

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCAS LIPKA PEDRON

DIALÉTICA DA MALANDRAGEM CARIOCA:
ENSAIO DE FILOSOFIA POPULAR

CURITIBA

2024

LUCAS LIPKA PEDRON

DIALÉTICA DA MALANDRAGEM CARIOCA:
ENSAIO DE FILOSOFIA POPULAR

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

Coorientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Pedron, Lucas Lipka

Dialética da malandragem carioca : ensaio de filosofia popular. /
Lucas Lipka Pedron. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vieira Neto

Coorientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

1. Filosofia brasileira. 2. Filosofia e ciências sociais. 3. Teoria
crítica. 4. Samba. I. Vieira Neto, Paulo, 1964-. II. Czajka, Rodrigo,
1976-. III. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em Filosofia. IV. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCAS LIPKA PEDRON** intitulada: **Dialética da malandragem carioca: ensaio de filosofia popular**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO VIEIRA NETO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Novembro de 2024.

Assinatura Eletrônica

14/11/2024 16:22:34.0

PAULO VIEIRA NETO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/11/2024 17:26:25.0

EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica

19/11/2024 14:40:05.0

WALTER ROMERO MENON JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/11/2024 22:48:35.0

LUIS THIAGO FREIRE DANTAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO - UERJ)

Assinatura Eletrônica

14/11/2024 10:22:11.0

BENITO EDUARDO ARAUJO MAESO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

AGRADECIMENTOS

Querido leitor, gostaria de poder chamar este trabalho de meu. Certamente que não o posso. Não sem desconsiderar tanto as influências, como o esforço de todos os que contribuíram com este trabalho. Se possuo algum mérito para a conclusão e a exposição dessa pesquisa, é apenas o de sistematizar os inúmeros e incansáveis debates que, ao longo destes dois anos, participei.

Assim, aqui elenco as pessoas, conforme minha memória o permite, que possibilitaram que este trabalho se efetivasse:

Começo agradecendo a uma enorme lista de pessoas, pelo financiamento para a participação da XIX ANPOF: Alexsander Machado, Ana Carolina Mondini, Ana Chagas, Ana Clara Gantzel, Daiane Nazário, Danielle Aparecida Matuchewski Ferreira, Eraci Fernandes, Fabiola P. P. Costa, Fernanda Poletto, Fernando Falkiewicz, Gilberto Tadeu Vicente, Jaque Marcelino, João Pedro Lipka de Oliveira, Jorge Silveira, José Pires, Luis Fernando Lopes, Luiz Carlos Gantzel, Luiz Gustavo Medeiros, Marcia Lipka, Mariana Ayumi Maeda, Mariana Jagher, Marta Maria Pedron Vicente, Pedro Miguel, Rafa Pires De Mello, Rodrigo Akatsu, Rodrigo Mickus e Sabrina Pedron Carnieri.

Meus amigos e colegas;

Minhas e meus alunos e companheiros professores que encheram de alegria esse coração, em especial aos meus alunos, colegas e gestores da Escola Estadual Dr José Marques de Oliveira;

Aos companheiros de G-FILO e GesPBC, Geraldo, Gustavo, Truta, Barba, Altair, Eloy, Fernanda, Flávio e Mickus;

Aos amigos, amigas e amigues que me apoiaram e me aguentaram nesses tempos difíceis, Fernando, Jheeni, Pinkie, Bilu, Nei, Rafa, Nena, Luana, Amanda e Ana Leopoldino;

Companheiras de orientação e seminário Bárbara Canto e Izis Dellatre;

Meus companheiros incansáveis de luta André Cunha e Alexsander Machado;

Meus revisores e amigos Douglas Langer e Felipe Vieira;

Meu desorientador tão querido, que mais confunde que guia, Paulo Vieira Neto;

Meu parceiro de artigos e grande colaborador dessa pesquisa Benito Eduardo Maeso;

Meus mais eloquentes e queridos interlocutores Camila Ferraz Milek e Murilo Luiz Milek, cujo acolhimento e debate foram fundamentais para este trabalho;

Meu terceiro irmão, eterno companheiro e conselheiro, o filósofo Marcos Antônio de França;

Meus dois irmãos, Leonardo e Eduardo, minhas cunhadas Desiree e Bruna, e meus sobrinhos Duda, Matheus e Miguel, cujo apoio e suporte foram indispensáveis para que eu seguisse meu caminho;

Por fim, meus pais, Vera e Jayme, cujo amor, suor e trabalho inspiraram este trabalho.

Tinha eu 14 anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou-me se eu queria
Estudar filosofia
Medicina ou engenharia
Tinha eu que ser doutor
Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor
E seu doutor
O meu pai tinha razão

Quatorze Anos, Paulinho da Viola

Quem nasceu pra malandragem não quer ser doutor

Qual é?, Marcelo D2

RESUMO

Esta pesquisa explora e desenvolve o conceito de filosofia popular a partir da relação arte/cultura e vida/sociedade. Para tal, utiliza-se como fonte principal as expressões culturais vinculadas ao samba enquanto expressão da cultura popular afrodiaspórica. De modo geral, vincula-se ao samba carioca e, a partir dele, ao desenvolvimento de uma filosofia popular ligada às experiências sociais do território próprio do Rio de Janeiro, tendo como recorte temporal a década de 1910 enquanto início do samba urbano carioca, estendendo-se até os dias atuais, não se fixando a um desenvolvimento cronológico da história do samba, mas considerando a filosofia do tempo e da história articulados pelo próprio samba. Utilizando uma exploração cartográfica das fontes e servindo-se de baliza teórica dos escritos e análises culturais-filosóficos de Antonio Gramsci, Raymond Williams, Georg Lukács e Walter Benjamin, este trabalho busca concretizar uma análise sobre a formação da cultura brasileira a partir de suas bases populares, tomando também como ponto de partida a crítica à busca da identidade nacional que baliza o samba como elemento definidor do *brasileiro*.

Palavras-chave: Filosofia Popular; Filosofia Afrodiaspórica; Filosofia Brasileira; Samba; Teoria Crítica.

ABSTRACT

This research explores and develops the concept of popular philosophy from the perspective of art/culture and life/society. To do so, cultural expressions linked to Samba are used as the main conceptual source, understanding it as Afro-diasporic popular cultural expression. In general, this research focuses on *Samba Carioca* and demonstrates from it a development of a popular philosophy connected to social experiences in the territory of Rio de Janeiro. It takes as a timeframe the 1910s, at the beginning of urban Samba in Rio de Janeiro, extending the investigation until the present day, not enclosing it to a chronological development of the history of samba but considering the philosophy of time and history articulated by Samba itself. Thus, this work seeks to carry out an analysis of the formation of Brazilian culture from its popular bases, taking as a starting point, the critique of the pursuit of a national identity that staples Samba as a defining element of the *Brazilian*. Consequently, this research uses a cartographic exploration of the sources and applies, as a theoretical framework of the writings and cultural-philosophical the analysis elaborated by Antonio Gramsci, Raymond Williams, Georg Lukács and Walter Benjamin.

Keywords: Popular Philosophy; Afrodiasporic Philosophy; Brazilian Philosophy; Samba; Critical Theory.

RESUMEN

Esta investigación explora y desarrolla el concepto de la filosofía popular basada en la relación arte/cultura y vida/sociedad. La principal fuente utilizada son las expresiones culturales vinculadas a la samba, como la expresión de la cultura popular afrodiaspórica. En general, se vincula a la samba carioca el desarrollo de una filosofía ligadas a las experiencias sociales del propio territorio de Río de Janeiro y marco temporal de la década de 1910, inicio de la samba urbano, hasta los días actuales; no se ciñe a un desarrollo cronológico de la historia de la samba, pero considera la filosofía del tiempo e de la historia articulada por el propio estilo musical. A partir de una exploración cartográfica de las fuentes e basándose en los escritos teóricos y análisis filosóficas-culturales de Antonio Gramsci, Raymond Williams, Georg Lukács e Walter Benjamin, este trabajo pretende concretar un análisis de la formación de la cultura brasileña, a partir de sus fundamentos populares, tomando también como punto de partida la crítica a la busca de la identidad nacional que destaca la samba como elemento definitorio de la brasileñidad.

Palabras clave: Filosofía popular; Filosofía Afrodiaspórica; Filosofía Brasileña; Samba; Teoría Crítica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CAPÍTULO 1: A FILOSOFIA POPULAR BRASILEIRA, OU PORQUE PENSAR UMA FILOSOFIA DO SAMBA.....	20
2 CAPÍTULO 2 - AS MENTIRAS QUE SILENCIAM	39
3 CAPÍTULO 3 - AS MÁSCARAS PARA O BAILE DA BURGUESIA	56
4 CAPÍTULO 4 – TOUT EST RYTHMÉ	87
5 CAPÍTULO 5 – A PEDRA DE EXU.....	102
6 CAPÍTULO 6 – TERRITÓRIO	121
7 CAPÍTULO 7 – A COMUNIDADE DO SAMBA	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS.....	173

INTRODUÇÃO

Este trabalho inicia desde uma investigação sobre o conceito de consciência de classe de G. Lukács, visando, a partir do desenvolvimento exegético, o que poderia ser chamado de uma filosofia da história no autor. Com o desenvolvimento do trabalho logo encontramos uma encruzilhada; pois, ao mesmo tempo que nos parecia recompensador desenvolver a leitura lukasciana, ela nos apontava para uma outra direção, mais adequada ao próprio método lukasciano inclusive. Explicamos: o autor primava por não explicar ou definir conceitos e ideias; antes, as definições devem ser captadas em sua obra a partir da descrição dos processos sociais e filosóficos. Assim, por exemplo, o conceito de reificação não é definido por Lukács, mas usado continuamente em sua obra, em específico *História e Consciência e Classe* (1923), a partir da descrição dos processos históricos que a reificação influencia e determina. E, aprofundando sobre o conceito de consciência de classe, chegamos a um ponto onde não nos parecia mais satisfatório o descrever, mas utilizá-lo, como uma estrela primordial de uma constelação para falar sobre processos históricos.

Suscitados assim por essa problemática, voltamos a pensar a aplicação do conceito de consciência de classe para a leitura da formação histórico-cultural brasileira, partindo, então em começo de pesquisa, do texto de Antonio Cândido *Dialética da Malandragem* (1970), na qual o literato analisa a obra de Manuel Antônio de Almeida a partir da figura bem brasileira do malandro. E nos pareceu insuficiente a leitura de Antônio Cândido, principalmente quando contrastada com a forma como o malandro era descrito nos sambas, como era sua figura na umbanda, como repercute seu ideário na cultura popular. O que faltava a Antonio Candido? Faltava compreender o malandro como classe no sentido lukasciano; faltava compreender as determinações raciais e de gênero do malandro, sua inserção na luta de classes da emergente industrialização brasileira do período, do legado histórico da escravidão e da abolição. Faltava compreender por que, por exemplo, a segunda-feira lhe era um descanso sagrado; por que a performance estética das roupas brancas lhe era indispensável; por que ele era associado a capoeira; faltava compreender a origem de vários provérbios e aforismas sobre o malandro. O texto de Antônio Candido nos parecia insuficiente pois tomava como posto uma construção que nos parecia histórica e carregada de sentidos e contradições.

Donde, a ideia de trabalhar o malandro como uma classe social e compreender ao que se relacionava a consciência dessa classe, nos parecia um caminho que conciliava o anseio de falar da consciência de classe a partir dos processos histórico reais, e não como abstrações e recortes universais; sobretudo porque uma tal análise nos afastaria de um dualismo incoerente tanto reproduzido pela teoria marxista, onde reduz-se a luta de classes a duas classes antagônicas: burguesia e proletariado. E isto nos parecia interessante justamente porque o capitalismo e a luta de classes brasileiras pareciam portar contradições, esquemas e sistemas opressivos que não podem ser internalizados nessa dinâmica.

Avançando assim no que poderia ser uma curiosidade, o trabalho encontrou seu entrave: de fato é muito interessante pensar as dinâmicas próprias do capitalismo no Brasil, mas na filosofia nos faltariam fontes históricas para pensar as dinâmicas próprias das classes oprimidas e marginalizadas - tanto porque não se reconhece uma filosofia das classes populares, quanto porque o próprio reconhecimento de uma filosofia brasileira é algo ainda contestado no estudo da filosofia no Brasil. Queremos então contar a história da filosofia de uma classe (a malandragem) cuja história não é reconhecida como história; e como seria possível contar a história da filosofia de uma filosofia que não possui uma história? E não possui história no sentido próprio no qual essa história se formula a partir da filosofia europeia - o expoente principal dessa corrente seria o próprio Hegel, autor basilar e estrutural para qualquer debate filosófico (e da história da filosofia) a partir do século XIX. O conceito de Gramsci, cuja leitura nos foi orientada a partir de Raymond Williams, poderia oferecer uma saída: tratava-se de pensar duas histórias da filosofia, uma da elite e outra do povo, uma filosofia da elite e uma filosofia popular. Ambas engendradas no interior de uma sociedade de classes, que contam a partir de ideias, conceitos, expressões e as dinâmicas sociais a história de uma filosofia a partir dos documentos que contam tais histórias.

Em Gramsci a abordagem muda, mas o problema permanece o mesmo; por mais que se reconheça que tal filosofia popular existe, o que faltam são os documentos para contar essa história. Mas quando pensamos a história da malandragem, vemos uma multiplicidade desses documentos que Gramsci julgava não existir. Ou não seria as canções, as histórias, os testemunhos e narrativas, as crônicas jornalísticas, todos documentos de uma história? E aqui se colocava com força nosso problema: era preciso formular as bases de uma metodologia de

trabalho para contar uma história da filosofia popular. Mas, seguindo o método expositivo lukasciano, o de não definir, mas descrever processos, nos engajamos nessa tarefa de mostrar como é possível contar a história de uma filosofia popular simplesmente contando ela.

No decorrer do trabalho a metodologia foi se formando e modificando, endurecendo e tomando forma, sem que perdesse a malemolência própria que os objetos documentais nos forçavam a manter - afinal, tratava-se de contar a história da filosofia da malandragem. Nesse sentido, buscou-se uma exploração cartográfica das fontes, os sambas, deixando se guiar pela pesquisa, na inversão proposta por Paulinho da Viola em *Timoneiro* (1996): não sou eu quem faz a pesquisa, é ela quem me faz se fazendo. Para tanto nos foi preciso se afastar de duas formas correntes de trabalho quando o foco é o samba, suas histórias, seu pensamento. Fundamentamos essa busca cartográfica na imagem do brinquedo.

Explicamos: ao analisar obras sobre a constituição da história e do pensamento social do samba, nos deparamos com um entrave. Ora tal análise é feita de maneira folclórica, sem o devido rigor que uma análise do pensamento e seu movimento ao longo da história exige; ora o rigor assume os traços de um dogmatismo, que entrava as análises, transformando o objeto que se apresenta para pesquisa e estudo a partir das necessidades subjetivas constituídas, muito embora seja necessário ressaltar que tais necessidades subjetivas são antes legítimas construções epistemológicas historicamente constituídas e consolidadas em teorias e metodologias das próprias ciências. Nossa abordagem não constitui um meio campo entre as duas categorizações de análises que aqui erigimos; antes, ela recorre a metodologia própria da filosofia, que constitui as bases epistemológicas dessas abordagens para colocar o próprio método de pesquisa em debate. E certamente esse debate se apresenta necessário, pois o déficit real que essas duas abordagens apresentam é, por um lado, a estereotipação do objeto de estudo, encobrendo-o em mistério, ao invés de desmistificá-lo; por outro, a redução do fenômeno às categorias de análises demarcadas pela epistemologia ocidental (principalmente as abordagens sociológicas do samba). Tanto por um lado quanto por outro, a cultura popular ultrapassa os limites postos pela prática.

Começa a se desenhar aqui nossa tarefa: não buscamos nos aproximar da primeira abordagem, que se mostra interessante na análise de casos individuais, mas se mostra insuficiente na sistematização de uma filosofia que possui bases

imanentes e materiais; nos afastamos também da segunda, pois para a sistematização dessa filosofia não podemos tratar os conceitos como categorias estanques de análise. É preciso incitá-los a dançar. Para nós, os conceitos não podem ser cristalizações; nesse sentido, não podem também ser simplesmente ferramentas de análise da realidade histórico social da cultura popular. Transgredimos aqui a caixa de ferramentas de Deleuze e Guattari: os conceitos são nossos brinquedos, e os retiramos da caixa para brincar com eles.

A própria classificação dos conceitos como brinquedos constitui em si uma brincadeira, mas explicamos: seguimos aqui a formulação de Eduardo Oliveira da estética africana e afrobrasileira, onde as expressões culturais são comumente denotadas brincadeiras, como a capoeira, o maracatu, o samba. Ninguém luta capoeira, as pessoas jogam, brincam capoeira; ela é uma brincadeira, mas é perigosa; e ao mesmo tempo é pedagógica.

Quando pensamos aqui os conceitos como brinquedos, já os pensamos nas dinâmicas próprias das culturas afrodiaspóricas, onde as brincadeiras são sérias, sem deixar de serem brincadeiras. Assim, entendemos o trabalho de um filósofo com o samba como o de uma criança que, para começar a brincadeira, arrasta sua caixa de brinquedos pela sala e os espalha, formando uma constelação no chão frio; os usa conforme seu interesse, sem perder de vista que eles estão lá. Atenta, baila por entre eles sem se machucar, tropeçar ou cair, algo comum aos desavisados que adentram seu território lúdico. Se o tomam o brinquedo, chora, faz birra; mas um bom filósofo sempre partilha seus brinquedos com quem quer brincar junto - e por vezes convida outros para não brincar sozinho.

Na filosofia do samba, os brinquedos estão postos pelos próprios sambistas; para expandir nossa analogia exposta acima, aqueles primeiros veem os brinquedos em sua beleza, mas se privam de observar a lógica interna de disposição dos brinquedos - não compreendem a seriedade da brincadeira; os segundos buscam dar ordem ao caos, e guardam os brinquedos em caixas separadas. Nós não: vamos formarem-se entre cantigas, conversas e narrativas uma constelação simbólica dos brinquedos e das brincadeiras, buscamos numa exploração tátil e cartográfica compreender a simbologia própria do caos que se nos mostra a própria coisa que aqui chamamos de samba.

E nessa exploração caótica vemos se formando um céu de dizer nova filosofia, tal qual o céu de dizer nova poesia que Manoel Rui Monteiro via formando-se entre as brincadeiras pedagógicas de seus *Meninos de Huambo* (1976). Um céu cujo chão é a história e a vida, um entrelaçamento entre vivências e experiências de uma comunidade num território; uma história material da cultura. Uma história contada a contrapelo pela cultura popular.

Para avançarmos nessa brincadeira, dividimos nossa exploração em duas partes e sete capítulos. Na primeira parte exploramos através dos três primeiros capítulos o que chamamos de filosofia do samba, sua categorização e os processos de silenciamento e esquecimento que relegaram a presença afrodiaspórica na formação das culturas nacionais brasileiras a um papel passivo e observador. Buscamos, por primeiro, explorar as dinâmicas próprias da cultura e filosofia popular brasileiras, tentando mostrar como podemos fundamentar uma filosofia do samba. No segundo aprofundamos, em um paralelo com os processos de repressão na Espanha franquista, os processos de silenciamento e esquecimento (ou memória forçada, para usar uma expressão de J.M Gagnebin) pelos quais tanto B. Durruti como Cartola são transformados em figuras míticas, mas a materialidade de suas lutas se perde. Por fim, no terceiro capítulo falamos sobre os processos ideológicos pelos quais passam o samba e sua filosofia para transformarem-se em polos da cultura nacional; e, observando as ideologias e suas nuances, buscamos mostrar as figuras de maneira complexa, dialética, sem um maniqueísmo no qual se opunham brancos e negros, mas jogo entre a filosofia afrodiaspórica do samba e uma ideologia do embranquecimento. Para tanto, exploramos, paradoxalmente, a figura de Noel Rosa, um compositor branco que vivenciou e mostrou compreender a filosofia afrodiaspórica, até os limites postos por sua classe, e Ataulfo Alves, um compositor negro que incorporou a ideologia varguista, no dilema bem exposto por Grande Otelo.

