



Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca¹

Denise Barata

Faculdade de Formação de Professores/ UERJ

RESUMO DO TRABALHO:

Busco entender os dispositivos e estratégias construídas pelos sambistas para as permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas em suas músicas e os resultados que podem ser observados em suas performances. Procuo entender por que a codificação dessa performance é rompida ou interdita e quais as conseqüências para a comunidade. A mudança das regras que identificam o lugar de pertencimento dos sambistas é observada na valorização da forma mais suave de cantar e de tocar, da forma mais melódica de compor, da ausência dos instrumentos de percussão etc. Contextualizo uma prática cultural da oralidade que se revê (inclusive através da indústria cultural e de sujeitos pertencentes a outros grupos étnicos) e que luta para manter coesa a memória de uma comunidade afastando de si o risco de fragmentação e seu possível extermínio. Nesta luta contra o esquecimento, os sambistas buscam instaurar na memória coletiva suas vozes, gestos e músicas se opondo a cultura hegemônica.

Palavras-chave: SAMBA / PERFORMANCE / MEMÓRIA

¹ Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Este trabalho busca apresentar os resultados da pesquisa de doutoramento que venho desenvolvendo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sobre a produção musical dos sambistas cariocas. Toda essa produção participa de um campo de luta, onde eles buscam instaurar na memória coletiva suas vozes, gestos e músicas se opondo a cultura hegemônica. E nesta luta contra o esquecimento, textos são criados, transmitidos, traduzidos na memória, enquanto outros são esquecidos, como forma de garantir a sobrevivência de grupos e classes sociais. Esses textos culturais são facilitadores do conhecimento do mundo, por serem compostos por elementos que possibilitam a reconstrução do real. Em uma declaração no jornal O Globo (10/11/97), Chico Buarque afirmou: "- É impressionante a modernidade de Cartola - diz - Sala de Recepção é construída como uma canção moderna, dá a impressão que Cartola ouvia música americana ou as canções de Tom Jobim, coisas que ele dizia não conhecer. Para mim, esse tipo de sofisticação seria natural, afinal eu ouvi Tom, que ouviu Debussy, que ouvia Ravel, e todos ouviam jazz. No caso de Cartola, acho que essa sofisticação toda ainda é um mistério."

"A sabedoria é um mistério pois tem vez que ela prefere um compositor popular."

(Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves)

O refinamento musical de Cartola é considerado um mistério porque, dentro dessa concepção, o refinamento só é possível entre os detentores da cultura considerada "erudita". Por isso, de uma forma explícita ou implícita, a produção musical dos sambistas é considerada como não refinada. Sujeitos que não passaram pela escola de música e, muitas vezes, nem pela escola formal. Mas que compõem/compunham, cantam/cantavam, tocam/tocavam com maestria. Mas então, que mistério é esse? Ficamos surpresos com a qualidade das composições desses músicos porque consideramos que só aprendemos em espaços criados formalmente para isso. Aprendemos na escola, no museu, na biblioteca....

"(..) Me formei sem ter ensino.

só de ouvir seu Marcelino no botequim filosofar.

Eu estava lá.

A paixão foi minha sina.

Diploma eu tirei nas esquinas

com quem faz a vida lá.



Onde andei tenho amizade,
o meu lar é a cidade
fiz estágio em cada mesa de bar
fui pós-graduado lá no Império
samba tem que ter critério
pro verso se eternizar. (...) "

(Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves)

