram a festa europeia do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra. Nos cordões, esta afirmação cultural não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos etc.), pois incluía também um movimento “selvagem” de *reterritorialização* (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra (28).

Os ranchos carnavalescos, por sua vez, já traduziram a passagem da incursão mais “selvagem” para a pura representação, daí a sua ambigüidade cultural. O modelo mais típico é o famoso rancho-escola *Ameno Resedá* que, de 1907 a 1941, atuou no carnaval como uma espécie de “teatro lírico ambulante”: à música (com orquestra e coral), juntavam-se as criações plásticas realizadas por artistas conhecidos da época. O aparecimento da palavra *escola* é o sintoma de uma mutação ideológica: o rancho-escola

abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca. A partir dos ranchos-escolas, surgiram, de 1923 em diante, as escolas de samba (no começo, apenas *bloco*), mantendo grande parte das antigas características (passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra etc.), mas também o “direito” de penetração no espaço urbano branco.

Com essa base institucional e territorial, artistas negros e mestiços (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e outros) começaram a atuar profissionalmente e a penetrar gradativamente em orquestras, emissoras radiofônicas, gravações fonográficas, aulas de violão para grã-fino, etc. O samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias.

Um novo modo de produção

Nesse momento, através do disco e do rádio, o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista. O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais (como o de músico profissional) capazes de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos. Ao mesmo tempo, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistência culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações *nacionalistas*. Do ponto de vista político, o fenômeno se ajustava às aspirações nacionalistas que percorriam o país desde o final da I Grande Guerra. Do ângulo das vanguardas culturais (Modernismo) da classe dirigente, o negro constituía, ao lado do índio, um elemento de “autenticidade” local, algo a ser retrabalhado artisticamente. E na perspectiva ideológico-urbana, a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases sócio-econômicas da vida brasileira.

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do *indivíduo* um objeto privilegiado, procurando aboler seus laços com o campo social como um todo integrado. *Compositor* se define como aquele que organiza sons

segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical.

Mas o relacionamento do compositor com suas origens negras nem sempre obedecia integralmente a esse princípio. O mestiço José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930), é um exemplo notável desse tipo de músico e compositor. Foi o primeiro a se projetar na sociedade global como autor-compositor de sambas. Embora Donga possa ter sido (o fato é historicamente discutível) o primeiro indivíduo-compositor a ter uma música gravada com a designação de *samba* (o famoso *Pelo Telefone*), o processo coletivo de elaboração dessa peça ainda é por demais evidente: "O estribilho era de João da Mata e fora composto no morro de Santo Antônio. No samba do partido-alto foram acrescentadas outras partes, inclusive cantigas folclóricas como "olha a rolinha" (...) Na casa de Tia Aceata, os versos e a melodia do "olha a rolinha" juntaram-se ao improviso cantado a muitas vozes e logo batizado como Ronceiro, ou Roceiro. Os versos eram de Mauro de Almeida, repórter (...) "(29).

Sinhô reivindicava e brigava pelo reconhecimento social de suas criações como produção individualizada, como obras de autor. Mesmo que se apossasse de um tema coletivo, justificava o seu ato com a invocação de um ditado de caça: "Samba é como passarinho. É de quem pegar". Em suas mãos, a música dita "folclórica" (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por *autor* (um indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social urbano. Como música popular, o samba perdia algumas de suas ca-

racterísticas morfológicas (o improviso da estrofe musical etc.), dissociava-se da dança: submetia-se à adaptação dos instrumentos — mas mantinha a síncopa. Permanecia, portanto, com suas características de feito (melódico e rítmico) negro.

Em Sinhô estava também presente um aspecto de ambivalência que marcaria daí em diante a produção da música negra em suas relações com o modo de produção dominante: a referência constante a valores da cultura negra, excluída enquanto sistema (apesar do aproveitamento de muitos de seus conteúdos) pela sociedade global. A maioria das composições carnavalescas de Sinhô estava voltada para temas religiosos negros — *Vou me Benzer, Alvia Estes Olhos, Maitaca, Macumba, Ojerê* etc. Algumas tinham títulos em nagô acrioulado (*Bofé pamindgé*) e mesmo versos, como em *Oju Buruku (Olhos Maus)*: "Côsi incantô/Ju Oju-Buruku/Côsi incantô/Ju Oju Buruku". Ao longo de várias composições, Sinhô indicava a sua filiação ao orixá *Oxalá*.