Cimentado o alicerce, partimos para a exploração de dois conceitos basilares para a compreensão estética, política, ética e epistemológica da filosofia do samba: os conceitos de tempo e espaço. Começamos no quarto capítulo pelo tempo, buscando fundamentar as bases ontológicas da filosofia do tempo e da história do samba a partir do ritmo, a saber, como o ritmo sincopado do samba pode criar uma temporalidade própria para a formação de um tempo (histórico) espiralar. Por seguinte, no quinto capítulo, exploramos o tempo espiralar de Exu e o conceito

de ancestralidade, tal como exposto por Muniz Sodré, Leda Maria Martins e Eduardo Oliveira.

No sexto capítulo partimos para a compreensão do espaço, a partir da análise do álbum *Zumbido* (1979) de Paulinho da Viola e como se forma o conceito de território no samba. Por fim, no capítulo sete, focamos no dinamismo entre comunidade e território, morro e cidade, e nos conflitos urbanos que emergem e ganham voz a partir do samba. O que buscamos nestes sete curtos capítulos é a fundamentação metafísica e ontológica (em sentido lukasciano) para a construção de uma filosofia popular do samba. Partindo de uma base histórico-cultural e avançando sobre dois conceitos basilares para a história da filosofia.

PARTE 1 - A FILOSOFIA DO SAMBA

Esta parte contém os capítulos 1, 2 e 3, e serve como introdução ao problema de nossa pesquisa ao abordar o que é a filosofia do samba e sua contribuição para a cultura popular (e, por concomitante, para a filosofia popular) brasileira.

1 CAPÍTULO 1: A FILOSOFIA POPULAR BRASILEIRA, OU PORQUE PENSAR UMA FILOSOFIA DO SAMBA

Esta não é uma análise da simples presença do pensamento filosófico no samba. Não é também uma tentativa de mostrar como podemos pensar a filosofia *através* do samba. Aqui tomamos o samba como um movimento de cultura popular que tem território, história, memória, tradição, heranças culturais; em suma, aqueles elementos que sobrevivem de uma cultura não-hegemônica, ao passo que organizam outras formas de resistências à hegemonia cultural, econômica, social e política das classes dominantes. Assim, o samba como movimento de cultura popular é também a expressão cultural de classes¹ determinadas, em suas posições sociais determinadas no arranjo do confronto das várias forças em ação na sociedade brasileira.

E tomado como movimento de cultura popular, o samba nos apresenta documentos que nos permitem conhecer a história de determinadas classes contadas por elas mesmas. São os materiais documentais que contam a história do senso comum que Gramsci (2001) julgava não existir, e documentos que contam a história a contrapelo benjaminiana, a história dos vencidos. São documentos de cultura que testemunham a barbárie por outras perspectivas, mostrando todo o processo e a história de resistência e sobrevivência a ela.²

Faremos aqui uma análise partindo de perspectivas múltiplas que envolvem tanto a musicologia, a literatura, a filosofia, a história e afins. Não porque somos proficientes em cada uma dessas áreas, mas porque a cartografia nos demanda

¹ Preferimos o conceito de classe em contraposição a dois conceitos: 1) ao conceito de massa, como proposto por Gramsci, pois classe aqui nos permite um instrumento de análise que nos permite observar a interseccionalidade nas análises propostas, em contraponto ao binômio conceitual massa/elites, que suprime o conflito econômico político em defesa de um amalgamento das classes oprimidas, suas demandas e necessidades; 2) ao conceito de povo para nos afastar do ideário de formação do povo brasileiro, que permeia a tomada do samba como elemento folclórico a ser transformado em um dos elementos de criação da identidade nacional.

Aqui buscaremos conceituar o samba ligado intrinsecamente às comunidades que o produzem, ao mesmo tempo que possuem nele a expressão das suas vivências, dos seus valores, da sua história, como contada por elas mesmas. E são esses elementos que buscaremos mostrar na sua relação material com as comunidades, que serão posteriormente eliminados ou ressignificados na relação com a cultura hegemônica.

² Sobre essa questão, é também interessante o comentário de M. Chauí: “[...] a indústria cultural, a cultura de massa, os meios de comunicação, e o desvario da informação não são formas-limites de um mundo alucinado e destrutivo, mas a realização cabal da cultura dominante, pois, como dissera Benjamin, a barbárie também afeta o processo de sua transmissão”. (1989, p. 51)

uma abordagem multidisciplinar para dar conta de um objeto de estudo que não se cristaliza, nem segue categorias estéticas transcendentais estanques. Nosso foco é ler as letras dos sambas como textos de uma filosofia popular brasileira, abordando a interpretação a partir da abordagem de trabalho da filosofia.

A filosofia trabalha com conceitos, e assim, os sambas serão a fonte de nossa pesquisa não só na medida em que os usamos como documentos de uma história, mas, sobretudo como documentos de uma história da filosofia popular, que se articula através do diálogo, da criação e da ressignificação de conceitos. Conceitos esses que têm uma origem em sistemas simbólicos diversos e que são ressignificados na prática social, incorporados ao conjunto de significados e valores da classe. Trata-se da análise das letras como um texto, considerados os contextos materiais da prática e vivência cultural (produção, uso e consumo, para usar termos marxistas). Uma produção material circundada de vários aspectos e nuances que conjuntamente nos permitem *contar* uma história, não não-contada, mas usualmente não-ouvida. Compositores e intérpretes são vistos como produtores, como sujeitos que produzem um artefato cultural, que é ao mesmo tempo a expressão da sua própria cultura (a cultura de sua classe), e a produção dessa mesma cultura. Uma história da filosofia contada a contrapelo a partir da cultura popular.

Seguimos aqui Chauí (2023, p. 27):

Tentaremos [...] aproximar-nos da cultura popular, como a expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais ela é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados³. Procuraremos abordá-la como manifestação diferenciada e que se realiza *no interior* de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma dessas classes sociais. Consideramos os processos em que as diferentes classes sociais se constituem como tais, pela elaboração prática e teórica, explícita ou implícita, de suas divergências, de seus antagonismos e de suas contradições. [...] não tentaremos abordar a cultura popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela.

Aqui então se coloca nosso desafio: ler as letras de sambas de compositores e intérpretes selecionados (cujos critérios de seleção fazem parte da exploração

³ Preferimos o termo “marginalizados” a “dominados”, por também localizar espacialmente esses sujeitos de que falamos; são marginalizados pois são colocados à margem da sociedade, como veremos nos capítulos 6 e 7. Além de que “dominados” dá-nos a sensação de classes sem agência, concepção contra a qual escrevemos a presente tese.

cartográfica que configurou este trabalho) como *textos* de uma filosofia popular brasileira. Isso nos permite um movimento duplo, de forma e conteúdo, para a compreensão da história e da filosofia dessa classe: por um lado, articulamos os conceitos, os pensamentos, os valores e a cultura dessa classe, pelo conteúdo dos sambas. Por outro, a *forma* samba nos permite pensar essas obras não isoladas, cada uma por si, mas inseridas ao longo de mais de 100 anos de registros fonográficos (e tantos mais resguardados pela cultura estritamente oral), que possuem toda uma construção histórico-material – tanto nos elementos residuais das culturas e tradições que a antecedem, como nas relações sociais e materiais que a engendra como forma cultural opositora e emergente aos projetos de nação das classes dominantes brasileiras, a princípio e, posteriormente como parte integrante deste projeto – muito embora ainda lhe faça oposição.

Nas culturas de tradição oral, a palavra, a poesia, a canção exercem um papel sempre fundamental na preservação das histórias da comunidade. Mais do que isso, é através dessa palavra recontada que a própria cultura se consolida para a comunidade. Na Grécia Antiga, como descreve Jean-Pierre Vernant em *Mito e Religião na Grécia Antiga* (Vernant, 2006), é a *voz dos poetas* que cria e consolida uma cultura para a Hélade. Para os *Mande* e outros povos dos reinos da África Ocidental, são os griôs que criam e consolidam sua cultura. No candomblé e na umbanda, é comum que aos novos participantes e iniciados sejam atribuídos madrinhas e padrinhos do terreiro, que lhes repassam as tradições da casa, contam as lendas das e dos *Òrìṣàs*, o conhecimento sobre as ervas e comidas, as tradições da casa, os costumes e valores etc. E essa memória criada e recriada através da narração está presente também no samba.

O samba articula essa *memória social* da comunidade, pois ele é uma cultura, senão essencialmente, ao menos residualmente oral. É o modo como são transmitidos os valores, as tradições, os regramentos. Um exemplo emblemático é *Malandro é Malandro e Mané é Mané* (1980) de Neguinho da Beija-Flor, tornada famosa na voz de Bezerra da Silva, que reproduz e reafirma um código de conduta para a comunidade:

E malandro é malandro, mané é mané
 Malandro é o cara que sabe das coisas
 Malandro é aquele que sabe o que quer
 Malandro é o cara que tá com dinheiro
 E não se compara com um Zé Mané
 Malandro de fato é um cara maneiro
 E não se amarra em uma só mulher

Já o Mané, ele tem sua meta
 Não pode ver nada que ele cagueta
 Mané é um homem que moral não tem
 Vai pro samba, paquera
 E não ganha ninguém
 Está sempre duro, é um cara azarado
 E também puxa o saco pra sobreviver
 Mané é um homem desconsiderado
 E da vida ele tem muito que aprender.

É pela palavra do samba que são exaltadas as virtudes, condenados os vícios e onde são lembrados os heróis e heroínas. É por essa palavra que se conhecem os mitos (no sentido grego de narração que não deixa uma história cair no esquecimento); é por essa palavra que se conhecem as batalhas e guerras, as festas e celebrações. Em suma, toda a história da comunidade é criada e recriada através de cada nova contação; é a palavra viva, renascendo na fala do contador, tornando viva a memória de um povo.

Nesse ponto, a história do samba, aqui como a contaremos, não é de uma cultura estritamente oral, visto que tomaremos como referência sambas compostos ou para serem gravados, ou que foram gravados depois de muito circularem por rodas de samba e terreiros – como é o caso de muitos partidos altos.⁴ Esse misto de registro gravado com oralidade torna a forma do samba um tanto quanto única, na junção das várias heranças culturais que se costuram na sua formação.

O canto que resguarda a memória social, que mantém viva as tradições, é um canto de *culto* da comunidade. Isto é, é um canto que exalta situações, personagens, intrigas, estórias e histórias do cotidiano das comunidades, possuindo um duplo papel: ele exalta tais situações, resguardando, através das músicas, as

⁴ “[...] Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contadores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.[...]”(Lopes; Simas, 2019, p. 211). Muitos desses partidos altos eram refrões ensaiados, de autores desconhecidos; mais parte do costume popular das festas, do que as composições que veremos ao longo desse ensaio. É importante notar, no entanto, que os versos de improviso carregam também as mesmas características que veremos nos sambas gravados: eles também resguardam a memória da comunidade.

tradições e história coletiva, a memória da coletividade da qual ele pertence; ao mesmo tempo que exaltando tais situações, ele as caracteriza como práticas sociais da coletividade para a própria coletividade. Ele é expressão do seu meio, e ao mesmo tempo que expressando o meio, o produz e perpetua. O samba canta situações do cotidiano das comunidades, enquanto estabelece essas situações como sendo do cotidiano delas. Esse movimento dialético é mais compreensível a partir de exemplos práticos. Começemos, então, por conflitos em festejos e banquetes. Uma situação do cotidiano das comunidades, tanto na questão das festas, como nos conflitos que são gerados pelas mais diversas situações. Os conflitos que veremos a seguir são gerados por um elemento em comum: um cabrito. As cabritadas são descritas em 3 músicas, duas da década de 1950, uma da década de 1990. Nos será interessante perceber duas coisas a partir dessa distância geracional: 1) quais são os lados dispostos em oposição pelo furto do cabrito; 2) as consequências do conflito para os envolvidos.

Nossa primeira música é *Conflito*, gravada por Zeca Pagodinho para o álbum *Deixa Clarear* de 1996. Ela conta a estória de uma festa realizada cujo principal atrativo era um animal que fora roubado de seu legítimo dono, como enunciado pelo refrão da música (primeira):

Ai, que conflito
Roubaram o cabrito do seu Benedito
Ai, que conflito
Roubaram o cabrito do seu Benedito
O couro virou tamborim da escola
A carne do bicho entrou no palito
Assado na brasa e cerveja gelada
Muita batucada e cachaça de litro.

Se seguem então na segunda e terceira parte do samba a descrição do conflito. Na segunda, Benedito toma conhecimento do furto e da festa sendo realizada com sua propriedade, e parte, então, para reaver seu cabrito. No entanto, se dá conta de que o animal fora abatido e parte para uma vingança pessoal contra os presentes:

Benedito ao dar falta do bode
 Chegou no pagode com cara de aflito
 Pegou o churrasqueiro e deu logo um sacode
 Encheu de bolacha o Zé Periquito
 Deu tiro na bola, parou a pelada
 Que era apitada por Dão Esquisito
 Que ao ver Benedito baixando a madeira
 Ficou de bobeira engoliu o apito

Na terceira parte, outras ações dos convidados acirram ainda mais as reações de Benedito que age ainda mais violentamente:

Mas tinha um tal de Caroço
 Que chupava um osso igual pirulito
 Esse, Benedito agarrou no pescoço
 E atirou no poço na hora do atrito
 Pior pro cara do pandeiro
 Que cantava maneiro e versava bonito
 Mas ganhou uma banda, caiu no braseiro
 E gritava bombeiro, me acode, eu tô frito.

A música narra uma confusão do cotidiano. Por mais que a história seja fictícia, certos elementos dela vinculam práticas sociais corriqueiras: o churrasco, a cerveja e a cachaça, a “pelada” e “muita batucada”; todos os elementos típicos de festejos brasileiros. Existem ainda três elementos característicos da cultura carioca (das comunidades que se organizam em volta do terreiro das escolas de samba, mais especificamente) em dois versos distintos. No verso do refrão, o couro do cabrito virou “tamborim da escola”; 1) escola denota uma escola de samba e o 2) couros de animais eram comumente usados para a produção de instrumentos musicais pelas comunidades. E no verso da terceira parte “cara do pandeiro/Que cantava maneiro e versava bonito” nos indica que a “batucada” era muito provavelmente uma roda de samba, onde se trocavam versos improvisados ou originais, outro elemento comum da vida comunitária do Rio de Janeiro.

Estes elementos caracterizam o festejo como algo tipicamente brasileiro, ao mesmo tempo que reforçam para os ouvintes suas práticas sociais. Quem ouve se conecta com a música, afinal, ela lhe oferece um lugar comum, no qual encontra afinidades com as festas que frequenta; simultaneamente esses elementos são apresentados como corriqueiros, produzindo nos ouvintes uma espécie de *normalização* dos costumes apresentados na música e uma lembrança de situações do cotidiano e dos costumes de festejos como o apresentado.

Mesmo assim, encontramos na música um elemento que nos afasta do que buscamos mostrar nesse ensaio. Ele se mostra nos nomes das personagens, que não demonstram fazer referência a pessoas reais, mas são colocados para compor as rimas da canção. “Benedito”, “Dão Esquisito” e “Zé Periquito” possuem todos a mesma rima, repetida em toda estrofe da música; “Caroço” é um nome usado para rimar com “pescoço”. Compositores mais antigos tem nas personagens uma figura central das canções. Muitas músicas fazem referência a pessoas reais, com uma importância para a memória da comunidade. Outras músicas demarcam uma construção contínua de personagens que servem aos propósitos de afirmar certas “teses” com relação aos mais diversos tópicos. O segundo, por exemplo, é o caso de Geraldo Pereira que veremos a seguir. Geraldo Pereira vai em uma direção contrária à de Barberinho e Marquinho Diniz: suas cabritadas possuem uma personagem fixa na figura de Bento. Mesmo assim, só uma pessoa é nomeada; os outros personagens aparecem descritivamente por seus cargos, função social ou grupos a que pertencem. As músicas que veremos aqui, inclusive nos levantam a suspeita que não seja simplesmente uma estória fictícia, mas que fazem referência a algum furto malsucedido de um cabrito pela temática semelhante e outros aspectos que analisaremos.

Começamos por *Polícia no morro* (Pereira, 1952), um samba lançado logo no começo do ano de 1952, de composição de Geraldo Pereira com Arnaldo Passos, gravada pelo próprio Geraldo Pereira. A música é sucinta: são duas partes e 12 versos. Embora sucinta, descreve não só um conflito entre partes, como era a música *Conflito*, mas insere um conflito entre indivíduos dentro da dinâmica das relações de poder estabelecidas entre a comunidade e o poder público, entre o centro urbano e a periferia, entre a polícia e o morro:

Polícia tá no morro
Atrás do cabrito do doutor
Que o Bento matou e fez tambor
O comissário mandou dizer
Que a escola só sai
Se o cabrito aparecer.

O refrão começa enunciando não o conflito entre indivíduos, mas um conflito entre Bento e a “escola”, de um lado, e a polícia, o comissário e o doutor, proprietário do cabrito, de outro. Bento matou o cabrito para fazer tambor (algo

também presente em Conflito); a polícia tá no morro para reaver o cabrito do doutor; o doutor deu por falta do cabrito. O comissário dá uma ordem expressa a polícia, para não deixar a escola sair – onde sair, denota a escola desfilar no carnaval (como se vê na segunda parte). Assim, por conta do cabrito que Bento matou, que pertencia a um doutor qualquer – mas importante o suficiente para mobilizar a ação policial –, para fazer um tambor (muito provavelmente para o desfile da escola), a polícia embarga o desfile de toda a comunidade – a escola é mantida refém por um ato que não cometeu. E na segunda as reprimendas à escola são relatadas:

Fez ver a diretoria
Que toma a bateria
Encana o pessoal
Termina com a sujeira
Toma o apito e a bandeira
Acaba com o Carnaval.

As ações da polícia começam pela intimidação das lideranças da escola em “fez ver a diretoria” – onde “fazer ver” indica uma espécie de intimidação ou coação. O segundo verso parece indicar um tipo de cooperação das lideranças com a ação policial; no entanto o terceiro verso vai em direção contrária, pois a “diretoria” não tem o poder de “encanar” ninguém (colocar em “cana”, gíria para prender); assim, parece mais prudente supor que “toma a bateria” é uma ação da polícia, e não da “diretoria”. Por um lado, as ações de repressão se apresentam no recolhimento dos instrumentos musicais, performáticos e identitários do desfile da escola: a bateria é o “grupamento da escola de samba [...] que constitui a orquestra de sustentação do desfile” (Lopes; Simas, 2019, p. 34); o apito é o instrumento usado para o controle do ritmo da bateria, e para a harmonia do desfile dos vários componentes da escola⁵; a bandeira é o estandarte da escola, símbolo da identidade comunitária, que apresenta o enredo do desfile da escola.⁶ Os três elementos “tomados” caracterizam a repressão policial contra a cultura e o entretenimento popular; repressão que é acentuada pela prisão dos integrantes da escola (“Encana o pessoal”).

⁵ “Instrumento de sinalização sonora tradicionalmente usado nas escolas de samba pelos diretores de bateria e de harmonia. O apito do primeiro emite som semelhante àquele dos juízes de futebol; o do segundo, similar ao dos guardas de trânsito. A diferença de timbres serve para estabelecer a distinção entre os diversos comandos e sinalizações [...]”. (Lopes; Simas, 2019, p. 24)

⁶ Cf. Os verbetes **BANDEIRA**, **MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA** e **PORTA-BANDEIRA** (Lopes; Simas, 2019, p. 32; 185–187; 225) explicitam mais a relação e importância da bandeira para o desfile da escola, bem como sua origem e evolução, tanto em coreografia, como em algumas tradições particulares das escolas.