Tradicionalmente, os saberes considerados legítimos são aqueles produzidos pelas instituições educacionais. Mas há saberes que escapam dos muros institucionais e são construídos pelos sujeitos em outros espaços, tais como a rua, o bairro, a favela e a cidade. São saberes elaborados e adquiridos independentemente de qualquer formação escolar. Os sambistas não vivenciaram seu processo de criação musical na escola formal, porém são todos conhecedores da linguagem musical e se expressam através dela. Esses sujeitos, produtores de cultura, são profundos conhecedores dos seus espaços. Seus discursos são resultado desse conhecimento que os legitima. O que é dito é resultado daquilo que já viram ou ouviram dizer. Conhecem e dizem. Seus discursos são legitimados ou não por seus grupos ou por outros grupos devido o lugar de onde eles falam. E este lugar não é apenas geográfico. É um lugar social, político e cultural, que se reflete nas formas que esses grupos têm de viver, cantar, dançar, falar, vestir, comer, ler, escrever e representar o mundo. Os sambistas aprendem/aprenderam sonoramente com a cidade porque possuem "ouvidos pensantes", "olhares pensantes", enfim, porque têm seus sentidos refinados e são sujeitos dos estímulos que recebem a cada momento dos espaços onde circulam. Sendo assim, criam/criaram um patrimônio cultural fora da escola e de instituições reconhecidas como espaço de produção de conhecimento, em outros territórios culturais tais como a cidade, o bairro, a favela, a rua e a casa.

Abordar um tema como o samba implica em considerar o fato de sua transmissão e sua difusão ser feita, também, de forma oral (refiro-me neste caso específico aos versos improvisados durante os desafios nas rodas de partido-alto). A história da humanidade tem sido transmitida a partir dos textos escritos. Porém vários grupos construíram cultura, mas não a deixaram registrada sob a forma de letras. Com a sacralização da escrita, as culturas arcaicas são colocadas a margem da sociedade.



Sendo assim, os grupos que constroem sua história através de tradição oral têm suas memórias excluídas do conjunto de conhecimentos que são valorizados socialmente.

“Eu vi o nome da favela na luxuosa academia
mas a favela pro doutô é morada de malandro,
não tem nenhum valor.(...)
não tem doutores na favela mas na favela tem doutores:
o professor se chama bamba, medicina na macumba,
cirurgia lá é samba. (*AssisValente*)

Os saberes de um infinito número de sambistas são orais, baseados na narrativa e apreendidos sem qualquer registro escrito, passados de geração a geração. É um saber aprendido com a prática, através do diálogo, onde a capacidade de memória independe da escrita (que é algo externo ao sujeito).

Essa concepção fragmentadora dos saberes remonta a Grécia Antiga e pode ser relacionada com a invenção da escrita alfabética grega e com a lógica formal. Anteriormente, com a escrita ideográfica (existente até hoje), a palavra cadeira, por exemplo, era igual (ou ao menos semelhante) ao objeto cadeira. Para se dar significado a alguma coisa dependia-se da imagem daquela coisa. A nova forma de registro liberta a letra do que ela representa ao construir signos alfabéticos independentes do real. Assim, não importa mais o relacionamento entre o conhecimento e a coisa, e sim a elaboração de uma forma lógica de conhecimento. O saber proveniente das sensações, dos sentidos e do fazer é desvalorizado ou, pior, não é considerado saber. Todo conhecimento que se tem por outros meios que não a lógica, não é considerado válido, pertence ao nível da opinião, do senso comum, do sentido, das emoções. O saber considerado provém de uma concatenação lógica do pensamento, de uma capacidade de racionalização onde são encontrados os critérios de verdade e falsidade. Essa concepção de conhecimento é bastante difundida na área da música. Entre os sambistas percebe-se uma grande valorização dos que escrevem e lêem música e uma desvalorização dos que não têm esses saberes. Tocar e compor “de ouvido” é considerado uma coisa menor, quem assim faz é considerado analfabeto, com todo o peso que essa condição acarreta. Vários são os instrumentistas que, mesmo sem conhecer uma melodia, no meio de um grande falatório em uma roda de samba, conseguem acompanhar um cantor. Mas, se colocarem uma partitura em sua frente ficam em silêncio...

Na história da música, é possível estabelecermos um paralelo com a invenção da escrita de palavras. Ao se valorizar o conhecimento que vem da mente (como se isso fosse possível) em detrimento do



conhecimento construído pelo corpo através dos sentidos, acredita-se que quem toca ou canta a partir da leitura lógica de uma partitura possui mais saberes de quem utiliza sua memória e seus sentidos.