A letra do samba

Nos versos das composições de Sinhô, já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional. As mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 20, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão — todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô. Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica.

Noel Rosa, branco, originário da classe média de Vila Isabel, saberia ampliar de maneira notável o impulso dado por Sinhô à letra do samba. Enquanto Sinhô levou o samba vitoriosamente aos salões, aos teatros (inclusive o Teatro Municipal de São Paulo) e à indústria fonográfica, Noel destacou-se como o nome capaz de manter o novo gênero musical em suas características de crônica poética da cidade.

Como a *quadra* (ao lado do sistema harmônico tonal) foi um dos legados de Portugal à canção brasileira, poderá parecer que a influência portuguesa tenha sido decisiva no feito das letras de sambas. Efetivamente, o tom nostálgico das modinhas, também incorporado pelo samba, tem origem lusitana. Mas os temas de exaltação da negra e da mulata, já frequentes no lundu, são negro-brasileiros. E é também negra a característica aforismática ou proverbialista da letra de samba.

Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social — o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza.

Não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo *modo de significação* do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. Ao lado desse aspecto proverbialista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética.

Em Sinhô, a tomada de consciência desses aspectos da música negra foi tão penetrante que ele intitulou algumas de suas composições — com temas escolares e infantis — de “romances pedagógicos” (30). E em muitas de suas letras fora do alcance dessa etiqueta, Sinhô explicitava a sua pedagogia para adultos, que contornava escolas e instituições oficiais: “A malandragem/É um curso primário/Que a qualquer é bem necessário/É o arranco da prática da vida/Que só a morte decide o contrário”.

Essas características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso *transitivo*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo — em seu plano de relações sociais. Um sapateiro, ao re-

ferir-se à sua produção, opera transitivamente: ele “fala o” sapato. Assim, quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “atuado em flagrante/como meliante/por cantar de madrugada/na janela de Maria” ou do operário que “caiu na contramão, atralalhando o tráfego”, a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos políticos-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular (31).

Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entende com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. A simples situação de classe ou mesmo de cor não basta para explicar o fenômeno, porque nele entram os sambas de gente branca como Noel Rosa, Mário Lago, Paulo Vanzolini e muitos outros. Trata-se, na verdade, de uma *posição cultural*, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise.

Graças a essa transitividade discursiva, a letra de samba (a canção popular de uma maneira geral) pôde deixar transparecer aspectos verdadeiros do português falado no Brasil, geralmente reprimidos pelo texto escrito oficializado nas instituições dominantes. O modo brasileiro de falar (e cantar) é bem nítido nas canções de Caymmi (“É dengo, é dengo, é dengo, meu bem/É dengo que a nega tem/Tem dengo no remelexo, meu bem/Tem dengo no falar também/”) e nos sambas cariocas, que refletem a língua ora despojada ora sonhadora do homem comum.

Em Wilson Batista e Geraldo Pereira, por exemplo, os versos de samba registram a vida em português corrente, a partir de uma visão de dentro da classe sociocultural em que se situam o compositor e seu público. Em *Acertei no milho*, os dois compositores verbalizam o sonho dourado do cidadão comum carioca: “Etelvina/Acertei no milho/Ganhei quinientos contos e não vou mais trabalhar/A roupa velha pode dar aos pobres/E a mobília podemos quebrar”. No amor, Geraldo Pereira não faz rodeios para chegar ao assunto, e sem perder a poesia: “Escurinha/Tu tem que ser minha/De qual-quer maneira/Te dou meu boteco/Te dou meu barraco/Que tenho no morro da Mangueira/Comigo não há embaraço/Vem que te faço meu amor/A rainha da escola de samba/Que teu nego é diretor”(Escurinha). O Ministério da Economia, objeto de discussões do Governo Vargas no início dos anos 50, provoca esta peça de Geraldo: “Seu presidente/Sua Excelência mostrou que é de fato/Agora tudo vai ficar barato/Agora o pobre já pode comer/Até encher./Seu presidente, mas era isso que o povo queria/O Ministério da Economia/parece que vai resolver./Seu presidente, agora eu não vou comer mais gato/Came de vaca no açougue é mato/Agora o pobre já pode viver/Eu vou buscar/A minha nega pra morar comigo/Pois sei que agora não há mais perigo/Porque de fome ela não vai

morrer”(Ministério da Economia). E como em Sinhô, a religião negra marca sua presença: “.../Mas eu vou num canto/Vou num pai-de-santo/pedir qualquer dia/Que me dê uns passes/Uns banhos de erva/e uma guia/”.