Por fim, o quinto verso da segunda parte nos oferece dois caminhos de interpretação. “Sujeira” pode se referir tanto ao conjunto de manifestações culturais populares, como a ação policial de repressão a essas manifestações. É possível ainda pensar em outras possíveis interpretações, mas essas duas são as que mais possuem lastro no ideário das classes dominantes e das marginalizadas. A princípio, como compositor ligado a malandragem e muito íntimo à vivência das escolas, apesar de expulso, em certa ocasião, do terreiro da Escola de Mangueira, Geraldo Pereira não seria um autor que faria referência a cultura popular como “sujeira”. Mas do que isso, era um ávido crítico da violência policial e racial; e muito embora não possamos afirmar que a escola de samba seja uma manifestação cultural *exclusivamente* da população negra brasileira, não há como negar-se o fato de que seja uma manifestação cultural da população negra; o que nos afasta desse primeiro caminho de interpretação.

Mas sem descartá-lo ainda, podemos considerar ainda o termo “sujeira” ligado as manifestações culturais populares como uma expressão irônica de Geraldo Pereira, que critica a concepção da elite sobre a cultura popular. Uma espécie de denúncia da forma como a elite brasileira vê as manifestações culturais das populações marginalizadas, a qual vê nas festas dessa população uma manifestação da “sujeira”, da degeneração, do atraso da cultura brasileira em relação à civilização. O que é plausível na medida em que as manifestações culturais da população negra brasileira foram grandemente perseguidas e reprimidas, no ideário da formação de uma identidade nacional civilizada; ao mesmo tempo que só era permitido a população negra a manifestação cultural em tempos e espaços determinados como festejos religiosos ou o carnaval.

O segundo caminho de interpretação é próximo dessa linha crítica, pois “acabar com a sujeira” é terminar o *trabalho sujo*. Aqui nossa interpretação segue o ensaio *Sale Bolout* de Paulo Arantes, presente em *O Novo Tempo do Mundo* de 2014. No ensaio, se analisa o trabalho sujo como o operador dos campos de extermínio do Holocausto e do sofrimento social da racionalidade neoliberal:

[...] não que a cultura burocrática da razão instrumental, como pode ser resumida a fusão entre capitalismo industrial e burocracia racional weberiana, tenha tornado o Holocausto uma fatalidade, mas sim que as regras de tal racionalidade indiferente aos fins são singularmente incapazes de evitar tais hecatombes, na medida mesma em que a sociedade é vista como um objeto de administração e, portanto, como algo a ser controlado, melhorado, refeito, etc., numa palavra, “a atitude do jardineiro que divide as plantas entre aquelas cultiváveis, de que se deve cuidar e as ervas daninhas, a serem exterminadas (Arantes, 2014, p. 107).⁷

O ponto alto do “trabalho sujo”, no contexto apresentado por Paulo Arantes, é a maneira como os prisioneiros do campo de concentração são convocados a realizar pequenos trabalhos nos campos, cujo fim era o extermínio do seu próprio povo – quando não de si mesmos: “[...] a parte do trabalho “justamente a mais suja”, que os SS delegavam às próprias vítimas, a “tarefa atroz” do massacre cotidiano: a triagem sinistra posterior e a gestão dos fornos crematórios” (Arantes, 2014, p. 112). Um comparativo poderia ser feito nas figuras do bandeirante e do capitão do mato, carrascos que pertencem às próprias etnias que perseguem, massacram e escravizam. No entanto, o paralelo direto é com a própria polícia brasileira, que possuía (e ainda possui) nos seus quadros pessoas das classes sociais que, como instituição, persegue e massacra (persegue e massacra). No contexto da música, o trabalho sujo é “acabar com o carnaval”: tanto por confiscar os objetos da performance e identidade do desfile da escola, como na ação direta de prender os integrantes da escola e não os deixar desfilar. Trata-se de reprimir um elemento de expressão da cultura popular e do entretenimento da população marginalizada - população da qual estes mesmos elementos fazem parte.

O trabalho sujo é representado na música, segundo nossa interpretação, como o extermínio da população e o silenciamento da cultura negra na formação da identidade nacional brasileira. Não puramente pela letra em si, mas quando pensamos o contexto de sua produção; o histórico engajamento do compositor ao falar e denunciar a questão, somados ao contexto material de produção do samba, e

⁷ Ainda mais relevante em nosso contexto de análise da supressão e subversão da cultura negra nos elementos de formação da identidade nacional é a seguinte passagem: “O que resta do Holocausto é, assim, a revelação, menos da banalidade do mal do que de sua racionalidade, entendida como adequação formal e meramente subjetiva entre meios e fins. Por isso o mal não precisa de seguidores entusiasmados, basta o cálculo pulsional da autopreservação. Apostando na prevalência mortal desse princípio num sistema concentracionário, o caminho está aberto para que ‘o mal possa fazer então o trabalho sujo’ [...]. O ‘trabalho do diabo’, enfim, como chamou certa vez Hitler, referente à necessária ‘inteligência e dureza de nosso trabalho de limpeza’” (Arantes, 2014, p. 116–117). É o trabalho de limpeza daqueles elementos degenerativos da cultura que impedem o processo civilizatório e o desenvolvimento da nação.

o diálogo da cultura hegemônica com a cultura opositora do samba. “Acabar com a sujeira” é suprimir e extirpar, como erva daninha em um jardim, aqueles elementos subversivos e degenerativos que impedem o crescimento da nação e a chegada da civilização, pelo que é representado na cultura popular. Pode-se contestar que no período de composição da música a repressão à cultura popular negra tenha se amenizado, e o samba já era considerado um elemento constituinte da identidade nacional. Essa é de fato a aposta das classes dominantes na Era Vargas. Geraldo Pereira, assim como boa parte dos sambistas, é também um admirador de Getúlio. Mas esse processo que inicia na década de 30, não é um processo de valorização da música e da cultura popular da população negra. Ao contrário, trata-se de um processo de apropriação dessa cultura popular para a construção de um conceito de nação que busca esvaziar o samba de sua africanidade e ancestralidade para a afirmação da positividade da mestiçagem brasileira. Vemos isso na contraposição do “samba brasileiro” com o “samba do morro”, onde ainda se apresentavam a separação entre folclore e música popular, como nos mostra Cruz Cordeiro, em texto de 1954:

Quando a folcmúsica do samba batucado veio dos morros e dos bairros pro centro da cidade tornou-se música popular através de compositores populares, que foram os primeiros no gênero, e aparecidos, pouco mais ou menos, pela época. (CORDEIRO FILHO *apud* (Siqueira, 2012, p. 28)

Continua Siqueira, no comentário, que Cruz Cordeiro via em Ary Barroso a maior expressão desse “samba brasileiro”, capaz de unir as expressões da arte negra – vistas como “folcmúsica”, não música popular brasileira – com as tendências da música e da dança popular internacional. Trata-se não de uma valorização da memória e da afirmação da cultura dos marginalizados, mas de uma modernização do Brasil pelo samba. Como a apresentação do *Cake Walk* ao público brasileiro, por Lima Campos, como analisado por Martha Abreu:

O cakewalk apresentado por Lima Campos não era mesmo só africano ou dos escravos. Envolvia uma mescla exótica e excitante, uma novidade no campo da dança e da música, bem ao gosto de um público diversificado, americano e europeu, sedento de modernidades no campo do entretenimento. [...] Claro, tamanha transformação do cakewalk, na otimista opinião do autor, só teria sido possível depois de o “branco” tê-lo tomado “ao mestiço”: “Deu-lhe estesia aos meneios, deu a graça bretã aos passos, caucanisou-lhe a música, modernizou-lhe os movimentos, as figuras – e a marcha delirante começou (Abreu, 2017, posição 335–337).

Modernização que passa pela noção que a cultura popular seria a expressão autêntica do povo brasileiro por representar adequadamente o encontro das três raças, o verdadeiro “povo mestiço”:

Foi longa a carreira, no Brasil, do conceito de cultura popular associado à ideia positiva da mestiçagem, logo acrescida da de “democracia racial”, a partir dos anos 1940. As discussões sobre cultura popular – e música popular – acompanhavam de perto as dúvidas e certezas sobre os efeitos da mestiçagem racial e cultural para a nação. Já na Primeira República, apareciam as primeiras formulações sobre como a positiva mistura das raças e das culturas, especialmente no campo musical e festivo, poderia proporcionar a harmonia racial, social e nacional (Assunção; Abreu, 2018, p. 18).

E a transformação do samba no primordial elemento de formação da identidade nacional a partir de uma cultura de um “povo” ainda em formação, não se dá sem a necessária transformação dessa cultura popular. É preciso que ela se adeque ao projeto de nação. Emblemático para esse movimento de apropriação da cultura opositora pela cultura hegemônica pode ser visto na desarticulação da primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, fundada por compositores de Estácio de Sá, pelo governo de Getúlio Vargas. Sem adentrar os pormenores da história a ideia é que o samba e a escola de samba seriam elementos subversivos da ordem por promover um espaço de uma “possível tomada de consciência social”. Mas não se trata de uma “tomada de consciência”, mas de uma consciência já presente; e que se manifesta nas expressões da cultura popular, bem como nas ações das classes marginalizadas. E o samba tem papel fundamental nessa luta social. Pois, reiteramos, ao mesmo tempo que é expressão dessa consciência social, ele produz e reproduz essa consciência para a comunidade, para a classe (Franceschi, 2010).⁸

⁸ Sobre a fundação da Deixa Falar, o samba do Estácio e o papel dos pelegos na sua desarticulação ver (Franceschi, 2010, p. 166–183) e (Lopes; Simas, 2019, p. 91–92; 116; 123–124). “Estranhos” se referem aos pelegos de Getúlio, infiltrados na Escola.

Assim, quando Geraldo Pereira termina sua música com os versos “termina com a sujeira / toma o apito e a bandeira / acaba com o carnaval”, faz manifestar em sua música o confronto racial e a constante admoestação da polícia, das classes dominantes e do governo às manifestações culturais das classes marginalizadas. A algo que faz parte da consciência social coletiva dessas classes, que resgata e resguarda a memória coletiva das vivências, das experiências, do cotidiano dessas comunidades. Ao mesmo tempo, ele produz e reproduz para as gerações presentes e futuras essa mesma consciência social, demonstradas pelas situações, elementos, objetos e ações do cotidiano das comunidades.

E nada demonstra mais essa característica do samba na música de Geraldo Pereira do que a forma como as penalizações são aplicadas. Bento mata o cabrito; mas é a comunidade quem paga. A pena é aplicada a todos. E todos pagam sem entregar Bento as autoridades. Pois o carnaval pode acabar, mas Bento não será preso, nem se tomará conhecimento da morte do cabrito. Um valor social, uma virtude é afirmada pela música: a união comunitária.⁹ E vemos que ao contrário de *Conflito*, em nenhum momento é indicado que Bento cometeu algum ato ilícito. Ele mata um cabrito; mas não o rouba, como roubaram o cabrito do Benedito; apenas se afirma que o cabrito pertencia a um doutor.

A outra cabritada de Geraldo Pereira também possui essas mesmas linhas narrativas. *Cabritada mal sucedida* (Pereira, 1953), fala de um festejo de aniversário, encerrado pela polícia. Como em *Polícia no morro*, não se faz referência a qualquer ato ilícito; somente a Bento, a mesma personagem, matando um cabrito:

⁹ Veremos a relação entre essa noção de união comunitária e a maneira como historiadores, especialmente os que falam sobre o Brasil Império, enxergam nas comunidades e associações de ajuda mútua a elaboração de uma rede de solidariedade.

Bento fez anos,
 E para almoçar me convidou,
 Me disse que ia matar um cabrito,
 Onde tem cabrito eu tô,
 E quando o comes e bebes começou,
 No melhor da cabritada,
 A Polícia e o dono do bicho chegou.
 Puseram a gente sem culpa,
 No carro de Rádio Patrulha e levaram,
 Levaram também o cabrito,
 E toda a bebida que tinha, quebraram,
 Seu Comissário, zangado,
 Não tava querendo ninguém dispensar,
 O patrão da Sebastiana,
 É que foi ao distrito,
 E mandou me soltar.

Aqui observamos aqueles mesmos elementos elencados antes; porém, o conflito racial e classista aqui é demonstrado de maneira mais nítida. Assim como em *Polícia no morro*, o território não é especificado. De novo é Bento quem mata o cabrito; novamente sua ação não é de alguém que comete um ato ilícito, ele *mata* um cabrito, não o *rouba*. O que o texto nos leva a crer é que não há uma ação ilícita ocorrendo; ilícita é a presença da polícia. Com o adendo que o eu-poético só é liberado da prisão quando o patrão da Sebastiana, que podemos inferir ser sua companheira ou no mínimo alguém de significância para a comunidade afetada, intervém na situação. Ora, é preciso a mediação de um indivíduo de uma outra classe para que pessoas que não possuem ligação com o roubo e morte do cabrito sejam liberadas.

O que vemos a partir dessas três músicas, descrevendo através de festas e churrascos de cabritos, é como se articulam diferentes aspectos da cultura popular brasileira, inseridas nos confrontos raciais, classistas e entre população e Estado (através de suas forças repressivas). Os sambas, em particular os de Geraldo Pereira, mostram como é possível adentrar as relações sociais, mesmo que em versos curtos, mostrando a complexidade das dinâmicas de poder nas vivências das comunidades. Geraldo, longe de ser o grande expoente do samba, é um dentre vários compositores negros que mesclam brincadeiras e críticas sociais nos relatos do cotidiano de suas canções. As crônicas das músicas carregam consigo muito mais que uma simples descrição da realidade; elas trazem um posicionamento, uma perspectiva, com origem demarcada nas experiências dos sujeitos negros brasileiros.

Vimos pelas letras dos três sambas analisados que várias características podem surgir de músicas com temáticas tão simples como cabritadas. Explorar essas características faz emergir costumes e valores que operam e coordenam a sociabilidade dos territórios, das classes, da população. Mas não podemos pensar esses valores como isolados temporal e territorialmente. E aqui não se trata de traçar uma origem, mas de reconhecer os princípios ontológicos¹⁰ que embasam os conhecimentos, os costumes, os valores expressos nas músicas. Nesse sentido, as três cabritadas nos oferecem a porta de entrada da análise, pois a partir de festas saímos de expressões individuais particulares, encontrando certas características gerais, que agora exploraremos a seguir.

Pensamos os sambas em categorias temáticas, indiferente do ritmo específico, progressões melódicas e escalas harmônicas; conquanto que mantenham certas características gerais (a saber, a principal é a de que possuam ritmo sincopado), não fazemos distinções entre samba enredo, partido alto, samba de roda, pagode, samba canção, samba de breque, e tantas outras variações do samba perene (para usar a expressão de Bissoli Siqueira); consideramos todas como expressões do samba urbano carioca.¹¹

Pressupomos aqui o método de composição, descrito por Wilson Batista, por teses e personagens. O sambista campista falava abertamente que compunha teses em seus sambas. De fato, uma análise sobre suas canções nos remete facilmente a uma ideia ou situação que orienta cada composição. Pensar cada canção como possuinte de uma tese é interessante, e de alguma maneira nos facilita o trabalho de interpretação e análise das letras das músicas - mesmo que de fato não a possuam, ou que não haja uma “tese” orientando a produção cultural. É uma organização geral, uma categorização dessas teses que buscaremos assinalar a seguir, agrupando as teses em temas gerais, que por sua vez nos indicam esses princípios ontológicos da filosofia do samba. E vale notar que, muito embora atribuimos a

¹⁰ Pensamos aqui ontologia segundo o conceito lukasciano, onde o ser humano se destaca da organicidade animal ao produzir um mundo social no qual habita. Ele cria uma nova relação orgânica, pensando o conceito desde Hegel, onde ele transforma o mundo para novamente inserir-se nele. Os princípios ontológicos seriam, então, os princípios que organizam a sociabilidade, as regras do convívio que possibilitam a emersão das relações sociais e de identidade (e diferença).

¹¹ Visto que nos limitamos a analisar os territórios do antigo distrito federal, sem que haja uma depreciação por outros territórios e comunidades de samba e suas produções culturais

metodologia a Wilson, por voz do próprio autor, ele mais sistematiza o processo de criação do que propõe algo original.

Sobre o processo de escrita de teses Sérgio Cabral (2010) o chamou (mesmo que não tenha feito referência a Wilson) de crônicas do cotidiano; Muniz Sodré (1997), pensando as raízes africanas do samba, trabalha com o conceito de provérbio (de uma certa maneira aproximando ao conceito de mito, tal qual trabalhado por Vernant, nas origens do pensamento grego), tornando o trabalho do sambista um tanto semelhante ao de griot - algo que vemos o rap incorporar com mais força recentemente, como legado desses sambistas, guardiões da memória. Aqui seguiremos mais a concepção de Sodré, pois pensar o samba proverbialmente indica quatro características principais: o caráter oral da cultura (mesmo que tenha se tornado um misto de cultura escrita e oral, os traços da cultura oral são mantidos como tradições); a transmissão de valores e costumes, sabedorias e conhecimentos; a multiplicidade de temas que podem ser pensados a partir do provérbio, como ensinamentos e causos; e o papel do contador/sambista no compartilhamento de experiências e histórias, uma reformulação afrodiaspórica do papel do griot.

Sobre as características apontadas acima, as duas primeiras são abordadas de maneira geral na própria proposição da tese, a de pensar os documentos da cultura oral e seu papel formador e organizador da cultura e filosofia populares brasileiras. A terceira será o tópico a seguir. E com relação a quarta característica, exploraremos mais a fundo ao abordarmos a questão da ancestralidade e memória no samba e a relação imbricada entre autor, território e classe.

Nos voltando a noção de crônica do cotidiano de Sérgio Cabral, como uma temática recorrentes das canções, não somos contrárias a ela. Mas falar que a cultura popular expressa o cotidiano da classe que o produz, é ao mesmo tempo um reducionismo e uma tautologia. O que essas crônicas dizem? Que realidade apontam? Sobre o que versam? Se notarmos o que populariza o sambista como cronista, são as músicas tocadas nas rádios entre as décadas de 20 e 60. Por vezes as músicas contavam histórias da realidade das comunidades, fictícias ou não, se assemelhando assim às crônicas de Luís Edmundo ou João do Rio, que na mesma época apareciam em jornais de destaque no distrito federal. Em outras ocasiões, as músicas faziam menção a situações corriqueiras e genéricas, por vezes repetitivas. Se voltarmos nosso olhar às cabritadas que analisamos anteriormente, vemos que elas se aproximam mais ao primeiro caso: narram histórias, como causos. Seu

aspecto genérico aparece também na maneira como incorporam certos elementos, que poderiam ser mais detalhados. Em *Polícia no Morro* Geraldo Pereira aponta para essas duas categorizações: ao mesmo tempo que conta uma história, essa história não parece ser algo específico, mas antes um evento de recorrente repetição. Músicas sobre festejos, como *Quitandeiro* (Monarco e Velha Guarda da Portela, 1976), *Pagode do Vavá* (Da Viola, 1972), *Cafofo da Surica* (Cristina, 2004), por exemplo, não fazem referência a um evento em específico, mas a um evento que se repete; sendo assim mais uma descrição genérica que uma narração. Por outro lado, *Pagode no Serrado* (Pérola Negra, 1986), e *Roda de Samba no Céu* (Da Vila, 2005), *Pagode da Dona Ivone* (Diniz, 2003), narram uma experiência, uma história, onde o caráter particular e único do evento é celebrado.