Se tomarmos a cidade como um espaço alfabetizador, poderemos entender que esses sujeitos aprenderam música em espaços tais como rodas de samba, festas públicas, nos bares e esquinas do Rio de Janeiro. O espaço da cidade é um lócus de aprendizagem e comunicação, onde se realizam trocas de saberes, experiências e informações, situando os sujeitos como históricos e produtores de significados e sentidos.

A cidade foi a escola freqüentada pelos sambistas. Os encontros humanos e culturais que ela propiciou facilitaram a coesão comunicativa, sem a necessidade de educadores profissionais, de instituições pedagógicas e sem submeter os sujeitos aos processos formais de treinamento.

O que me chamou atenção ao consultar os principais livros sobre a história do samba é que ela, quase sempre, fica restrita aos espaços geográficos próximos da região central da cidade (Estácio) e bairros próximos (Mangureira e Vila Isabel). Quanto mais distante dos olhares das classes dominantes, parece que menos história se tem para contar. Por isso, quase não se fala da história musical e dos compositores que viviam distantes do centro da cidade, em bairros como Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Vaz Lobo, Acari ou Ramos.

Por isso é que se formos observar as músicas que ficaram registradas na memória dos cariocas como as músicas que retratam a cidade lembraremos de "Valsa de uma Cidade" (Antonio Maria/Ismael Neto), "Copacabana" (J. Barros/A. Ribeiro), "Carta ao Tom 74" (Toquinho/Vinícius de Moraes), "Garota de Ipanema" (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes). Os temas mais cantados pela música popular brasileira referem-se, em sua grande maioria, aos bairros cariocas situados próximos ao centro da cidade (locais ocupados pelas classes médias e altas).

Ao divulgar apenas uma parte da cultura do Rio de Janeiro, essas músicas demonstram que nossa cidade se apresenta “partida”, com territórios bastante delineados, em uma tentativa de impossibilitar o trânsito e diálogo entre eles e de interditar a livre circulação de bens simbólicos. A racionalidade capitalística tenta organizar os espaços, os sujeitos e suas práticas. Lugar da ordem, lugar da razão, lugar do saber, lugar da desordem, lugar da emoção, lugar do sentir. Ladeiras, ruas, montanhas, favelas, praias. Espaços organizados, fragmentados e planejados. Tentativa de aplicação da racionalidade lógica no espaço urbano. Ordenação da movimentação caótica dos sujeitos que teimam



em transpor a linha que divide não só espaços, mas sujeitos e culturas. Zona sul, zona norte. Classe dominante, classe dominada. Cultura erudita, cultura popular. Divisão no indivisível. Ao definir os lugares de saber e de poder, essa racionalidade cria uma forma legitimada de circulação dos sujeitos em seus espaços sociais. Ao serem definidos os lugares de saber, a circulação dos sujeitos em seus espaços sociais é legitimada. Interditando-se, assim, a livre circulação de bens simbólicos e dos sujeitos. O acesso ao saber é controlado e fragmentado. Quem sabe, ocupa um lugar diverso dos que não sabem. Saber e cultura são produtos com um grande valor de troca no mundo simbólico contemporâneo. Porém, essas relações não são mecânicas. Há confrontos.

A cidade é, também, um signo que comporta vários territórios, várias culturas e saberes e realiza trocas simbólicas de informações. Apesar da ocultação da multiplicidade dos saberes, novos sentidos são criados, assim como formas de se ver e de se ler o mundo diferentes dos padrões estabelecidos pela indústria cultural. Precisamos atentar para as práticas e sujeitos que tentam subverter essa ordem.

A cidade não é apenas um espaço físico, mas também um espaço que nos comunica mensagens, símbolos e significados. É um espaço onde se confronta uma multiplicidade de culturas. Ali são transmitidas sensações que nos orientam na produção de linguagem, de história e de cultura. Enfim, na cidade circulam vários modos de ser, em territórios diferenciados de cultura e saberes. Cada um desses territórios comunica uma forma particular de pensar, sentir e agir no mundo. E o que me interessa é desvendar os mapas urbanos não visíveis e as formas de comunicação simbólica que são produzidos nesses e por esses territórios, onde as experiências do cotidiano estão registrados na memória. Dar visibilidade ao que fica escondido sob o véu do espaço físico. Ir além das ruas da cidade, decifrando este caleidoscópio de culturas e formas de vida que ali se congestionam. Já que o que significa, na cidade, não são apenas casas, prédios ou monumentos, mas os modos próprios de sentir, fazer e saber. A partir da investigação do espaço, podemos vir a compreender as formas pelas quais os sujeitos atribuem sentidos e significados à vida. A cidade é considerada um documento, que testemunha as tentativas dos grupos sociais de produzir sua história, e precisa ser lida. Dentro dessa perspectiva, é impossível resgatar a cultura musical dos bairros cariocas. Pesquisar a cidade é recolher seus fragmentos e uma pluralidade de significação.

Desvendar os mapas não-visíveis passa por evocar as culturas que circulam em territórios diferenciados, buscando refletir sobre as formas como os sujeitos se compreendem e compreendem o



real e comunicam esses sentidos através da linguagem musical. Busco, então, revelar os lugares alfabetizadores e comunicativos da cidade; as falas, as ações e as lembranças e os esquecimentos dos sujeitos; desenvolver princípios que norteiem novas experiências, vivenciando um processo de "agenciamento comunicativo". Elaborar novos conhecimentos que embasem a ação de sujeitos históricos e comunicativos propiciando a livre circulação de saberes nesta "cidade partida". Recriando o espaço. Reinventando a cultura, o poder e a linguagem.

Os sambistas, ao produzirem cultura, expressam seus pensamentos, produzem conhecimento, criando novos sentidos. Seus versos expressam o que eles são, o que desejam ser e o que querem transmitir às novas gerações.

Através de práticas cotidianas e da indústria cultural, os sambistas cariocas teimaram (e teimam) transpor a linha que divide não só os espaços, mas sujeitos e culturas. Ao cantarem uma outra parte da cidade, eles tentam subverter a tentativa de aplicação da racionalidade lógica no espaço urbano, buscando criar uma forma legitimada de articulação dos sujeitos e de suas linguagens em seus espaços sociais.

A dificuldade em “integrar” esses sujeitos e suas culturas dentro do padrão europeu que é valorizado socialmente estimula o desenvolvimento de práticas governamentais na cidade que promovem limpezas étnicas. Durante o governo de Pereira Passos, por exemplo, sob o pretexto de racionalização do espaço urbano, várias casas habitadas por ex-escravos e seus descendentes foram destruídas, obrigando mais uma vez uma nova diáspora em direção aos morros e subúrbios da cidade. As cores, os gestos, os sons e as vozes dos ex-escravos e seus descendentes tomaram conta das esquinas do Rio de Janeiro e assustaram os antigos senhores defensores da cultura européia. Até hoje, os moradores dos subúrbios e dos morros são tratados como pessoas que precisam ser educadas e “domesticadas”. Por trás dessa proposta, escondia-se uma concepção (ainda presente entre nós) que não quer enxergar, fora de uma ótica folclorizante, a recriação cultural promovida pelos negros escravos que foram arrancados de várias partes da África nos dias de hoje.

Fala-se tanto hoje em ecologia. Homem versus natureza. Mas será que essa devastação é apenas material? Bens simbólicos também são destruídos. Grupos sociais também desaparecem, assim como os seus modos de viver e de pensar. Saberes são ocultados, desvalorizados e esmagados. Saberes estes que nos apresentam outras lógicas e outras razões, propondo alternativas a desumanização que



estamos vivendo. É o que Santos (1996) chama de "epistemicídio", um extermínio dos saberes que se encontram em posições subordinadas perante os saberes reconhecidos socialmente.