O que então a noção de crônica nos aponta? Nada que não seja muito genérico: uma abstração que faz perder as nuances dos detalhes. Que detalhes, então, se ocultam na caracterização das músicas citadas acima como crônicas? *No Pagode do Vavá* e *Cafofo da Surica* narram um evento recorrente da *GRES Portela*; sua caracterização como crônicas a colocariam no mesmo patamar que músicas como *Quitandeiro* e *Pagode no Serrado*, que são descrições mais genéricas da experiência comunitária. O problema é que uma é um relato factual, o outro uma construção fictícia; e mesmo na construção fictícia, como é o caso explícito de *Roda de Samba no Céu*, que narra um sonho, antes de uma festa, é uma música que se aproxima mais de *No Pagode do Vavá* e *Cafofo da Surica*, pois celebra a vida e obra de antepassados. As três, por mais que possuam uma temática voltada a festejos comunitários, funcionam antes como cultos a ancestralidade do que como uma crônica do cotidiano da escola. Não é um canto para falar do presente tão simplesmente, mas para construir uma sociabilidade a partir do passado. Ao mesmo tempo, *No Pagode do Vavá*, *Cafofo da Surica* e *Pagode no Serrano* possui características gerais de exaltação do território e da comunidade, celebrando a vida comunitária, os espaços de vivência, os locais de convívio e a troca de experiência.

Assim, nos parece mais adequado indicar os seguintes temas como os mais gerais, que se interseccionam e carregam certas características gerais do samba as características gerais - sem detrimentos de outros que possam existir ou pensarmos, estes 5 são os que mais se destacaram em nossa exploração cartográfica. Os 4 temas são: 1) ancestralidade e tradição, na maneira como são exaltados os heróis e pessoas importantes para a comunidade (com especial atenção para a criação de

um próprio panteão de sambistas); 2) histórias comunitárias, que versam sobre passado e presente do território; 3) prescrição de valores e regras, que funcionam mais como código de conduta que uma narração do cotidiano; e 4) romantismo e relações amorosas, inclusive músicas de lamento, de traição, de arrependimento e outros, como formas de expor publicamente situações que são de âmbito privado para a cultura hegemônica. O primeiro falaremos em detalhes no capítulo 5, onde abordamos os conceitos de ancestralidade e memória social, em conjunto com uma discussão sobre a temporalidade própria da filosofia do samba. Em relação ao segundo e ao terceiro, falaremos em detalhes no capítulo 7, onde buscamos compreender a noção e importância da comunidade e do território para a filosofia do samba.

O quarto tema, no entanto, tangencia esse trabalho na medida que tem uma relação interessante com o projeto civilizador de nação brasileiro; e nos escapa na medida que pede um aprofundamento em dinâmicas de relações interpessoais. O lirismo é um tema essencial também para a filosofia do samba, afinal, quando falamos em um projeto civilizatório positivista, como o orquestrado durante a Primeira República, que deixa seus vestígios ainda pelos projetos subsequentes, pensava no primado da razão sobre o corpo - grande marco dos projetos civilizatórios europeus. Principalmente no que toca aos anos 20 e 30, as canções que de alguma maneira expunham casos de traição, abandono, desilusões amorosas em geral, bem como declarações de amor e afetividade eram grande fonte de entretenimento por parte da população carioca, em especial a elite e classe média branca. É o papel social do palhaço negro: o negro é fonte de diversão para o branco, na medida que expõem em público suas emoções e se coloca em situações constrangedoras. Mas existe ainda um papel importante nessas canções de representação da própria dor (tanto do artista, como do ouvinte) como via de superá-la, esquecê-la; hoje, talvez, essa dimensão seja mais forte nas canções de amor que esse traço de rir do incivilizado; e entendemos que parte disso é em decorrência da maneira como a filosofia do samba, como forma de articular e expressar o modo de vida e pensamento de uma classe, acaba infiltrando a própria cultura que intenta usurpar-lhe. No entanto, o lirismo nos escapa justamente nesse ponto onde nos demanda uma análise psicológica mais profunda; algo que nos afasta da substância mesmo de nossa pesquisa: a filosofia do samba (e não sua psicologia). Por fim, Wilson também dizia que buscava criar personagens; sejam eles repetidos em

outras canções, como o *Cabo Laurindo* e a *Mulher do Seu Oscar*, ou personagens criados para composições, como *Dolores Sierra* ou *Chico Brito*. Essas personagens contam histórias e servem para o desenvolvimento das suas teses. Com relação as personagens, a exploraremos mais a fundo a partir da relação com a ancestralidade no capítulo 5, visto que esses personagens aproximam muito o trabalho do sambista com o de um guardião social da memória.

2 CAPÍTULO 2 - AS MENTIRAS QUE SILENCIAM

Em 19 de julho de 1936 irrompe entre as ruas espanholas o golpe militar da coalização nacionalista e fascista liderada pelos generais de Francisco Franco. Várias cidades sucumbem ao controle do generalíssimo. Resistem, sob a bandeira da República de Manuel Azaña, importantes cidades do polo industrial e cultural da Espanha. Republicanos da Frente Popular junto a anarquistas, comunistas e socialistas, alguns dos quais compunham a aliança de governo, fazem barricadas, tomam quartéis, se entrincheiram em Madri, Valência, Bilbao, Málaga. Mas é em Barcelona que a bandeira da revolução se organiza com brados mais fortes. É a milícia antifascista da Confederação Nacional dos Trabalhadores que logo angariou as forças da Guarda Civil para lutar ao seu lado, e conseguiu controlar os avanços das tropas de Manuel Godeu Llopis, general franquista. A milícia passaria a ser conhecida como Coluna Durruti e foi fundamental para o enfrentamento dos nacionalistas no começo da guerra civil sob a liderança de Buenaventura Durruti.

Mas entremeio ao fervor da revolução e da contrarrevolução, entre julho e novembro daquele ano cresce uma inquietação política no lado republicano. A Frente Popular visa retomar o controle da república, mas briga ainda internamente entre as várias classes e ideologias presentes nas barricadas, trincheiras e sobretudo nos gabinetes. Como uma decisão para tomar o controle da situação e da revolução, a Frente Popular decide por militarizar as milícias operárias, para retomar a ordem e disciplina do exército que enfrentaria Franco, agora sob o comando dos generais da república. Tal medida é desafiada pelas milícias operárias, em especial pela Coluna Durruti, que em novembro já somava 6.000 homens no front de batalha. Em 4 de novembro Durruti (Discurso del 4 de noviembre de 1936, 1936) discursou na rádio; seu discurso é ansiado pelo povo da Catalunha, e por toda a frente republicana, pois falava sobre os impasses entre os interesses do governo e burguesia e os das alas mais radicais da Frente. Sua mensagem é clara e inequívoca:

[...] Se essa militarização decretada pela Generalidade é para nos assustar e impor uma disciplina de ferro, eles estão errados. Vocês estão equivocados conselheiros, com o decreto de militarização das milícias. Já que falais de disciplina de ferro, digo-lhes que venham comigo até a frente. Aí estamos nós que não aceitamos nenhuma disciplina, porque somos conscientes de cumprir nosso dever. E você verá nossa ordem e nossa organização. Mais tarde, voltaremos a Barcelona e perguntaremos sobre sua disciplina, sobre sua ordem e sobre seu controle, que vocês não possuem. [...] Se todos pensam que seu partido é mais poderoso para impor sua política, estão errados, porque contra a tirania fascista só devemos opor uma força, deve haver apenas uma organização, com uma única disciplina. Por nada no mundo esses tiranos fascistas passarão por onde estamos. Este é o slogan da frente. A eles dizemos: 'Não passarás!' E a vocês cabe gritar: Não passarão!'¹

Por um lado, declara aquilo que a Coluna já havia votado: não aceitaremos a sua disciplina. Enxerga na tentativa de militarização das milícias uma forma de frear o ímpeto revolucionário dos operários (sobretudo catalães) da Coluna. De outro, proclama que o momento é de união, e que as disputas internas são disruptivas para o movimento. “Fazemos nossa parte aqui no front”, diz Durruti, façam as suas aí também.

Nessa disputa, Durruti aponta para a influência da União Soviética no andar da revolução espanhola: em como o partido comunista de viés estalinista influenciava os rumos da guerra civil. Voltemos a julho: em meio as disputas internas e externas, no dia 25, Durruti se encontra com Pierre Van Paasen – a entrevista seria publicada somente em 18 de agosto. Van Paasen era um jornalista holandês canadense, que escrevia para o *The Star* de Toronto, sob as ordens do editor Joseph E. Atkinson, que o encarregara desde 1932 como correspondente da Europa do jornal canadense, e, mais diretamente no período, como encarregado de cobrir a guerra civil para o periódico.

A entrevista de Van Paasen é encantadora; a eloquência de Durruti, em meio ao conflito, atíça o fogo de uma revolução com a esperança de mudança, e

¹ Versão nossa de: “Si esa militarización decretada por la Generalidad es para meternos miedo y para imponernos una disciplina de hierro, se han equivocado. Vais equivocados consejeros, con el decreto de militarización de las milicias. Ya que habláis de disciplina de hierro, os digo que vengáis conmigo al frente. Allí estamos nosotros que no aceptamos ninguna disciplina, porque somos conscientes para cumplir con nuestro deber. Y veréis nuestro orden y nuestra organización. Después vendremos a Barcelona y os preguntaremos por vuestra disciplina, por vuestro orden y por vuestro control, que no tenéis. [...] Si cada cual piensa en que su partido sea más potente para imponer su política, está equivocado, porque frente a la tiranía fascista sólo debemos oponer una fuerza, sólo debe existir una organización, con una disciplina única. Por nada del mundo aquellos tiranos fascistas pasarán por donde estamos. Esta es la consigna del frente. A ellos les decimos: "¡No pasaréis!". Y a vosotros os corresponde gritar: ¡No pasarán!"

carrega um grande peso para a Guerra Civil e a esquerda no mundo inteiro no período. De fato, até hoje a entrevista de Buenaventura Durruti é lembrada por grupos anarquistas e de esquerda em geral no mundo inteiro, mas em particular por falantes de inglês, espanhol e português, pela proximidade do conflito aos grupos, e pela publicação original da entrevista.

Primeiro o ataque à inaptidão e passividade do governo republicano:

“Para nós”, disse Durruti, “é uma questão de esmagar o fascismo de uma vez por todas. Sim, e apesar do governo.

Nenhum governo no mundo luta contra o fascismo até a morte. Quando a burguesia vê o poder escapando de suas mãos, ela recorre ao fascismo para se manter. O governo liberal da Espanha poderia ter tornado os elementos fascistas impotentes há muito tempo. Em vez disso, comprometeu e adiou. Mesmo agora, neste momento, há homens neste governo que querem pegar leve com os rebeldes.”

E aqui Durruti riu. “Nunca se sabe, o atual governo ainda pode precisar dessas forças rebeldes para esmagar o movimento dos trabalhadores...”(Van Paasen, 1936)²

Durruti é taxativo: a falta de apoio às milícias operárias é porque as forças fascistas são vistas como úteis pelos republicanos; espremido entre o socialismo (anarquista e comunista) e as barbáries fascistas, os republicanos não tardariam em se aliar aos fascistas.

Mas a crítica não se resume à burguesia espanhola. As manobras internas fazem com que Durruti aponte suas palavras ao partido comunista soviético e espanhol, que embarga a mobilização operária; e a outros governos do mundo que se mostraram inaptos e desinteressados na ascensão do fascismo espanhol:

² Versão nossa de: “‘For us’, said Durruti, ‘it is a matter of crushing Fascism once and for all. Yes; and in spite of the Government. No government in the world fights Fascism to the death. When the bourgeoisie sees power slipping from its grasp, it has recourse to Fascism to maintain itself. The Liberal Government of Spain could have rendered the Fascist elements powerless long ago. Instead it compromised and dallied. Even now at this moment, there are men in this Government who want to go easy on the rebels.’ And here Durruti laughed. ‘You can never tell, you know, the present Government might yet need these rebellious forces to crush the workers’ movement...’”

Nós sabemos o que queremos. Para nós não significa nada que exista uma União Soviética em algum lugar do mundo, que para preservar sua paz e tranquilidade os trabalhadores da Alemanha e da China foram sacrificados aos bárbaros fascistas por Stalin. Nós queremos revolução aqui na Espanha, agora, e não talvez depois da próxima guerra europeia. Estamos dando a Hitler e Mussolini muito mais preocupação com nossa revolução do que todo o Exército Vermelho da Rússia. Estamos dando um exemplo para a classe trabalhadora alemã e italiana sobre como lidar com fascismo. 'Eu não espero nenhuma ajuda para uma revolução libertária de nenhum governo do mundo... Não esperamos nenhuma ajuda, nem mesmo de nosso próprio governo, em última análise.'(Van Paasen, 1936)³

Mas para além das críticas, é a última parte dessa entrevista que nos interessa aqui. Além da centelha da esperança, as temáticas que permeiam a última resposta de Durruti nos possibilitam uma leitura do golpe e da revolução que nos aproxima de nossa temática em *terra brasilis*. Walter Benjamin aparece ilustre nas entrelinhas, como uma constelação que ilumina e nos auxilia em compreender o empenho revolucionário da Coluna Durruti, quando Van Paasen questiona Durruti, após sua fala: “Mas vocês estarão sentados sobre uma pilha de ruínas.” Eis que responde Durruti:

³ Versão nossa de: “We know what we want. To us it means nothing that there is a Soviet Union somewhere in the world, for the sake of whose peace and tranquillity the workers of Germany and China were sacrificed to Fascist barbarians by Stalin. We want revolution here in Spain, right now, not maybe after the next European war. We are giving Hitler and Mussolini far more worry with our revolution than the whole Red Army of Russia. We are setting an example to the German and Italian working class on how to deal with Fascism. I do not expect any help for a libertarian revolution from any Government in the world... We expect no help, not even from our own Government, in the last analysis.”

Sempre vivemos em favelas e buracos no muro. Saberemos nos acomodar por um tempo. Pois, não se esqueça, nós também podemos construir. Somos nós, os trabalhadores, que construímos esses palácios e cidades aqui na Espanha, e na América e em todos os lugares. Nós, os trabalhadores, podemos construir outros para substituí-los. E melhores! Não temos o menor medo de ruínas. Vamos herdar a terra, não há a menor dúvida sobre isso. A burguesia pode explodir e arruinar seu próprio mundo antes de deixar o palco da história. Nós carregamos um novo mundo aqui, em nossos corações. Esse mundo está crescendo neste minuto.(Van Paasen, 1936)⁴

No entanto, morreria antes de ver o novo mundo se realizar. E levaria esse mundo junto a seu coração para o túmulo. No dia 19 de novembro, em um confronto cercado de controvérsias, Durruti é alvejado e sucumbe aos ferimentos. Mais um vencido convalidado pelas barbáries da civilização. Sua morte, embora controversa, era necessária para que a esquerda se mantivesse unida, como aponta Agustín Guillamón (2022). O foco é que ao rejeitar a militarização, Durruti usava sua influência na CNT e na Frente Popular de maneira combativa contra os interesses gerais dos grupos componentes – partido comunista e burguesia industrial. Sobre seu legado se construiria a milícia dos Amigos de Durruti, que lutaria bravamente entre 1937 e 1939, sucumbindo no último campo de batalha da Espanha na Guerra Civil: a Catalunha, que Durruti tanto defendeu. Sua mensagem de unidade, no entanto, é preservada, e no primeiro aniversário de sua morte circula nas rádios e jornais tanto da CNT-FAI como da República o slogan que teria criado pela união das forças contra o fascismo: “Renunciamos a tudo, menos a vitória”.

A linguagem escatológica, carregada da imagem de ruínas, torna a fala de Durruti profeticamente benjaminiana. Não seriam os milicianos os trovões da memória, que impulsionam os vencidos, despertando-os de seus túmulos para reconstruir um mundo que lhes fora negado? As ruínas são as marcas das vitórias e das derrotas; são o sentimento que nasce quando se descobre que do lado opressor corre (e jorra) o mesmo sangue que do lado oprimido. E aqui poderíamos anunciar o problema da filosofia do samba para pensar como a população negra brasileira,

⁴ Versão nossa de: “‘But’, interjected van Paasen, ‘You will be sitting on a pile of ruins.’ Durruti answered: We have always lived in slums and holes in the wall. We will know how to accommodate ourselves for a time. For, you must not forget, we can also build. It is we the workers who built these palaces and cities here in Spain and in America and everywhere. We, the workers, can build others to take their place. And better ones! We are not in the least afraid of ruins. We are going to inherit the earth; there is not the slightest doubt about that. The bourgeoisie might blast and ruin its own world before it leaves the stage of history. We carry a new world here, in our hearts. That world is growing this minute.”

liberta e livre no pós-abolição, constrói sua identidade, suas lutas, seu mundo em meio as ruínas deixadas pela civilização liberal-escravocrata. Poderíamos comparar as favelas e buracos espanhóis aos barracos dos morros; as ruínas das cidades espanholas bombardeadas às ruínas e escombros dos quilombos e terreiros, cortiços e pensões queimados, destruídos, demolidos pelo Estado e seu aparato repressivo desde os tempos do cativeiro até a reforma urbana do Distrito Federal que empurra a população negra e trabalhadora para os morros - e a cada nova queima e desalojamento de ocupações comunitárias, que ainda ocorrem nos dias de hoje; as milícias operárias espanholas com as milícias de capoeiras que protegiam os terreiros e quilombos, e organizavam a segurança das comunidades negras, e que levaram a proibição da capoeira no Brasil, na codificação penal da Primeira República. Poderíamos comparar a organização de Durruti a tantos sambistas de destaque, que usaram da rádio e do jornal para promoverem a cultura negra e a igualdade do negro na sociedade, como Candeia, Cartola, Paulo da Portela, Zé Ketí.

Poderíamos traçar ainda a perseguição ao flamenco, como cultura mouro-cigana do Al Andalus, onde dançarinos e cantores, assim como tudo que girava em torno dela, eram perseguidos, tanto por um enfrentamento direto ao franquismo, como pela própria existência étnica – “Havia uma intenção especial em reprimir não tanto o flamenco, como a cultura flamenca. A guarda civil perseguia os ciganos por qualquer aspecto da sua vida cotidiana, desde a gastronomia até a vestimenta, passando pelo canto”(Mariño, 2019).⁵

Esses paralelos são importantes, e vão tecendo a rede na qual buscaremos deitar esses conceitos que fazem parte da filosofia do samba. A guerra civil espanhola divide o país em dois, em milícias de trabalhadores que reivindicam sua autonomia e liberdade de um lado, e de um exército fascista (franquista) de outro. É óbvio que uma construção de uma tal dualidade se faz de maneira arbitrária e simplista, perdendo de vista as nuances próprias do problema que se apresenta a partir de uma disputa multilateral onde diversos interesses entram em conflito. Essa dualidade se constrói a partir da dualidade que tornou-se interpretação comum para o conceito de luta de classes marxiano: de um lado proletários, de outro burgueses (e seus aparatos de repressão). Não concordamos com essa simplificação, nem

⁵ Versão nossa de: “Hubo una especial intención de reprimir no tanto el flamenco, como lo flamenco. La guardia civil acosó a los gitanos por cualquier aspecto de su vida cotidiana y su cultura, desde la gastronomía hasta la vestimenta, pasando por el cante.”

achamos que ela reflete todo o espectro político e social que se esconde por trás dos polos da equação. Porém, ela é útil para compreender essa disputa, simplificando os lados é possível ter uma ideia geral, que servirá de base para conhecer suas nuances.

Assim também o é com o samba. Se constroem na cultura popular diversas dualidades que podemos sintetizar na ideia geral de um samba de duas cidades: de um lado os morros (ou as favelas), de outro a cidade (ou o asfalto). A dualidade morro-cidade, morro-asfalto se constrói ao longo do tempo desde as primeiras ocupações urbanas; essa dualidade indica outras construções duais, como aponta Spirito Santo:

O Samba e sua historiografia se articulam em torno do par oposicional morro/asfalto. No plano das associações, morro/asfalto está em relação virtual de substituição com negro/branco, pobre/rico, barracão/arranha-céu, senzala/casa-grande, lundu/modinha (2016, p.25).