“A destruição de velhas culturas veneráveis desnuda a humanidade inteira, despossuída de seu trabalho milenar, de sua memória, de seus mortos; expulsa do aconchego de comunidades em recorte real embora incerto sobre o mundo... enquanto que o nosso certo é cada vez mais irreal.”(ZUMTHOR -1993)

A mundialização e sua tentativa de criação de uma “prisão cultural unitária” faz com que cada vez mais grupos sociais tentem preservar uma identidade que se acredita perdida.

“Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. (...) Identidades são, pois, identificações em curso.”

(SANTOS - 2000)

Além de plural, a questão das identidades é colocada pela necessidade de nos diferenciarmos uns dos outros. Ao buscarmos a nossa identidade, nos opomos a outras. Os músicos da bossa nova talvez não tenham se questionado sobre sua identidade, já que ela foi construída ao longo do tempo e bem definida. Já para os sambistas, que sempre foram desvalorizados, a questão da sua identidade é fundamental. Por isso, busco compreender contra quem, quais objetivos e quais as saídas apontadas por eles ao se questionarem sobre suas identidades e a importância das suas buscas pela manutenção das suas “raízes”.

Com a nova ordem mundial, duas tendências têm sido difundidas: uma que “impõe um modelo homogeneizado e pasteurizado de "cultura"transnacional onde a tradição e as "raízes" são reduzidas a uma simples coleção de imagens”; a segunda tendência apresenta um enorme respeito às diferenças étnicas o que vem estimulando o surgimento de um sem número de movimentos “nacionalistas”, cuja proposta é o de destruição do diferente. (SELIGMAN, 1999)

As críticas colocadas pelo “culturalismo” às quebras de fronteiras propostas pela mundialização com vistas à circulação de bens (inclusive os simbólicos), acabam por reforçar essa primeira tendência. Mas de que forma? O estímulo à pluralidade cultural torna-se sinônimo da pluralidade de produtos. Hoje, a indústria cultural comercializa a cultura “regional” como um artigo exótico. A música



brasileira, por exemplo, que é comercializada no exterior é, em sua grande maioria considerada exótica (a exceção é a bossa nova, exatamente por utilizar acordes provenientes do jazz, o que torna a sua sonoridade mais familiar ao mercado mundial). Vale destacar que o exotismo não é apenas uma classificação sonoro-musical, inclui também a forma de cantar, o timbre de voz, o gestual, as vestimentas. O texto musical avaliado é muito mais do que a música

Ainda hoje, o folclore é encarado como um conjunto de manifestações culturais registradas e cristalizadas no tempo e no espaço e que por serem tratadas dessa forma, perdem suas capacidades expressivas e suas funções comunicativas. Músicas, danças, roupas, brincadeiras, comidas são “recuperadas” como regionalismos e com a função de animação para turistas e “estrangeiros”. Dessa forma, essas práticas são esquecidas, perdendo suas funções sociais para os grupos sociais que as criaram, tornando-se parte do “folclore”. Paul Zumthor refere-se a uma nova perspectiva de “folclore em ação”, conceituado como um processo de comunicação. Ao encarar o samba como uma expressão enriquecida pela tradição que incorpora novos valores, construindo novas e diferenciadas experiências, busco fugir do caminho que aponta para um tratamento tradicional de folclore. Considero, então, o samba como uma cultura recriada a partir de matrizes arcaicas. É uma prática com existência viva e atuante, marcada por traços negros que ainda sobrevivem e se mostram visíveis. Um passado vivo no presente. Afirmando enfim, que este trabalho não pretende cristalizar práticas, registros e memórias.

Dentro dessa perspectiva folclorizante, o conceito de memória é o de resgate, entendida como um simples depósito de dados e não como um processo dinâmico. É uma busca do que se fixa, do que não se transforma, do que é estável. Só que quando recolhemos fatos, reconstruímos a memória e não a resgatamos, pois essas informações são sempre passíveis de acrescentamentos e a partir do momento em que ela é mediatizada, já se coloca como recriação. Ao lembrarmos fatos, não os revivemos, os refazemos, os recriamos e repensamos a história, com elementos do presente. Em vez de ser transmitida, a memória é alterada através das gerações. E é dessa forma que reconstruímos e preservamos tradições e conhecimentos. Assim, a memória se constitui através da luta entre o que lembramos e o que esquecemos. Entre os fatos que são selecionados para permanecer e entre os que são condenados ao esquecimento é que abrimos fendas para a sua reconstrução .