Acrescentamos: trabalhador/burguês. Poderíamos ainda colocar outras, mas falaremos mais demoradamente dessa dualidade em momento oportuno. Por hora nos basta estender as analogias benjaminianas por sobre o samba. Ele tem suas próprias profecias, suas ruínas e redenções. A destruição das pensões, dos terreiros, a perseguição aos quilombos rurais e urbanos, a destruição dos vestígios do que Heitor dos Prazeres chamou de Pequena África no centro do Distrito Federal, são esses escombros que nos servem como documentos da barbárie. Mais do que constatar a destruição de uma cultura, eles nos mostram como sobrevive, por táticas e técnicas próprias de uma guerrilha ontológica, a cultura afrodiaspórica no Brasil. Sobrevive e ajuda a moldar um consciente coletivo que se move subterraneamente, como se fossem placas tectônicas empurradas para debaixo da história oficial, as quais, ao serem sublevadas pela cultura hegemônica, fazem rugir, ruir e balançar as estruturas e relações estabelecidas de poder. Nasce assim, como nasce em Durruti, um mundo novo, cantado e dançado, batucado e gingado em cada coração que canta, que dança, que firma o ponto e o ritmo na palma da mão. E, a respeito da dualidade própria do samba, Noel Rosa, em seu *Feitio de Oração* (1933), cantou certa vez que o samba não vem do morro, nem da cidade: “E quem suportar uma paixão / Verá que o samba então / Nasce do coração”. O samba é o mundo novo,

que nasce a cada nova noite, nos corações daqueles cujas obras não são ruínas, mas as pedras fundamentais do que se pretende chamar de nação brasileira.

A repressão estatal à cultura e a organizações comunitárias autogestionadas é um outro paralelo que podemos traçar entre Durruti e o Samba, visto a repressão e necessidade de controle e censura estatal sobre as agremiações de escola de samba. Um caso emblemático dessa perseguição ocorre quase 40 anos após a morte de Durruti, quando numa fatídica madrugada de sexta feira, um grande mestre do samba apanha da polícia num flagrante ato de repressão ao, como diz a própria *Estação Primeira de Mangueira*, samba. Na manhã do dia 20 de fevereiro, 9 dias antes do desfile de carnaval no domingo dia 29 de fevereiro de 1976, a polícia militar invade o morro para acabar com um ensaio da escola de samba de Mangueira. Como diz o texto do historiador, responsável pelo canal *Iconografias da História*, Joel Paviotti:

Em 1976, a polícia invadiu o Ensaio da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira que ocorria na rua Visconde de Niterói, no Rio de Janeiro. Mestre Cartola, um dos fundadores da agremiação, sentou no asfalto para protestar e lamentar mais uma operação policial contra o Carnaval Carioca. Na época, apesar da festa já aquecer a economia da cidade, o Samba era considerado pelas forças policiais como bagunça. Antes da construção do Sambódromo, os ensaios e desfiles ocorriam nas ruas do Rio, e a reunião das escolas eram constantemente interrompidas pela Justiça, Polícia e Ministério Público. Uma das principais alegações era que os ensaios e desfiles geravam um ambiente promíscuo e fértil para uso de drogas, sexualização e incentivo ao jogo do bicho. A imagem emblemática foi capturada por Eurico Dantas e virou símbolo da resistência do samba contra o sistema (Lemes, 2019).

Em meio a construção fantástica da narrativa, porém, se esconde objetivamente uma narrativa mais tenebrosa. De fato, contra a perspectiva da ficção, a maneira de relatar eventos objetivamente (a partir das perspectivas subjetivas que se constroem diante de consciências de classe determinadas materialmente) é a maneira que faz emergir, para a história dos oprimidos, a redenção. Não se trata de contar o que realmente aconteceu, mas de reconstruir uma realidade objetiva a partir de lentes conceituais que fazem emergir, metodicamente, objetos para análise e interpretação. É o nosso movimento de tirar da caixa de brinquedos, conceitos que nos ajudarão a desvendar o mistério do samba de maneira a pensar o samba a partir de suas determinações culturais, das subjetividades que operam e se forjam a partir dos eventos e ideias de cada território e temporalidade.

Sendo assim, a comparação entre Durruti e o Samba terá necessariamente de vir por outros lados. Não poderá se construir sobre mitos e lendas, sobre uma história inventada a partir de sentidos postos, que antes de redimir, apagam as lutas e tornam os sofrimentos nulos (ou menores). Nossa perspectiva aqui se inspira na historiografia judaica, que ao relatar o holocausto se mantém firme em dois preceitos: 1 - não ficcionalizar a história, pois os horrores dos fatos já nos bastem para compreender a dimensão da dor e do sofrimento; 2 - sempre mostrar o depois dos eventos, mostrando como foi possível a vida se reconstruir, redimindo o passado. Assim, trabalharemos na perspectiva simultânea de mostrar o processo da barbárie, mas também o de insubmissão e rebeldia, que fez manter viva e crescer uma história do povo brasileiro com uma face muito diferente que se faria acreditar.

Voltemos a Durruti: o que aproxima a história dele e dos anarco-sindicalistas espanhóis e dos negros no Brasil (e nas Américas como um todo) é a mentira e o silêncio. Durruti fica famoso no mundo inteiro pela entrevista a Van Paasen e pelo slogan repetido em sua morte. Mas como aponta Guillamón (Guillamón, 2007), Durruti havia discursado na rádio na manhã do dia 24 de julho de 1936, na ocasião da adesão dos anarco-sindicalistas para a composição do governo espanhol, antes de sair em campanha com os milicianos pela Espanha tomada por Franco. Muito dificilmente um comandante militar daria uma entrevista para um jornalista estrangeiro no campo de batalha. Pesa-se ainda o fato de que Durruti era de uma força rebelde autogestionada. Se a entrevista é suspeita por esses fatos, torna-se mesmo infactível quando percebemos que Van Paasen, segundo seu passaporte, não havia viajado para a Espanha durante a guerra civil (Harkness, 1963); (Guillamón, 2022). As palavras tão bonitas e eloquentes de Durruti são todas obras da imaginação de Van Paasen.

Outros elementos da entrevista ainda se explicam em meio ao contexto canadense: Atkinson editorava o *The Star* em uma linha crítica a União Soviética e particularmente a Stálin, e procurava histórias com tendências de esquerda antistalinista. Van Paasen cria um personagem de Durruti, cujas palavras não refletem os dramas e processos de Durruti, não expressam seus interesses e ideias, valores e objetivos. Antes, Durruti é soterrado pelas ideias, interesses e valores de Van Paasen e Atkinson. A voz de Durruti é silenciada; Durruti vira um fantoche, a ser manipulado reproduzindo uma ideologia que o usa como um objeto, para reproduzir os interesses de uma classe que não é a sua. Assim também o fazem com suas

famosas últimas palavras, que seriam obra de Ilya Ehrenburg, correspondente de guerra soviético. Durruti era um militante revolucionário, que pregava unidade para enfrentar o fascismo; mas era sobretudo um revolucionário. Seu último discurso mantém firme suas ideias e valores. Mas a república o transforma num colaboracionista que renunciou a revolução para combater o fascismo.

Em meio a entrevista que não concedeu com a frase que nunca disse, Durruti é transformado num mito; repetido e reproduzido acriticamente por segmentos da esquerda do mundo inteiro. O Durruti real, de carne e osso, que deu sua vida na luta antifascista, é cada vez mais sepultado. Seu túmulo cada vez mais revirado. A memória do mito Durruti faz o Durruti real cair no esquecimento. E aqui a linguagem de Benjamin se faz presente, afinal: “[...] nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer” (Benjamin, 2013, p. 16).

Ora, esse silêncio de Durruti é o mesmo da população negra. O silêncio não necessariamente de uma voz suprimida, mas também de uma voz suplantada. Uma voz cujo discurso encontra um público, mas precisa ser reformulado nos termos e condições da cultura hegemônica para que seja permitido. Podemos ver isso manifesto, por exemplo, na maneira como associações culturais e religiosas falam sobre a maneira como são perseguidas historicamente: substituem racismo por preconceito cultural – sem qualificar a cultura como negra. E foi precisamente isso que o texto de Paviotti, agora somente replicado em perfis de redes sociais pela internet, mas não mais presente nos canais oficiais do historiador, faz. A história da foto de Cartola tem muitos sentidos, e a repressão é mais dura que uma intervenção ao ensaio da escola de samba. Mas começemos por outras veredas, para compreender a resposta de Cartola ao incidente em uma totalidade mais abrangente.

Para analisarmos o paralelo nessa dimensão, começamos trazendo para a brincadeira os conceitos de ancestralidade e tradição, focando em dois sambas que versam sobre o processo de resistência cultural articulado através dos sambas *Mangueira Não* (Martins, 1944) e *Silenciar a Mangueira* (Cartola, 1980). Sambas que compartilham de dois elementos: possuem o mesmo tema ao resgatarem a memória do Estácio de Sá, como berço do samba moderno e da primeira Escola de samba; e afirmam o mesmo verso “Silenciar a Mangueira, não”, em protestos a censura e repressão ao morro de Mangueira - ao morro, como território, à comunidade de trabalhadores, sobretudo negros. Distantes temporalmente, se articulam nos sambas

dois conceitos que são constituintes da própria filosofia do samba: a memória contada pelos “vencidos” e o culto à ancestralidade. Ao mesmo tempo que contam uma história não contada por vias oficiais, assim, não deixando que essa história caia no esquecimento, cultuam os “vencidos” como raízes de uma árvore, cujos frutos são colhidos no presente.

É essa memória viva que se constrói em *Mangueira Não*. A música é uma composição de Grande Otelo e Herivelto Martins, gravada por Francisco Alves e o Trio de Ouro (Herivelto Martins, Dalva Oliveira e Nilo Chagas) em 1943, e lançada no filme *Berlim na Batucada* (1944) de Luiz Barros. No contexto do filme, o malandro Chico, personagem de Francisco Alves, é abordado por um produtor cultural norte-americano (uma quase sátira da vinda de Orson Welles para o Brasil para gravação de *It's all True* em 1942), que quer conhecer o morro, o verdadeiro samba, e quer levar para os EUA um espetáculo de samba. Ao abordar Chico, o norte-americano comenta: “Que pena que o morro vai abaixo”; o que situa a temática geral da música como um enfrentamento às reformas urbanas no Distrito Federal, que desde a Primeira República foram gradualmente empurrando a população negra e trabalhadora para fora do centro urbano - construindo as duas cidades paralelas.

O morro vai abaixo é a maneira como Grande Otelo e Herivelto Martins constroem a canção: as reformas urbanas perseguem, reprimem e expulsam a população pobre da cidade, junto com suas manifestações culturais; elas não terminam com a destruição de praças e ruas, elas vão derrubar até os barracões nos morros. Primeiro são expulsos para o morro; depois, dele. A destruição da Praça Onze, primeiro verso do samba, simboliza o fim do principal ponto de encontro da população negra carioca; local, por exemplo, da Casa da Tia Ciata, terreiro onde surgiram os primeiros sambas urbanos, como *Pelo Telefone* (Banda Odeon, 1917); e do local onde ocorriam, até sua demolição em 1942, os desfiles de carnaval. Mas sobre a demolição da Praça Onze, e o efeito repressor às manifestações culturais da população negra, Grande Otelo e Herivelto Martins já haviam lançado em 1942 o samba *Praça Onze*, onde se relaciona diretamente o fim do carnaval com o fim da praça.

O que muda em *Mangueira Não* é a ligação da destruição da Praça Onze com a repressão cultural, que levou ao fim da *Deixa Falar*, escola do Estácio de Sá; e junto a memória da *Deixa Falar*, se estabelece o verso de resistência (cantado em coro nas gravações) que finaliza a primeira parte do samba:

Acabaram com a Praça Onze
 Demoliram praças e ruas, eu sei
 Podem até acabar com o Estácio
 O velho Estácio de Sá
 Derrubem todos os morros
 Derrubem o meu barracão
 Silenciar a Mangueira, não!

E é na imagem da *Deixa Falar*, tanto como berço do samba e da Escola de Samba, como na sua derrocada, que se estabelece a história não contada. Uma história que não é contada nos versos da música, mas a qual a referência mantém viva na memória essa história. Quando Donga, em 1917, registra *Pelo Telefone*, uma composição coletiva das rodas de samba dos terreiros da Pequena África, inicia um processo de profissionalização dos compositores e músicos negros de então. Mas é só com *A Malandragem* (Alves; Barcelos, 1928) de Alcebíades Barcelos, o Bide, gravada por Francisco Alves em 1928, que o samba passa a estourar nas rádios – algo que não cabe explorar aqui, mas é de se ter em conta é a confluência da popularização do rádio a partir do final da década de 20, conjuntamente à ascensão de Getúlio Vargas, que tornam esse samba urbano moderno um estouro. O samba de Bide é, no entanto, bem diferente de *Pelo Telefone* de Donga.

Essa diferença é demarcada pela inovação trazida pelos compositores do Estácio de Sá. Foi Rubem Barcellos, irmão de Bide, que reinventara a estrutura da canção, ao introduzir uma “segunda parte” ao refrão. Apesar de creditado com a invenção do “samba moderno”, Rubem morre em 1927, sem ter nenhuma composição gravada. Para além da estrutura da canção, a inovação do samba moderno do Estácio é demarcada também pelo ritmo, o “samba de sambar”, como dizia Ismael Silva. De pouca proeza com instrumentos de sopro e corda (ao contrário dos “baianos” da Pequena África, como Pixinguinha), os malandros do Estácio faziam um samba de marcação forte no batuque – surdo, tamborim, pandeiro, cuíca. Cabe ressaltar que essa marcação rítmica sincopada do Estácio vem direto dos pontos de orixás; o podemos comprovar tanto pela presença de babalaôs como Getúlio Marinho e Mano Eloy nos blocos da Deixa Falar (que gravariam os primeiros pontos de orixás em disco), como pela pesquisa de Magno Bissoli Siqueira, em *Samba e Identidade Nacional* (2012).

É a incorporação da percussão do Estácio, junto a estrutura em primeira e segunda parte que revoluciona a maneira como são compostos os sambas a partir de então. Só que dos sambistas do Estácio, poucos são os que usufruem de

negócios frutíferos com os intérpretes brancos das rádios. Bide, Ismael Silva e Nilton Bastos são nomes dos mais conhecidos. Mas muitos dos compositores morrem no anonimato, pois ao contrário dos citados, ao venderem seus sambas, não conseguem uma parceria com os intérpretes, tendo seus nomes omitidos do registro das canções. Através da compra ou do roubo das canções, muitos intérpretes e compositores brancos se lançam como as faces do samba. Ao final da década de 30, o samba do Estácio toma as rádios, mas agora nas vozes e lírica de cantores como Francisco Alves, Almirante, Ary Barroso.

Em concomitante a essa apropriação do samba como instrumento ideológico do Estado a partir da década de 30, em 1926, na toada do movimento do “samba de sambar”, os sambistas do Estácio fundam o rancho carnavalesco, tornado escola de samba, a *Deixa Falar*. O nome *Deixa Falar* e o termo Escola de Samba fazem referência ao samba moderno do Estácio e a Escola Normal do Rio de Janeiro, como explica Ismael Silva: “Quando chegava alguém contando: ‘Olha, sabe que o Salgueiro falou isso assim...’ Deixa Falar! Deixa falar; eles têm que respeitar. Aqui é que é, Escola de Samba é aqui, porque é daqui que saem os professores da Escola Normal. [...] Se aqui é a Escola Normal, então a Escola de Samba é aqui. Deixa falar, pronto” (2008). Escola Normal era a escola de formação de professores do distrito federal; se localizava no pé do morro do Estácio, próximo ao canal do Mangue, local onde ficavam as casas de prostituição da cidade.

A transformação do samba no elemento cultural de formação da identidade nacional a partir de uma cultura de um “povo” ainda em formação, não se dá sem a necessária transformação dessa cultura popular. É preciso que ela se adeque ao projeto de nação. Assim, a desarticulação da *Deixa Falar* pelos pelegos estranhos a comunidade, infiltrados na escola pelo governo de Getúlio Vargas, é um ponto marcante para essa apropriação do samba:

O grupo do Estácio, vindo das camadas mais baixas, com música inteiramente nova e obtendo sucesso crescente nos dois últimos anos, poderia vir a ser um perigo potencial. A Chegada dos estranhos foi providencial. Destruíram a agregação e a força emocional do grupo, sem dar a perceber o estrago irreversível que estavam fazendo. E disseram a que vieram. A demonstração de submissão foi inequívoca. O enredo do primeiro desfile comandado por eles foi “Homenagem à revolução brasileira”. Não foi o triunfo dos estranhos, mas demonstração velada do poder e da atenção do governo e das elites sobre possíveis tomadas de consciência social da população mais pobre (Franceschi, 2010, p. 174).

A ideia é que o samba e a escola de samba seriam elementos subversivos da ordem por promover um espaço de uma “possível tomada de consciência social”. Agrega-se a isso, embora não tanto na *Deixa Falar*, que boa parte das Escolas de Samba foram fundadas e eram mantidas por operários e trabalhadores organizados – cito aqui como exemplo, Paulo da Portela, com *Cavaleiro da Esperança* (Monarco, 1989) em homenagem a eleição de Luís Carlos Prestes ao senado, encomendada pelo PCB na época, e a música *Samba do Operário* (Sargento, 1984), de três dos maiores compositores da Mangueira: Cartola, Alfredo Lourenço (o Alfredo português), e seu filho adotivo, Nelson Sargento. Portanto, não se trata de uma “tomada de consciência”, mas de uma consciência já presente; e que se manifesta nas expressões da cultura popular e nas ações das populações marginalizadas.

Assim, quando o refrão de *Mangueira Não* termina com “Silenciar a Mangueira, não”, após a queda da Praça Onze, após a lembrança do Velho Estácio de Sá, o verso reafirma o silenciamento da *Deixa Falar*, e os perigos constantes que passam as organizações culturais e comunitárias. É a repressão e a censura que as Escolas de Samba, como formas de organização social fortemente enraizadas nos territórios que ocupam, enfrentam ativamente – mesmo que cedam as pressões da censura oficial.

Quando Mangueira não vem (Gerardi, 1948) de Ocirema Magalhães e Pereira Matos, e *A Mangueira não morreu* (Zagaia, 1957) de Jorge Zagaia são duas composições que também marcam a derrocada do Estácio de Sá e a resistência ativa da Mangueira à repressão do Estado. Nesses sambas se propõem também não só a presença da Mangueira, mas uma união dos morros por essa recusa ao silenciamento.

Mas é com *Silenciar a Mangueira*, composição de Cartola, interpretada por Monarco, um dos maiores intérpretes e compositores da Portela, que se afirma mais contundentemente a ação coletiva dos morros cariocas contra o silenciamento.

E aqui fazemos a redenção da icônica foto de Cartola, tirada por Eurico Dantas, sentado em frente a um carro de polícia no Palácio do Samba, sede da Estação Primeira de Mangueira. Na manhã do dia 20 de fevereiro, 9 dias antes do desfile de carnaval no domingo dia 29 de fevereiro de 1976, a polícia militar realiza uma blitz no morro da Mangueira onde prendeu 60 pessoas sem documentos - das quais somente uma permaneceria presa, pois respondia processo criminal. Mesmo assim, o delegado responsável pela ação a descreveria como um sucesso.