Porém quando me refiro à memória, introduzo além da oralidade, o corpo, o gesto e a performance em meus estudos, considerando que a comunidade estudada constrói dessa forma suas histórias. Neste momento único e irrecuperável, a voz é o fundamento, muito mais do que as palavras são comunicadas. A voz é a memória em ação. O “como se diz” é mais importante do que “o que se diz”. O timbre, a melodia, o ritmo, o espaço, quem, como e por que se realiza a performance é o que reitera e concretiza a tradição, essa perspectiva nos afasta do risco de folclorização.

A arte do executante busca recuperar, dentro do possível, os elementos heterogêneos contidos nesta prática, transformá-los em informação, alterá-los e até mesmo deformá-los. Hoje, com a difusão, através da indústria cultural de diversos grupos musicais, as comunidades tradicionais tentam fixar as regras para a constituição de rodas de samba, com o objetivo de mantê-las. A tradição é materializada durante a produção e a difusão dos sambas. E o que se transmite é a compreensão de traços arcaicos que são recebidos para serem conservados eternamente. Assim, são mantidas as formas de ver, pensar e sentir o mundo de uma comunidade, sem as quais os seus membros se perderiam. .

É através da transmissão de informações entre seus membros que as culturas tradicionais se mantêm coesas afastando de si o risco de fragmentação e seu possível extermínio. Com a participação de “estrangeiros” (sujeitos distantes culturalmente do grupo mas que dominam as regras e a métrica do partido) a performance se desorganiza, transformando o texto que se objetiva transmitir.

Desde a instauração da política da boa vizinhança (início dos anos 40), o Brasil era reconhecido internacionalmente através do samba. Vários historiadores da música popular brasileira consideram essa década a era de ouro do rádio, como sendo o auge do samba. Para muitos, Carmem Miranda, Ari Barroso, entre outros, foram os grandes divulgadores do samba brasileiro. Porém se formos observar com atenção as imagens de filmes, os arranjos e as performances vocais dos intérpretes mais famosos, poderíamos nos perguntar que samba era esse? O samba que era divulgado não era o mesmo que era cantado e tocado nos morros e nos subúrbios cariocas. As vozes de Linda Batista, Orlando Silva, Sílvio Caldas, se sobrepunham as vozes de Clementina de Jesus, Paulo da Portela, Synval Silva, Xangô da Mangueira, que sempre tiveram seus estilos desvalorizados, não tendo suas vozes registradas mecanicamente ou vindo a gravar só muito tempo depois. João Máximo, em matéria comemorativa dos 100 anos de nascimento de Clementina de Jesus, no jornal O Globo de 28/01/01, comenta: “*Ainda há os que comparam sua voz a um bambu rachado, que vêm em seu som rouco,*



sujo, algo demasiado primitivo e os que preferem achar que seus cantos(alguns em dialeto africano) servem aos interessados em folclore.Cantos, enfim, que não seriam objeto do interesse da música popular, na qual só haveria lugar para vozes “normais”, limpas, de timbre, registro e extensão institucionais, afinadas por diapasão e tecnicamente lapidadas.(...)Em nossos ouvidos mal-acostumados pela seda e pelo veludo da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para nos mostrar que a África permanece viva.”

As vozes atuais que conservam as matrizes dos cantos africanos (Deni de Lima, Nadinho da Ilha, Renatinho Partideiro, Wilson Moreira) continuam a não ser divulgadas pela mídia. Para cantar no rádio é preciso ter uma voz quase operística, que incorpore o modelo do bel canto europeu. De 1940 até os nossos dias, os sambas difundidos foram cantados pelas vozes “européias” (Zé Renato, Elis Regina, Emílio Santiago, Marisa Monte etc.) incorporando harmonias e instrumentos americanos (bossa nova) e escondendo os instrumentos de percussão. A utilização desse modelo relegou ao ostracismo várias vozes que só muito tempo depois foram registradas de uma forma folclórica (Zé Ketti, Velha Guarda da Portela, Aniceto do Império Serrano etc.). Ainda na década de 60, o samba continuou a ser música “símbolo” do nosso país. Porém o “samba” exportado foi a bossa nova, que, mais uma vez, incorporou acordes da cultura hegemônica, no momento a americana. Novos instrumentos e uma nova forma de cantar passa a ser valorizada, distante mais uma vez das matrizes africanas, deixando de fora os cantores e instrumentistas dos morros e dos subúrbios, com exceção para os registros folclorizantes, que perduram até hoje. Até hoje, duas rádios que se negam a reproduzir em sua grade de programação essas vozes: a rádio JB-FM (RJ) e a rádio Nova MPB. A primeira emissora que tinha uma chamada que dizia tocar “música civilizada” rejeita até Paulinho da Viola com seus sambas melódicos; enquanto a segunda reclama dos instrumentos de percussão e de vozes das pastoras tão comuns no samba, exigindo uma outra “roupagem” (isto é, arranjo musical) que “disfarce” as matrizes negras. Este movimento também pode ser observado se voltarmos nossos olhos para a expansão da indústria cultural norte-americana. Vários cantores negros de blues e jazz temiam a gravação de suas vozes e canções, por acreditarem que elas seriam esquecidas quando imitadas por cantores brancos. Não pretendo me estender nessa questão, porém lembremo-nos de Frank Sinatra (The voice), Bill Halley and his Comets, Elvis Presley, entre outros.



Não pretendo discutir que vozes são mais belas ou por quais arranjadores musicais tenho preferência. O que me interessa é entender as conseqüências do rompimento da codificação de uma performance (neste caso, para cantar samba e partido alto) estabelecida pela comunidade que a criou . Esse rompimento quebra uma das regras fundamentais da performance dos sambistas e partideiros pois, parece que, quanto menos o corpo se fizer presente na performance, mais sofisticada ela se torna. O que importa para a sobrevivência dessa comunidade não é quem versa, toca ou canta o samba, mas por que só é sofisticado cantar samba sentado em um banquinho e se desvaloriza (e até ridiculariza) uma grande roda de samba, onde todos cantam e dançam ? Ao ser desfeito o elo que une, nas culturas ancestrais, corpo e música, destrói-se também comunidades.

Assim como na história da música popular brasileira, esse samba não é considerado, se formos consultar os livros de história da música universal, poderemos perceber que eles, em sua grande maioria, iniciam seus registros a partir do Canto Gregoriano. Para ser considerada, a música necessita possuir uma estrutura tonal, base da música européia. A música modal, base das composições hindus, africanas, árabes, orientais etc foi relegada a um segundo plano. Isto é um fato tão inconsciente que estranhemos as músicas dos pigmeus do Gabão, assim como o jongo. Mesmo sem conhecermos ou gostarmos de Mahler a sua melodia nos é familiar e valorizada socialmente. Desde pequenos somos embalados por melodias tonais, as ouvimos nas escolas, no cinema, na televisão etc. Ao consultarmos livros tradicionais de música aprendemos a seguinte definição: música é a arte de combinar melodia e ritmo. Aprendemos assim porque essa é a forma pela qual a música européia se construiu, porém existem outros povos que construíram músicas apenas com ritmo. Ou precisamos ampliar nossos conceitos de música ou passaremos afirmar que fora da música européia não existe música. Alguém poderia falar sobre os compositores da música contemporânea, que afirmam que tudo pode ser música, rompendo com a visão tradicional. Porém o que me interessa, hoje, é o conceito que circula entre o senso comum, que faz com que criemos preconceitos enormes em relação as músicas (já tonais) onde há um predomínio do ritmo e também em relação aos instrumentos e instrumentistas de percussão. Tocar violino ou flauta é algo nobre, que requer estudo, mas tocar um surdo de primeira ou um pandeiro é algo que qualquer um faz. Tenho observado várias situações em rodas de samba que contavam com a presença de grandes nomes da percussão brasileira, onde outros profissionais chegavam, sentavam, tomando o lugar desses músicos, desrespeitando esses sujeitos . Mas como já