Uma dessas pessoas presas é o filho de Cartola, Ronaldo Silva de Oliveira, que com seu táxi estacionado a rua Visconde de Niterói, foi abordado pela polícia e, enquanto alcança seus documentos no porta-luvas do carro, começou a ser agredido pelos policiais. Cartola e Dona Zica, acompanhados da filha Regina e da neta Nileimar, tentaram intervir. Cartola recebeu um tapa na cara; Regina foi agredida; Nileimar, de 15 anos a época, e Dona Zica são jogadas no camburão – e liberadas depois de acalmado os ânimos. Após a confusão, o filho de Cartola é preso; e Eurico Dantas tira a foto de Cartola, desolado no chão, após mais um episódio de repressão policial a populações marginalizadas.

No outro dia, nos cadernos internos do Jornal do Brasil e do Globo, artigos comentam a ação policial. Nem o artigo do JB nem o do Globo questionam a violência e arbitrariedade da ação; apenas fazem a ressalva de que abordaram Cartola não sabendo quem era o grande mestre - afinal, não é um problema a violência e a truculência policial contra os moradores do morro de Mangueira, apenas àquele morador conhecido e aclamado pela classe média carioca.

Não há evidências de que a repressão, nesse caso específico, tenha ocorrido ao ensaio da escola de samba (como muito é reproduzido em redes sociais, inclusive nas da própria Mangueira). No entanto, não há como negar que a escola de samba e o samba são parte de uma cultura negra, que se organiza contra a repressão desde época da escravidão, e sempre guarda na ancestralidade dos seus heróis os grandes exemplos da organização da luta. Mas a maneira como reconstruímos essa história é importante, pois as nuances próprias não devem ser suprimidas por um desejo de apagar as marcas negras da cultura brasileira.

E os heróis negros são tão importantes que, não por menos, quando Cartola, naquele fatídico dia 20 de fevereiro de 1976, desce o morro a tarde junto a sua neta para liberar seu filho da delegacia, os moradores do morro, segundo relato do Globo, passam a entoar *Meninos da Mangueira* (Alves Jr, 1975), composição de Rildo Hora e Sérgio Cabral. A música faz menção a todos os grandes mestres da Mangueira: a Delegado e Marcelino, Carlos Cachça, Xangô, Sinhô, Pandeirinho e Preto Rico, Dona Neuma e Dona Zica, e a Cartola. É a lembrança de que ele não desce o morro sozinho; que junto dele desce o morro inteiro, morro do qual é raiz, cuja história se confunde com a sua própria.

É a partir dessa resistência e ancestralidade que Cartola compõe o samba *Silenciar a Mangueira* – cabe frisar, não ao ocorrido naquele 20 de fevereiro, pois não temos prova de que a canção fora feita em respeito ao incidente, somente gravada após ele, mas a repressão constante que sofria (e ainda sofre) a população negra e trabalhadora no Brasil. A música traz referência diretas à *Mangueira Não*, tanto ao repetir o verso icônico, quanto na lembrança do velho Estácio de Sá. Para além das mesmas memórias de *Mangueira Não*, Cartola apresenta duplamente as três raízes do carnaval Carioca. Começa a primeira parte com o verso emblemático “Silenciar a Mangueira, não”, mas logo fala que a luta não é feita sozinha; lembra que “Devemos ter adversários / como Osvaldo Cruz”; e termina a primeira parte com “Uma escola que não devia acabar / Era o velho Estácio de Sá”. Mangueira, Portela e Deixa Falar são apresentados na construção de uma união de dois estandartes do carnaval Carioca (Mangueira e Portela), e junto com a lembrança de que caso essa união não ocorra, se se deixe silenciar Mangueira, o destino é o mesmo da *Deixa Falar*. Mas ele não fala das Escolas de Samba, ele fala dos bairros de Mangueira, Osvaldo Cruz e Estácio de Sá – é o silenciamento do território que está em jogo.

Na segunda parte da música complementa a união lembrando os ancestrais do território em 3 figuras: “A Mangueira tem Cartola / No Estácio, Ismael / A Portela tinha o Paulo / Que era o nosso Deus no céu”. Paulo, Cartola e Ismael são representantes dessa raiz exaltada nessa união. São também grandes amigos que, mesmo adversários no carnaval, lutaram juntos pela valorização da cultura negra – em programas de rádio como *Voz do Morro*, de Paulo e Cartola, e shows como os que fizeram em São Paulo, Paulo da Portela, Cartola e Heitor dos Prazeres (um dos fundadores da *Deixa Falar*).

Estácio, Mangueira e Portela são pilares da ancestralidade do samba, raízes da árvore que sustentam as comunidades. Todos os terreiros de candomblé possuem uma árvore de fundamento, cujas raízes representam os filhos feitos da casa que firmam a história do terreiro no chão. A ancestralidade que aqui tanto fazemos menção são essas raízes que sustentam na materialidade da realidade a história da comunidade. A história da comunidade se conta através das histórias dos seus filhos, dos seus ancestrais, vivos ou mortos em corpo, mas sempre vivos na memória.

Estácio, Mangueira e Portela são imagens, sua história conta a história dos morros, das escolas, dos sambas. Mas suas histórias são contadas através das ações e das histórias daqueles que a sustentam. As suas histórias têm a função de reconduzir os indivíduos à história da comunidade. Não só tornar ela conhecida, mas mostrar que nessa história, nessa comunidade, nesse território, sobre e por essas raízes eles podem tomar conhecimento da grandeza do seu próprio ser.

Quando Mangueira ganha o carnaval de 2019, cantando na avenida a *História que a História não conta* (Estação primeira de mangueira, 2018), ela não faz mais que assentar o samba nas tradições que o criaram. Não se trata de algo novo; mas de uma nova leitura, de uma ressignificação da mesma cultura. Uma tradição que se renova, mas não se rompe – afinal, vem do ancestral, portanto, é moderna. Tal qual a própria Mangueira cantou na avenida em 2018 com o samba *Com Dinheiro ou Sem Dinheiro, Eu Brinco* (Estação primeira de mangueira, 2017), respondendo ao corte de verbas de M. Crivella ao carnaval daquele ano:

Chegou a hora de mudar
 Erguer a bandeira do samba
 Vem a luz à consciência
 Que ilumina a resistência
 Dessa gente bamba
 Pergunte aos seus ancestrais
 Dos antigos carnavais
 Nossa raça costumeira
 [...]
 O morro desnudo e sem vaidade
 Sambando na cara da sociedade
 Levanta o tapete e sacode a poeira
 Pois ninguém vai calar a Estação Primeira.

3 CAPÍTULO 3 - AS MÁSCARAS PARA O BAILE DA BURGUESIA

Falamos anteriormente do silenciamento sistemático da cultura negra. Continuemos nesse tópico agora, pensando um outro aspecto, de uma ideologia incorporada (ou inadequada para exprimir a realidade e experiência social de classes marginalizadas) presente no próprio movimento cultural. O foco da nossa análise é o silenciamento, não da cultura, mas da dimensão da opressão que é produzida e reproduzida sobre a cultura negra brasileira. É uma insistência em se chamar o racismo e o preconceito à cultura afrobrasileira de preconceito ao samba. E tal ideologia é reproduzida até mesmo em mestres críticos e conscientes da problemática. Partimos em nossa análise da música de Cartola, *Tempos Idos* (Cartola, 1968). A música começa lembrando as origens do samba como expressão reprimida:

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

A tristeza de lembrar coisas que não voltam mais a ocorrer, como a Praça Onze enquanto local dos desfiles de carnaval, e a balança, instalada em tempos longínquos de frente a Escola Normal na Praça Onze, cuja função há muito se desviara e passou a ser o espaço onde se disputavam as pernadas - jogos de capoeira, onde, ao som do batuque, se tentava dar rasteira no oponente para derrubá-lo no chão. “Os malandros iam sambar” é um eufemismo criativo de Cartola, que esboça já que o espaço era dedicado a pessoas específicas, aos malandros, e não era ambiente propício ao convívio familiar.

Um dos aspectos da justificativa da repressão policial contra as pernadas era justamente a violência da dança, além da associação à capoeira, proibida décadas antes pelo papel que as milícias de capoeira desempenharam em tumultos e na coação de eleitores no final do Brasil Império. Xangô complementa, durante a gravação do programa *Ensaio* da TV Cultura em sua homenagem, que esses jogos eram violentos, e ocasionalmente terminavam em morte (Xangô da Mangueira,

2002). Como parte do projeto civilizatório, pretendia-se extirpar da população os elementos culturais que degeneravam as classes inferiores, e as impedia de participar da civilização, por conseguinte, prejudicando o avanço da nação.

O lema *Ordem e Progresso* estampado na bandeira desde a Primeira República reverbera esse esforço civilizador, ao partir das noções positivistas de que as expressões tradicionais do povo eram arcaicas e retrógradas e era necessário, pela correção, punição e exclusão, reformar esses elementos da cultura para que a ordem pudesse ser estabelecida e o progresso alcançado. Nesse aspecto, é mais correto inferir que a repressão à pernada (bem como ao samba e a cultura negra e indígena em geral), se dava não por uma necessidade de conter as manifestações violentas, mas como projeto racial de nação que buscava apagar os vestígios da presença negra na cultura e na sociedade.

Nesse aspecto, as pernadas eram mais que simplesmente uma manifestação violenta, elas eram a representação e o entretenimento de trabalhadores e malandros. Elas eram uma das expressões da cultura negra no Distrito Federal, que englobava dinâmicas religiosas, festivas, amorosas. Getúlio Marinho (vulgo Amor) (Marinho, 1932), pai de santo responsável pelas primeiras gravações de toques de umbanda e candomblé, compôs uma música que nos relata o encontro com uma figura misteriosa que chegou num dos jogos da pernada e ganhou de todos os malandros do recinto:

Era meia noite
Quando o malvado chegou
Era meia noite
Quando o malvado chegou
Quando o malvado chegou
Todo mundo ajoelhou
Todos sentem ali mesmo
Meu deus do céu, que horror
Era meia noite
Quando o malvado chegou
Era meia noite
Quando o malvado chegou
Apanhei o meu pandeiro
Fui saindo de fininho
Reconheci que era o malvado
Que tinha lá no caminho.

A música, embora não o diga explicitamente, também pela censura da época, faz referência, podemos dizer, a Exu enquanto uma representação brasileira, antes um personagem alegórico que as experiências espirituais dentre os vários

credos. Os sinos durante a música, sonorizando o horário, simbolizam também a conexão religiosa; as atitudes estoicas do malvado, sua postura e gingado, sinalizando que não se tratava de qualquer indigente; o medo do malvado, simbolizado na guarda do pandeiro e na fuga da pernada, indicando que se tratava de uma figura imponente. Todas essas concepções estão guardadas nos últimos quatro versos da primeira parte de *Tempos Idos*; Cartola não era ignorante ao racismo do qual era vítima (como demonstrado anteriormente). A própria referência as escolas de samba na Praça Onze é testemunha disso. Porém, ao continuar da canção, o samba torna-se o foco direto tanto da crítica ao que podemos chamar de perda de raízes, como uma enaltação das conquistas de espaço em meio a cultura de elite:

Depois aos poucos o nosso samba
Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônia ele entrou
Já não pertence mais à Praça
Já não é samba de terreiro
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro
E muito bem representado
Por inspiração de geniais artistas
O nosso samba, humilde samba
Foi de conquistas em conquistas
Conseguiu penetrar no Municipal
Depois de percorrer todo o universo
Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty.

As conquistas são do samba; os geniais artistas são representantes do samba. E, embora a crítica apareça ao referenciar as perdas da conexão com a comunidade, pois ele não pertence à praça, não é mais samba de terreiro (sambas compostos para as quadras de escola de samba, que faziam parte do modo de socialização próprio das comunidades que se organizavam nos terreiros das escolas de samba), o samba é loureado de conquistas, chegando ao ápice de receber a realeza britânica como símbolo da cultura nacional. De origens reprimidas, lidando com constantes represálias, como grande representante da cultura das populações marginalizadas, o samba se torna o maior expoente da cultura brasileira, entrando nos espaços antes restritos à elite - como o Theatro Municipal do Rio De Janeiro.

É de se notar, no entanto, que essa aceitação pela elite se deu concomitante ao racismo sofrido pelos principais atores sociais do samba; e mesmo concomitante

à repressão do próprio samba enquanto expressão artística e cultural afrobrasileira. Como nos relatam Pixinguinha e João da Baiana:

O que salvava a gente era branco influente. A polícia perseguia a gente, a gente contava para o político e a polícia deixava a gente em paz. Estava na festa da Penha. A polícia veio, dissolveu a nossa festa e ainda tomou meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque achava que nós éramos briguentos, capoeira, e o instrumento de percussão servia como arma. Lembro-me que no dia 5 de maio de 1908 o conjunto no qual eu tocava pandeiro foi convidado para uma festa no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no Morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando: "Cadê o menino?" Aí, meus companheiros contaram o que a polícia fez. Aí o senador pediu que eu passasse pelo Senado. Passei e recebi um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje (Pereira, 1997, p. 84).

Vê-se no episódio de João da Baiana que, enquanto sofria o racismo e a perseguição artística na rua, era reverenciado como artista no palácio; repressão e aceitação eram faces de uma mesma moeda. Como relata Martha Abreu (2017), essa dinâmica de repressão e "aceitação" era presente desde o Brasil Colônia, onde escravizados eram levados às festas, reuniões, jantares, entre outros, seja na casa do senhor, seja na praça ou Igreja (locais públicos), como principal fonte de entretenimento através da dança e da música - e, vale lembrar, sendo mantidos na condição de escravizados. E aqui a fala de Pixinguinha nos é primordial, pois mostra a consciência da situação em que vivia, mais do que qualquer mistério do samba possa revelar:

Nunca senti o preconceito. Eram todos meus amigos e recebi muitos convites, mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor porque nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro. O Guinle muitas vezes me convidava para ir a um ou outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse. E assim, por delicadeza, também não aceitava. Quando era convidado para tocar nesses lugares, tocava e saía. Não abusava do convite (Pereira, 1997, p. 80).

Voltando ao nosso assunto, sobre o pretense preconceito ao samba, falamos anteriormente do texto de Jair Paviotti, numa história que envolvia justamente o Mestre Cartola. Lá está presente como a repressão à população negra, trabalhadora e moradora de favela é transformada em repressão ao samba e a escola de samba. O que se alcança transformando racismo em repressão cultural?

O que se ganha ao mudar a perspectiva de análise? Sabemos o que se perde: um fenômeno social que pode ser explicado a partir de uma dimensão maior de análise, pensado estrutural e sistemicamente a partir de um projeto de nação que exclui, reprime, mata e silencia qualquer manifestação que seja *outra* desse projeto. Em contraste a *Tempos Idos*, mas na mesma toada crítica, Nelson Sargento, grande parceiro de Cartola, coloca o problema de maneira mais acintosa em *Agoniza, mas não morre* (Sargento, 1978):

Samba,
 Agoniza, mas não morre,
 Alguém sempre te socorre,
 Antes do suspiro derradeiro.
 Samba,
 Negro, forte, destemido,
 Foi duramente perseguido,
 Na esquina, no botequim, no terreiro.
 Samba,
 Inocente, pé-no-chão,
 A fidalguia do salão,
 Te abraçou, te envolveu,
 Mudaram toda a sua estrutura,
 Te impuseram outra cultura,
 E você não percebeu,
 Mudaram toda a sua estrutura,
 Te impuseram outra cultura,
 E você não percebeu.

Essa mesma dimensão é perdida quando, na ocasião do cancelamento dos desfiles de carnaval em 2022, a *GRES Portela* escreveu uma carta falando da história da repressão ao samba para o cancelamento do carnaval - razões que ultrapassariam o contexto da pandemia vivida naquele momento, visto que outros eventos e atividades foram permitidos, como os festivais cristãos e a festa de réveillon¹. Fala-se em preconceito e repressão aos sambistas de uma maneira genérica, embora se faça ainda uma conexão com a repressão aos capoeiristas e a repressão no tempo da escravidão.

De tudo, há um movimento contínuo de silenciamento da opressão; a metamorfose do racismo em preconceito cultural é uma forma de ser aceito pela mesma elite que despreza e exclui as manifestações culturais negras. É jogar o jogo sem subverter as regras; é entrar na brincadeira sem poder levar os próprios

¹ Na ocasião comentamos o caso com o texto *Covid e o Carnaval (e Paulo da Portela)* publicado no site *Parágrafo 2* (Lipka Pedron, 2022).

brinquedos; é perceber e viver uma realidade sob uma perspectiva alheia, alienada de si, que vê o mundo a partir dos signos e símbolos de uma classe dominante. Falar que o preconceito é ao samba é incorporar uma ideologia de embranquecimento da cultura popular brasileira. Como nos chama a atenção Lélia Gonzáles:

Mas a máscara daquela brancura toda caiu no momento em que se iniciou o diálogo entre Alcione e Emílio Santiago. O papo era a respeito de terem "recebido o cartão vermelho" (sido discriminados por serem negros) em vários lugares onde se apresentaram (clubes, boates etc.). E sabe qual foi a "lúcida", a "inteligentíssima" conclusão da conversa? A seguinte: "Realmente, estão todos contra o *samba*". Sacou? Pois é... (González, 2020, p. 181).

É justamente disto que estamos falando, dessa capacidade de enxergar o mundo a partir de caracteres próprios, adequados a uma visão de mundo - para usar as palavras de Gramsci (Gramsci, 2001) - que possibilita a compreensão e expressão dos problemas (reais) de uma classe. A falsa consciência do mundo que possibilita a práxis e ação sobre o mundo. Falsa consciência não é uma consciência falsa, apenas denota que a consciência de uma determinada classe não abarca a totalidade do mundo a partir de sua própria perspectiva; essa perspectiva só pode se tornar "totalitária" quando modifica as relações reais que subjazem a sua situação no mundo, ocasionando a superação (*Aufhebung*) (mas não a supressão) das dinâmicas de poder de uma sociedade. Para nós é valente que tal movimento dialético se dê de maneira negativa; isto é, que a superação de dinâmicas de poder faça surgir novas dinâmicas de poder, jamais havendo um ponto final para este processo. Voltemos: trata-se de pensar como é possível que uma ideologia torne uma falsa consciência falsa, inadequada semioticamente para esboçar a perspectiva de uma classe.

Não avançaremos sobre esse problema em geral, mas analisaremos como isso se dá através da história do samba usando de atores sociais, casos, historietas e situações que consideremos emblemáticas para a compreensão do problema. Começamos falando do processo de embranquecimento do samba, onde cantores brancos se tornam protagonistas da cultura popular através da compra ou roubo de canções de compositores negros, dando especial atenção a Noel Rosa, um exemplo ao avesso do que buscamos mostrar. Passaremos então a ver como se dá a ideologia incorporada na voz de Ataulfo Alves, em sambas onde expressa vozes que

não são próprias da cultura negra - conforme expressa por outros sambistas do mesmo período. Por fim, analisaremos a idolatria a Getúlio Vargas por parte do samba, na contradição própria entre a repressão e o uso das expressões artísticas afrodiaspóricas como grandes expoentes da cultura nacional.

Rio Zona Norte (1957) é um filme de Nelson Pereira dos Santos estrelando Grande Otelo como um compositor chamado Espírito da Luz que vive tentando emplacar seus sambas, ter seu nome em cartaz.² As rádios e gravadoras só buscam compositores e cantores brancos; quando consegue uma parceria com algum desses compositores e cantores de destaque, acaba saindo no prejuízo, e tendo seu nome omitido dos créditos da canção. O ápice da tragédia é a morte de seu filho em confusão com parceiros numa atividade criminal que o leva a compor uma música em homenagem ao mesmo. A trilha sonora composta por Zé Ketí, cuja história pessoal se assemelha a da personagem principal, tem seu ápice com *Malvadeza Durão* (Martins, 1959), justamente a música que Espírito compõe para seu filho. Triste com a morte do filho e com as intempéries da vida de compositor, decide não vender nem fazer parceria de sua música. Insiste e consegue cantar a música para uma artista de sucesso, Angela Maria, interpretada por ela mesma, que gosta da música e decide gravá-la. Esta torna-se seu primeiro sucesso, o qual lhe traz dinheiro e fama para continuar na luta pelo reconhecimento como artista.