disse anteriormente, acredita-se que pandeiro e tamborim, qualquer um toca, não sendo necessário estudo e profissionalização.

O samba é uma expressão do que seus criadores desejam ser e do que querem transmitir às novas gerações. Ao produzirem cultura, expressam seus sentimentos, constroem conhecimentos, criando novos sentidos. Isto vale para Aniceto do Império Serrano, para Catoni, para Padeirinho, para Campolino, para Xangô da Mangueira, para Tatinho. Vale para todos os sambistas. Neles ressoam as vozes de seus ancestrais que ainda encontram ecos nos quintais do Rio de Janeiro. Por não terem sido registradas em aparelhos mecânicos de gravação ou em partituras musicais, essas vozes são rejeitadas, renegadas e apagadas.

Ao pesquisar a difusão do samba nos fundos de quintais do subúrbio do Rio de Janeiro, sinto-me como se tivesse que atravessar milhares de quilômetros, viajando através de extensos desertos, levada por trilhos de ferro até um outro mundo. “Uma beleza que o Rio desconhece” ou que os ideólogos da construção de um projeto de identidade nacional na música popular rejeitam e tentam esquecer. Este trabalho, então, se apresenta como uma tentativa de fazer dos gestos e das vozes das comunidades suburbanas do Rio de Janeiro a concretização de sua própria memória



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA:

BAITELLO, Norval Junior. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.

BERNET, Jaune Iriá. *Otras educaciones: animación socio cultural, formación de adultos y ciudad educativa*. Barcelona: Antropos; México: Universidad Pedagógica Nacional. Secretaria de Educación Pública, 1993

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura*. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia/PUC – SP (conferências), maio/95.

CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba, árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CANEVACCI, Maximo. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

ESCAL, Françoise. *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris: Payot, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura e memória*. Revista USP, São Paulo (24): 114-120, dezembro/fevereiro, 1994/1995.

_____. *As armadilhas da memória*. Labrador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

_____. “Os desafios da voz viva” In: *Os desafios contemporâneos da história oral*. Campinas, Centro de Memória da UNICAMP, 1977.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

_____. (org.) *Oralidade em tempo e espaço. Colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC / FAPESP, 1999.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. "O nascimento da tragédia no espírito da música" In: *Os Pensadores*, Editora Abril Cultural, 1978.

STROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1989.

PEIXOTO, Nelson B. "O olhar do estrangeiro" In: Novaes, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. "Cidades desmedidas" In: Novaes, Adauto (org.) *A crise da razão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

PROJETO HISTÓRIA: REVISTA DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM HISTÓRIA E DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA PUC- SP – no. 0(1981)-São Paulo: EDUC, 1981.

RODRIGUES, José Carlos. *Antropologia e comunicação: princípios radicais*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

PELOSO, Silvano. *O Canto e a memória*. São Paulo: Ática, 1996.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

_____. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade.* São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência.* São Paulo: Cortez, 2000.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo.* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira.* Petrópolis: Vozes, 1988.

TAVARES, Maria Teresa G. *Fragmentos de um discurso (não) muito amoroso: Falas sobre favelas, creches, cotidiano, história e memória no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro. mimeog., 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1988.

_____. *Música Popular: os sons que vêm da rua.* São Paulo: Editora Tinhorão, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____. *Tradição e esquecimento.* São Paulo: HUCITEC, 1997.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

AUTORIZAÇÃO

Autorizo a reprodução deste texto.

Denise Barata