Como Espírito, vários compositores negros foram postos à sombra de artistas brancos (e de alguns negros que conseguiram espaço e destaque). Francisco Alves, apesar de respeitado pelas inúmeras parcerias que teve, costumava subir os morros para comprar e encomendar sambas de vários compositores negros; diferente de muitos de seus contemporâneos, ainda assinava os nomes dos autores das composições, dando-lhes o crédito devido, apesar de colocar o seu nome sem contribuir efetivamente com o trabalho - era o pedágio para a música ser aceita na rádio. Era preciso a coautoria de um nome de peso, um nome que legitimasse o cantar para os ouvidos da elite. Outros cantores se recusavam a subir o morro, entrar nos botecos e bares, geralmente por medo, preconceito ou ignorância.

² Ter o seu cartaz faz referência aos cartazes de teatro revista no Distrito Federal, onde os nomes dos compositores e músicos responsáveis pelo espetáculo apareciam em destaque (cf. Alzuguir, 2013).

Muitos compositores negros morreram no anonimato, sem que sua grandeza fosse conhecida, e reconhecida também sua destreza com as palavras. Muniz Sodré faz um comentário interessante sobre as pretensões artísticas em meio a compra e roubo das canções, onde os sambistas estariam contentes somente de ver seus sambas fazendo sucesso na rádio, na boca do povo, nas ruas do carnaval, e etc (Sodré, 1998). A isto, precisamos indicar, deve corresponder ao período antes da popularização dos teatros de revista, das gravadoras e das rádios; pois os relatos que temos nos parecem indicar que tais considerações sugestionam-se antes idealizadas do que correspondentes aos dramas e processos de individuações reais. Em contraste às falas de Sodré, temos, em seu próprio livro, o relato de Heitor dos Prazeres, sobre Sinhô, que lhe roubara alguns sambas e, como forma de remediar a situação, pagou-lhe 38 mil reis. Na ocasião da coroação de Sinhô como Rei do Samba, e pelo roubo de seus sambas, compôs a música *Rei dos Meus Sambas* (Loyola, 1929), na qual tirava satisfação com seu larápio:

[...] Sendo rei dos meus sambas
Que malandro inteligente assim é que se vê
A tua fama Sinhô
Desta maneira é rei
Eu também sou [...].

Por pressão de Sinhô à gravadora, essa versão nunca teria sido lançada; a letra foi adaptada e ao final de 1929 foi cantada por I. G. Loyola da seguinte maneira:

És ó minha baianinha
 Do Nordeste a santinha
 Da capela do Bonfim, ô sinhô
 Eis que não posso ter tanto
 Possuir seu encanto
 Porque sou um pecador
 Assim é que se vê
 A tua ingratidão
 Sou um desprezado
 Vou morrer, meu coração
 És ó mulher brasileira
 A estrela brejeira
 Deste céu do meu sertão em flor
 Tens na tua face formosa
 O perfume da rosa
 Que me deixa inebriado (Loyola, 1929).

A referência a Sinhô ainda é presente, mas de maneira mais sutil. O roubo do samba ocasionou umas das primeiras brigas, e três composições de provocações entre Sinhô e Heitor dos Prazeres. Está longe de ser uma situação cômoda, dos Prazeres esteve longe de se sentir realizado só de ver sua composição na boca do povo. É de se notar que no período específico da briga entre os dois, ser compositor já era uma carreira promissora para artistas negros e brancos no Distrito Federal; e ainda que de pouco sucesso, esses compositores, mesmo vendendo seus sambas, costumavam conseguir se manter. Alguns inclusive tinham a mania de vender sambas que não eram seus, como foi o caso de Sinhô; outros de vender repetidamente o mesmo samba a mesma pessoa, como nos conta Rodrigo Alzuguir (2013). E encerrando a questão sobre se um autor buscava fama e sucesso com suas composições, trazemos o samba de Wilson Baptista, notório compositor de sambas, mas que só passou a ser conhecido graças a uma disputa com Noel Rosa. É claro, reduzir Wilson a polêmica com Noel é um sacrilégio, ainda mais quando os dois, junto a Geraldo Pereira serão os sambistas mais analisados nessa tese. Apresentamos a polêmica de passagem apenas para caracterizar como o próprio Wilson vivenciou o anonimato forçado pela necessidade da vida ao vender seu samba para poder sobreviver. Assim, em *Louca Alegria* (Batista, 2011) ele traz justamente esse sentimento:

Todo mundo cantou
 Numa louca alegria
 Só eu sei a verdade
 Eu conheço a viúva
 Do verdadeiro autor da melodia
 Eu conheci Tião
 Foi um sambista legal
 Não teve a sorte de ouvir o seu sucesso
 Morreu antes do Carnaval.

A música fez um grande sucesso, mas seu autor não - o seu verdadeiro autor. Os versos nos indicam que o compositor vendeu sua composição, assim como muitos no período, para lidar com questões mais urgentes (antes da apoteose espiritual, vem a necessidade da vida material). Tião não teve a possibilidade nem de saber que seu samba havia sido um grande sucesso, cantado por multidões em euforia; morreu sem ver sua música coroada no Carnaval. De um lado, essa música relata o que havíamos posto aqui: há uma necessidade material nos processos de individuação, onde um compositor reconhecido atrai mais parceiros, vende mais seus sambas, consegue contratos melhores e por aí vai. De outro, os versos finais voltam a fala de Sodré, pois “a sorte de ouvir seu sucesso” indica que havia uma certa glória em ter um sucesso mesmo que não em seu nome. Porém, esse parece ser antes um prêmio de consolação a quem não pode usufruir, por conta de uma estrutura racista e classista, do mesmo capital social que artistas de sucesso. E quem eram os artistas de sucesso? Em sua maioria homens brancos, de classe média. Exceto Noel; Noel era um caso diferente.

Mas antes de falar do poeta da Vila, é necessário repassar um caso que mostra que ainda esta situação é atual - uma lógica de mercado incorporada ideologicamente mesmo por produtores negros. Quem nos relata é Sérgio Meriti, que foi abordado pelo sambista e produtor musical Leandro Sapucahy, que buscava um “novo Zeca Pagodinho”:

Depois passou um tempo o Leandro Sapucahy uma vez me falou: "O Meriti, uma gravadora queria lançar um cantor que fosse mais ou menos... que tivesse o caminho do Zeca, tivesse aquela coisa ali, que não fosse exatamente um negrinho, um cara mais clarinho né, pra cantar um samba ali e tal (Serginho Meriti, 2013).

Nos parece injusto atribuir a Zeca Pagodinho tal marca de “cantor mais branco”, dado que sua prática sempre foi envolvida nas dinâmicas da cultura negra: seu começo no Cacique de Ramos (tradicional bloco de rua e comunidade de samba

do Rio de Janeiro), suas parcerias com compositores, seus projetos de valorização da cultura negra e do samba, dando destaque, espaço e fala para artistas negros. No entanto, segue-se uma lógica de mercado que faz parte dessa ideologia da branquitude no Brasil: quanto mais o tom de pele for próximo ao branco, maior as chances de fazer sucesso.

Noel Rosa não fugia a essa máxima; porém, diferente de seus contemporâneos sua relação com os compositores negros era de camaradagem e amizade, não por fins comerciais - quando muito, por afinidade artística. Noel era um boêmio, mais próximo do *flâneur* baudelairiano que do malandro carioca; sua poesia e sua vida nos mostram que tinha apreço e amizade pelos sambistas e que a recíproca era verdadeira. Um de seus grandes parceiros e amigos era Agenor de Oliveira, o Cartola, cujo amizade transcendia parcerias comerciais, como nos mostram em anedota João Máximo e Carlos Didier:

Cartola só se inteira da parceria depois que *Não Faz, Amor* já está gravado, tocando no rádio, ganhando popularidade. Fica sem entender.

- *Me diz uma coisa, Chico: quem fez as segundas?*

- O Noel.

- *E por que tu não pôs o nome dele no disco?*

- *Ele não quis.*

Cartola procura Noel no chalé.

- *Não gostei do Chico não ter posto teu nome no disco. Sujeira. Afinal, somos parceiros.*

- *Não somos parceiros, Cartola. Somos amigos.*

- *Mas você fez as segundas.*

- *Deixa pra lá. Hoje eu faço por você, amanhã você faz por mim.*

São mesmo amigos. E admiradores um do outro. Para além da vida. Pois enquanto Noel morrerá amando os sambas de Cartola, este, daqui a muitos anos – quando o parceiro já tiver partido e à porta do seu barraco não houver mais que a lembrança daquele tipo miúdo, magro, queixo torto, saltando de violão para o copo de cerveja e deste para o violão, mas criando com facilidade versos de profunda sabedoria – há de reverenciá-lo num samba cheio de saudade:

Eu quisera esquecer o passado,

Eu quisera, mas sou obrigado,

A lembrar o grande Noel.

Ainda resta a cadeira vazia

Da escola de filosofia

No bairro de Vila Isabel. (Máximo; Didier, 1990, p. 203).

O apreço por Noel era tanto, que na ocasião de sua morte, Cartola escreve uma de suas mais lindas composições, que só seria gravada 60 anos depois; trata-se de *A Vila Emudeceu* (Cartola, 1998), que seria o primeiro de uma tradição de sambas-homenagens (ao que a pesquisa e as fontes nos indicam), com os quais o samba empossaria cadeiras num contínuo panteão de ancestrais, sambas de

apoteose ancestral. A poesia tem sutileza nas referências e nas alegorias, ao mesmo tempo que transmite a dor de perder alguém tão importante:

A vila emudeceu
Dolorosamente chora
O que perdeu
Ninguém é imortal
Morrer é natural
Ó Deus, perdoa
Se é que estou pecando
Que mal lhe fez a vila
Que estás torturando.

Por vila podemos compreender uma vila qualquer, que perdeu alguém (ou mesmo algo) importante; as referências a Vila Izabel, bairro de Noel, são sutis. Ninguém é imortal denota a morte de alguém, mas também indica já algo comum em outros sambas: a imortalidade pela obra, como nos sambas de João Nogueira (1979), “O corpo a morte leva / a alma, a obra imortaliza”; e de Candeia, *Testamento de Partideiro* (Os Originais do Samba, 1976), “Um sambista não precisa ser membro da Academia / Ao ser natural em sua poesia / O povo lhe faz imortal”. E toda a dor que carrega a noção de estar sendo torturado por Deus pela morte do amigo.

Era o Rei da filosofia
Fez da vida o que queria
Usou da imaginação
Os seus versos ritmados
Por ele mesmo cantados
Tinham bela entoação
Na Vila onde
Ele morava
Todos os seres cantavam
As glórias do seu poeta
Hoje a Vila é triste e muda
Ao bater ave-maria
Quando a aurora desperta (Cartola, 1998).

É o silêncio ensurdecador e esmagador; onde cessa a música cessa também a vida. O rei da filosofia que tanto inspirou vida com sua poesia, seus versos ritmados, a entoação dos seus cantos que todos os seres cantavam, agora inspira o amargo silêncio das vozes que antes o celebravam. Como veremos mais a frente, nada mais representativo da filosofia do samba do que as noções de vida e música, de ancestralidade e território.

E as músicas de Noel mantêm essa dinâmica de expressar e brincar com conceitos da filosofia do samba. A mais contraditória, no entanto, é *Feitiço da Vila* (Rosa; Vadico, 1934), que ao mesmo tempo em que reverbera os conceitos e alegorias próprias do samba, contém em seus versos expressões e significados que mistificam e tratam a cultura negra de maneira racista. Começemos pelos versos controversos:

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo o nome de Princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente.

Sobre esses versos, nos é nítido um preconceito em relação às religiões afrobrasileiras, onde o “feitiço” da vila é sem farofa e sem vela, indicando que não seria um feitiço como de costume dos frequentadores de terreiros dos morros cariocas. A referência à Princesa Isabel não nos parece de modo algum viciosa, como apontam algumas críticas, visto que no período, 1934, tanto Isabel como o 13 de maio (data da abolição da escravatura) eram comemorados como vitórias do povo negro; vide a quantidade de clubes operários, recreativos e afins que tinham como nome justamente o 13 de maio. No próprio samba não lhe faltam homenagens, como o samba enredo de *Manacéa*, que daria o 3º lugar a *GRES Portela* em 1948 com os versos “Foi a Princesa Isabel / Que nos deu a liberdade / Libertando aqueles que sofriam”³; ou ainda o samba de Geraldo Pereira e José Batista *Liberta Meu Coração* (1947) com os versos “Enquanto a Isabel a redentora aboliu a escravidão / A outra Isabel tão pecadora escravizou meu coração / Aí meu viver é tão cruel / Liberta meu coração, Isabel”. É somente mais tarde que a imagem de libertadora dos escravizados seria transformada e passaria a se pensar o processo da escravidão mais criticamente, buscando exemplos tanto de libertos, livres e, principalmente, do próprio povo preto, como em figuras como Luís Gama e Zumbi dos Palmares de histórias que nos são mais notórias atualmente. No entanto, os versos finais da estrofe ainda carregam o mesmo preconceito às religiões afrobrasileiras, ao dizer que foi a vila com nome de princesa que transformou o

³ Não encontramos referência de gravações da música; apenas excertos da letra.

samba num “feitiço decente” – qual, poderíamos supor, seria o parâmetro da decência, senão o de se adequar à ideologia de classe média branca que consumia as produções musicais pelas rádios e discos no Distrito Federal?

Em contraponto, João Máximo, em evento de celebração dos 30 anos do lançamento do disco que cantava a polêmica de Wilson Batista e Noel Rosa, comenta que a estrofe em questão fora construída tendo em vista o ideário que a classe média fazia, por preconceito e ignorância, das religiões afrobrasileiras - o que não é exatamente um contraponto, pois é justamente o que abordamos como contradição na própria poesia de Noel: ser a expressão de uma ideologia racista. Em outras figuras, outros historiadores apontam que o uso de “feitiço sem farofa e sem vela” e “feitiço decente” já seria por si subversivo, pois falaria de feitiço em um momento de extrema perseguição a terreiros e a religião afro diaspóricas em geral, ocasionando na quebra e fechamento de terreiros, e até na proibição pela lei de charlatanice. Assim, qualificar o feitiço como “sem farofa e vela”, como transformado em *decente*, seria antes uma forma de tornar vendável sua obra em meio à própria subversão de falar em feitiço em um período em que isso não seria aceitável. Algo que se assemelha ao dito de Sodré como uma tática de falsa submissão - acatar parte da ideologia, enquanto a subverte de outros modos. A parte essa polêmica, não tomamos lado pois, tanto a crítica como o contraponto nos parecem plausíveis.

Fato é que a poesia de *Feitiço da Vila*, em si, possui outro traço muito significativo para a filosofia do samba, a saber, a importância da dança da lua e do sol como eterno ciclo de dia e noite, como vida e morte do próprio samba:

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredado e faz a Lua
 Nascer mais cedo
 [...]
 O Sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora
 Sol, pelo amor de Deus
 Não vem agora
 Que as morenas
 Vão logo embora.

O samba da vila movimentava os ares, faz dançar as árvores e faz a lua aparecer. E o sol é triste pois não pode ouvir do samba, compartilhar da alegria. A

vida acontece quando acontece a música. O samba simboliza a alegria e o despertar do viver. A vida é representada pela lua, pela noite. A noite permite as festas e saraus, as serestas e serenatas, a música e a vida mesma, acontecendo enquanto expressão criativa e ativa. Noite, vida, música são simbolizadas pela própria lua; quando não há lua, não há samba; quando acaba a noite, acaba o samba, pois tudo nessa vida tem um fim; tudo vai acabar. Mas todo fim é um recomeço. O compasso finda, para recomeçar num ritmo sincopado, perpetuando-se (na memória, na avenida, na rádio, na roda de samba). Enquanto houver som, haverá vida. O silêncio é a morte, a morte é o silenciar dos tambores; mas o silêncio é também o espaço onde pode o som ser escutado, dançado, cantado, pois todo fim é um recomeço. Essa construção alegórica é presente em outras músicas, mas é com Noel que ela primeiro aparece gravada em canção, tanto em *Feitiço da Vila* como em *Quando o Samba Acabou*.

Noel é também um cronista do cotidiano suburbano; narra histórias das comunidades, sendo elas reais ou fictícias. A função do mito não é ser um discurso verdadeiro, mas alegoricamente descrever e prescrever uma realidade subjetiva. Nesse sentido, as canções de Noel são descritivas e prescritivas de realidades cujos sujeitos que a apreendem têm, na cultura do samba, sua expressão. Ele compreende e expressa uma cultura que lhe é *Outra*, a partir de si mesmo, e como representativo para quem é *Outro* da sociedade. *Quando o Samba Acabou* (Rosa, 1933) é um exemplo dessa representação da realidade do Outro; e não se trata, como dissemos de outros compositores, de alguém que diz o que a cultura deve ser (o que a cultura do preto deve ser, o que o preto deve ser); trata-se de alguém que compreende certos signos e símbolos, ideias e conceitos que lhes deveriam ser estranhas; e, que as compreendendo as expressa para a cultura que lhe é *Outra* como se ele mesmo fosse dela - ele se transforma em *Outro* de si mesmo, de sua cultura, de sua classe. Isso pode ser notado na narração de um cotidiano e de um confronto entre dois malandros pelos encantos de mulher:

Lá no morro da Mangueira
 Bem em frente a ribanceira
 Uma cruz a gente vê
 Quem fincou foi a Rosinha
 Que é cabrocha de alta linha
 E nos olhos tem seu não sei que
 Numa linda madrugada
 Ao voltar da batucada
 Pra dois malandros olhou a sorrir
 Ela foi se embora
 E os dois ficaram
 Dias depois se encontraram
 Pra conversar e discutir.

E logo após o encanto do encontro, a desavença toma corpo e se resolve de maneira violenta:

Na segunda batucada
 Defendendo a namorada
 Foram os dois improvisar
 E como em toda façanha
 Sempre um perde e outro ganha
 Um dos dois parou de versejar
 E perdendo a doce amada
 Foi fumar na encruzilhada
 Ficando horas em meditação
 Quando o sol raiou
 Foi encontrado
 Na ribanceira estirado
 Com um punhal no coração.

A narração se constrói de maneira contraditória, como é próprio do discurso da malandragem: primeiro o encanto, depois a conversa e discussão; o jogo de perde e ganha, o improviso de versos; a fumaça, a encruzilhada, a meditação; o raiar do sol, o corpo na ribanceira, a chaga no peito. A disputa se resolve nos versos, mas depois o perdedor perde, além do amor, a própria vida – e, como aquele que fincou sua cruz à ribanceira onde seu corpo foi encontrado fora aquela que foi alvo da disputa, se presume que mesmo perdendo no improviso, ganhou nos próprios encantos, o que provavelmente motivara sua morte. Toda a narrativa constrói pequenos gestos e ações, relações sociais são descritas nas sutilezas das ações. É a poesia contando uma situação do cotidiano de maneira a representá-la a partir de uma cultura, para ela mesmo. Suprimimos, no entanto, as passagens que nos são mais significativas como expressão da filosofia do samba; uma após a primeira batucada, a outra após a segunda, que demarcaram o começo do samba e o seu final:

Lá no morro
 Uma luz somente havia
 Era lua que tudo assistia
 E quando acabava o samba, se escondia.

A primeira marca o ciclo vital do próprio samba, que começa e termina à luz do luar; enquanto brilha a lua, enquanto o sol não nasce, o samba continua vivo. Tão logo ela se esconda, era sinal de que o samba havia acabado. Mas na própria dinâmica do movimento de rotação da Terra, o samba vai renascer quando o sol se pôr e a luz da lua brilhar novamente. Porém, com a morte no morro, algo mudou:

Lá no morro uma luz somente havia
 Era o Sol, quando o samba acabou
 De noite não houve lua
 Ninguém cantou.

Agora a luz é outra, é a luz do sol, que vem mostrar a morte do malandro. É o sol quem revela a morte do malandro e do próprio samba. Com a morte não há mais música, não há mais lua, ninguém canta. A morte, o silêncio, a tristeza, tudo sem lua. O ciclo natural da vida foi interrompido e, com ele, foi-se o ciclo “natural” também do samba. E essa dinâmica de sol e lua, de vida e morte, de samba e silêncio aparece em outras músicas; damos destaque a *Eu Canto Samba* (Da Viola, 1989) de Paulinho da Viola e a *Filosofia do Samba* (1971) de Candeia. Na primeira, tanto no começo como na segunda parte, o samba aparece de novo associado à vida e à alegria:

Eu canto samba
 Porque só assim eu me sinto contente
 Eu vou ao samba
 Porque longe dele eu não posso viver
 [...]
 O samba é alegria
 Falando coisas da gente
 Se você anda tristonho
 No samba fica contente
 Segure o choro criança
 Vou te fazer um carinho
 Levando um samba de leve
 Nas cordas do meu cavaquinho (Da Viola, 1989).

Até o carinho e o afago é feito através do samba. Em um café, conversando sobre samba e política, Dr. João Carlos de Freitas, grande historiador do samba, em especial do samba paranaense, me fez a seguinte provocação: “Samba não é ritmo

de se fazer revolução.” Sua provocação vinha acompanhada de uma anedota pessoal, mostrando que o samba sempre foi o catalizador de alegrias em sua vida; nunca foi um samba que lhe despertou revolta, tristeza, ou a necessidade da luta por justiça social. Não se faz música de protesto com ritmo de samba. Podemos pensar em várias músicas de protesto em ritmo de samba, mas não é esse seu ponto; seu ponto é que músicas de protesto em ritmo de samba causam mais furor que revolta, uma alegria contagiante; é um cantar e tocar que preenche os vazios da vida - o zero de completude espiritual, que anseia transbordar de vida material. Seu ponto é que o sentimento que a estética do samba desperta, pela música, pela dança, pela comunhão da roda de samba, não é um sentimento propício para a revolta. Isso nos parece pelo motivo de que ao mesmo tempo que organiza uma resistência, o principal é uma tarefa histórica de manter-se vivo, para preservar a própria vida, a cultura e a história de um povo. Morrer é deixar morrer novamente os mortos e oprimidos. “Enquanto o inimigo não cansar de vencer, nem os mortos estarão seguros” (Benjamin, 2013). Trata-se da tática de falsa submissão de Sodré.

Voltando a música em questão, entre as duas partes Paulinho da Viola (1989) afirma aquela dinâmica de vida e morte, sol e lua do samba:

Há muito tempo eu escuto esse papo furado
Dizendo que o samba acabou
Só se foi quando o dia clareou.

E na música de Candeia (1971) essa mesma dinâmica aparece da seguinte maneira:

Se o dia nasce
Renasce o samba
Se o dia morre
Revive o samba.

Em Candeia essa dinâmica aparece mais próxima ao pensamento africano que em Noel e Paulinho da Viola; nesses ela aparece já ressignificada a partir da noção que o dia é símbolo também de sofrimento; a saber, trabalho. São as relações de trabalho durante e após a escravidão que fazem surgir o sentimento de que a atividade é extenuante e degradante; trabalho era coisa de escravo - *Samba de Operário* (1984) de Cartola, Alfredo Português e Nelson Sargento mostra como esse

sentimento é presente ainda em meados do século XX⁴. O trabalho é a morte; a festa é a vida:

[...] a atividade pela qual o ser humano chega a tornar-se humano, o trabalho, pelo qual ele se diferencia do animal, evidencia-se justamente como o meio para constantemente voltar a anular essa diferença. O ser humano se relaciona com a sua mais essencial manifestação de vida como se fosse algo exterior a ele; o próprio trabalho, a sua essência propriamente dita, não é, para ele, a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio para satisfazer necessidades distintas desse trabalho. O caráter exterior e estranho do trabalho “evidencia-se de forma pura no fato” de que se foge do trabalho como da peste no momento em que não existe coerção física. [...] (Reichelt, 2013, p. 39).

Mas aqui há uma inversão, pois a vida é simbolizada pela arte e pela festa, que são atividades humanas. O humano se sente vivo e realizado não só em suas funções animais, mas em funções criativas - que são propriamente humanas. Nisso a ideia de malandragem como recusa consciente ao trabalho e uma vida dedicada aos prazeres da vida (numa concepção hedonista, mas também artística) é pertinente para a compreensão da filosofia do samba; e Noel foi um grande intérprete da malandragem. Para entender essa relação entre a malandragem e trabalho analisaremos três canções: *O Orvalho Vem Caindo* (Almirante, 1934), *João Ninguém* (Rosa, 1935) e *Mulato Bamba* (Rosa, 1932). Primeiro, é nítido em suas canções, e de alguns contemporâneos como Bide, Marçal e Wilson Batista, uma relação entre ser trabalhador e viver na miséria. Com isso, o elogio à malandragem deve ser compreendido também como uma busca por um outro modo de vida, que está próximo da miséria física, mas que se distancia do desgaste psicológico e físico do trabalho para outrem. Assim, há uma certa glamourização da vida sem posses, que ao mesmo tempo se tornava uma vida livre, como em *O Orvalho Vem Caindo*:

⁴ A música fora composta por Cartola e Alfredo Português até meados da década de 50, e esquecida. Mexendo no acervo de seu pai, Nelson Sargento encontra a canção após a morte de Cartola em 1980 e decide terminar de compô-la. Assim, a música representa tanto um sentimento da primeira metade do XX como da segunda XX.

O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu
E também vão sumindo, as estrelas lá no céu
Tenho passado tão mal
A minha cama é uma folha de jornal.

No refrão da música se vê que essa vida de miséria ainda é representada no passar mal e fazer do jornal sua cama. Mas o contraponto aparece nas estrofes da música, que denotam uma sensação de liberdade e comodismo com a situação vivida:

Meu cortinado é um vasto céu de anil
E o meu despertador é o guarda civil
(Que o salário ainda não viu!)
[...]
A minha terra dá banana e aipim
Meu trabalho é achar quem descasque por mim
(Vivo triste mesmo assim!).

A liberdade representada no céu azul e na terra que dá comida sem trabalho; o comodismo no fato de que se tem preguiça de descascar os próprios alimentos, junto ao fato de que o trabalhador, o guarda civil, não recebeu seu salário, equivalendo a situação de miséria de um e de outro lado da ordem (os polos de ordem e desordem que Antonio Candido via em *Memórias de um Sargento de Milícias* de 1853). Em *João Ninguém* a malandragem é associada a uma vida cômoda e medíocre, ao mesmo tempo que feliz e miserável:

João Ninguém
 Que não é velho nem moço
 Come bastante no almoço
 Pra se esquecer do jantar
 Num vão de escada
 Fez a sua moradia
 Sem pensar na gritaria
 Que vem do primeiro andar
 João Ninguém
 Não trabalha um só minuto
 Mas joga sem ter vintém
 E vive a fumar charuto
 Este João nunca se expôs ao perigo
 Nunca teve um inimigo
 Nunca teve opinião
 João Ninguém
 Não tem ideal na vida
 Além de casa e comida
 Tem seus amores também
 E muita gente que ostenta luxo e vaidade
 Não goza a felicidade
 Que goza João Ninguém!

A fartura do almoço é o presságio de uma só refeição; ele mora num vão de escada, como tantos malandros que dormiam em qualquer lugar que se arranjassem. Assim como em *O Orvalho Vem Caindo*, em *João Ninguém* também o trabalho é visto negativamente. João Ninguém não trabalha, só faz atividades nas quais retira prazer, como o jogo de cartas, o charuto e os amores. A vida medíocre é simbolizada em sua falta de inimigos, opiniões e ideais; vive apenas por casa, comida e os prazeres que tira do mundo, e vive feliz como poucos. A vida da malandragem é sofrida e imediata, porém prazerosa e feliz. Wilson Batista, com *Meu Mundo é Hoje* (Veiga, 1966), traz a mesma consideração sobre a vida da malandragem:

Eu sou assim
 Quem quiser gostar de mim, eu sou assim
 Meu mundo é hoje
 Não existe amanhã pra mim
 Eu sou assim
 Assim morrerei um dia
 Não levarei arrependimentos
 Nem o peso da hipocrisia.

Vive-se um dia de cada vez com a iminência dos perigos da rua: seja a polícia ou os criminosos. O andar gingado por entre a ordem e a desordem faz do malandro um alvo; a miséria, a fome e a falta de moradia, que lhe assombram como condições materiais para sua própria existência (como poderia *ser gente*, se nem *ser*

lhe é garantido?). O malandro não faz planos nem de amores, nem de trabalhos, nem de sonhos e ideais, ele é hoje, e o hoje não lhe é garantido. Eterno navegante, sem porto para se ancorar. Tal configuração aparece também em *Mulato Bamba*, música de Noel supostamente em homenagem ao Madame Satã. Na música o malandro vive em briga com a polícia e fugindo de mulheres que lhe juram amor; ao mesmo tempo, é exaltado pelo seu físico, sua criatividade e destreza nas composições:

Esse mulato forte é do Salgueiro
 Passear no tintureiro
 É o seu esporte
 Já nasceu com sorte
 E desde pirralho
 Vive às custas do baralho
 Nunca viu trabalho
 E quando tira um samba
 É novidade
 Quer no morro ou na cidade
 Ele sempre foi o bamba
 As morenas do lugar
 Vivem a se lamentar
 Por saber que ele não quer
 Se apaixonar por mulher
 O mulato
 É de fato
 E sabe fazer frente
 A qualquer valente
 Mas não quer saber de fita
 Nem com mulher bonita
 Sei que ele anda agora aborrecido
 Por que vive perseguido
 Sempre; a toda hora
 Ele vai-se embora
 Para se livrar
 Do feitiço e do azar
 Das morenas de lá
 Eu sei que o morro inteiro
 Vai sentir
 Quando o mulato partir
 Dando adeus para o Salgueiro
 As morenas vão chorar
 Vão pedir pra ele voltar
 E ele não diz com desdém
 Quem tudo quer, nada tem.

Mais uma vez a recusa do trabalho e a vida no baralho são características marcantes da malandragem. A vida imediata, o jogo de azar, trazem prazer ao mesmo tempo que constituem uma fonte de renda. O adendo que fazemos a essa composição é que a homossexualidade do eu-poético é mencionada de maneira sutil, mas não preconceituosa; continua sendo homem e homem valente; e não se

dá com mulheres por gosto próprio. Assim, Noel indicava viver, ao invés de se apropriar da cultura afrobrasileira, colocados os limites de seu entendimento dos problemas e das situações concretas da classe trabalhadora negro brasileira (a exemplo da construção folclórica da macumba carioca, dos termos mulato e mulata em alguma de suas canções, não usados por compositores negros no mesmo período, dentre outros). Suas vivências e experiências eram mais próximas, pelos seus círculos sociais, da experiência dos trabalhadores e malandros, que da elite e da classe média carioca. É o que nos indicam suas canções, que constroem uma constelação de sentidos mais próximos à filosofia do samba que das ideologias predominantes nos projetos civilizatórios da Primeira República e de construção da cultura nacional durante o governo de Getúlio Vargas.

Em contraposição, alguns compositores negros aderiram a essa ideologia, seja como tática de (falsa) submissão, como diria Sodré, seja por convicção nos projetos políticos, por querer ser branco, como diria F. Fanon (2020), seja por necessidade de sobrevivência. Foi o caso da instrumentalização dos desfiles das Escolas de Samba no Distrito Federal, que transformou os desfiles em paradas alegóricas de enaltecimento patriótico. Mas voltamos nosso olhar a um talentoso compositor negro, que em suas canções incorporou mais veementemente as ideologias dominantes.

Ataulfo Alves nos chama a atenção por três canções onde incorpora a ideologia do embranquecimento. Podemos categorizar essas canções em três grupos: por primeiro falaremos do papel de gênero imposto sobre a mulher, como alguém que deve cuidar do lar e não reclamar da pobreza; posteriormente veremos o estereótipo da “mulata tipo exportação”; e, por fim, a ideologia trabalhista de Getúlio incorporada em uma música com certas controvérsias. Em relação ao primeiro aspecto, *Ai Que Saudades da Amélia* (Alves, 1942) é um marco na cultura popular, a ponto de Amélia se tornar sinônimo de uma mulher subalterna e obediente ao homem; no entanto, temos uma interpretação diferente da usual ao entendermos as dinâmicas sociais nas entrelinhas dos versos. Em relação ao segundo, *Mulata Assanhada* (1956) é o melhor exemplo, tanto em relação ao estereótipo e da sexualização do corpo da mulher negra, como em versos problemáticos sobre a escravidão. E em respeito ao terceiro aspecto, *Bonde São Januário* (Monteiro, 1940) é praticamente o hino do trabalhismo na década de 1930; parceria com Wilson Batista, a música possui ainda uma controvérsia interessante,

que a levou a ser censurada inicialmente pelo Departamento de Informação e Propaganda no período.

Em *Ai Que Saudades da Amélia* o eu-poético se lamenta de estar com uma mulher cujos desejos não condizem com sua situação econômica, passando a lembrar-se de seu amor passado com grande apreço:

Nunca vi fazer tanta exigência
 Nem fazer o que você me faz
 Você não sabe o que é consciência
 Não vê que eu sou um pobre rapaz
 Você só pensa em luxo e riqueza
 Tudo o que você vê, você quer
 Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
 Aquilo sim é que era mulher
 Às vezes passava fome ao meu lado
 E achava bonito não ter o que comer
 Quando me via contrariado
 Dizia: Meu filho, o que se há de fazer!
 Amélia não tinha a menor vaidade
 Amélia é que era mulher de verdade.

A interpretação mais comum é o entendimento de Amélia como uma mulher do lar, que cuida da casa e faz tudo para seu marido. No entanto, nenhum verso da música indica isso. Contudo, continua havendo um ideal de mulher: uma mulher sem vaidade, que não reclama da vida, nem da miséria; não há necessariamente uma idealização da pobreza, mas de perdurar durante a pobreza. De nenhuma maneira esse pensamento está circunscrito a época da música; de fato, Nei Lopes com *Roupa de Chita* (Lopes, 2004) traz essa mesma visão da mulher, primeiro contrapondo a questão da vaidade “Na mulher de verdade, a vaidade / Na realidade, tem muito valor”, para depois reafirmar essa perduração na miséria com “Mulher foi a Dona Maria / Aquela que um dia reinou no meu lar / Comia só pão com ovo / E dizia pro povo que era caviar”. Mas para além do óbvio, nos chama a atenção a proximidade da figura do eu-poético com a noção trazida por Fanon do homem negro que busca virar branco (civilizar-se) ao juntar-se com uma mulher branca.

Mas podemos fazer o contraponto com *Emília* (Vassourinha, 1941), onde a imposição do trabalho reprodutivo à mulher é declarada:

Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar
 Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar
 Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
 Emília, Emília, Emília, não posso mais.

Assim, por mais que haja em Ataulfo uma construção e imposição de papel de gênero para a mulher, ela não é explicitamente a de que o trabalho reprodutivo cabe a mulher; embora esse papel de gênero continue sendo uma representação típica de uma cultura patriarcal, como é o caso da reprodução do estereótipo da “mulata tipo exportação” presente em *Mulata Assanhada* (Alves, 1956). O estereótipo, como apresenta Lélia Gonzáles, diz respeito a representação da mulher negra exclusivamente pelo seu corpo como objeto de desejo:

É durante os desfiles das escolas de samba que a mulata, em seu esplendor máximo, perde o anonimato e se transforma em uma Cinderela: adorada, desejada e devorada por aqueles que foram até lá justamente para cobiçá-la. Sabendo que amanhã sua fotografia estará nas páginas de todos os jornais e revistas internacionais, elogiada e admirada pelo mundo inteiro, ela segue magicamente, mais e mais brilhante naquele espetáculo luminoso.

Como acontece com todos os mitos, o da democracia racial oculta mais do que revela, especialmente no que diz respeito à violência simbólica contra as mulheres afro-brasileiras. [...] Essa mesma lógica simbólica determina a inclusão da mulata na categoria *objeto sexual*.

[...]

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma *musa*, que é uma categoria da cultura. No máximo - como alguém já disse - ela pode ser uma *fruta a ser degustada*, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. (Gonzáles, 2020, p.165)

Na música *Mulata Assanhada* essa representação aparece da seguinte maneira:

Ô, mulata assanhada
 Que passa com graça, fazendo pirraça
 Fingindo inocente
 Tirando o sossego da gente.

O refrão nos oferece uma construção típica desse estereótipo descrito por Gonzáles: o adjetivo *assanhada* qualificando a mulata já nos dá a ideia de uma sexualização de seu corpo; a qualificação do seu andar com *graça*, e seu jeito de *fazer pirraça* nos remetendo a alguém que busca consciente e propositalmente despertar desejo ao passar; a inocência fingida que tira o sossego, novamente nos

remete ao desejo que é despertado conscientemente. E, a segunda e a terceira parte constroem um sentido ainda relacionado ao desejo:

Ô, mulata, se eu pudesse
 E se meu dinheiro desse
 Eu comprava sem pensar
 Este céu, esta terra, este mar
 Ela finge que não sabe
 Que tem feitiço no olhar
 Ai, meu Deus, que bom seria
 Se voltasse a escravidão
 Eu comprava essa mulata
 E prendia no meu coração
 E depois a pretoria
 Resolvía a questão.

Que imagem é construída nesses versos? Primeiro que para “conquistar” a mulher é necessário ter poder financeiro; como se seu interesse fosse desperto somente pelos ganhos financeiros que possa fazer de seus encantos. Depois seu “fingimento”; ela finge não saber que possui tais encantos; ela finge inocência; ela é uma fingidora, falsa, que busca seduzir a cada instante. E na terceira parte aparecem verbos que mais ligam esse papel de gênero a sua construção patriarcal brasileira com raízes na escravidão: o homem branco que possui uma mulata, a possui como objeto de uso para seu deleite. Falamos sobre isso anteriormente com Fanon; o que nos chama a atenção aqui é que Ataulfo reproduz em versos uma ideologia de branquitude, de posse da mulher negra. Para usar a linguagem de Fanon (2020), é o homem negro que busca virar branco para civilizar-se; e ser branco é, na relação com a mulher (negra), tê-la como posse, como mero objeto de desejo. Há outras construções possíveis do papel social da mulher em músicas como *Escurinha* (Pereira, 1952) e *Mulher do Seu Oscar* (Amaral, 1940) onde a mulher não aparece ligada ao trabalho reprodutivo, mas com agência e papel de destaque na comunidade.

Em outros aspectos as composições de Ataulfo Alves o aproximam da ideologia do trabalhismo getulista, como na música *Bonde São Januário* (Monteiro, 1940). Parceria sua com Wilson Batista, notório compositor da malandragem, a música chegou a ser censurada inicialmente por uma brincadeira de Wilson; ao registrar a música no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), para inspeção, a letra original foi modificada para uma visão detrimental do trabalhador -

mais alinhada com aquela imagem do trabalhador associado à miséria. A letra original era a seguinte:

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Que Wilson modificou para:
 O bonde de São Januário
 Leva mais um sócio otário
 Só eu não vou trabalhar.

A música fora censurada pelo DIP que pediu sua modificação para que não caracterizasse o trabalhador como “idiota” - motivos pelos quais outras músicas de Wilson foram censuradas também. No entanto, tanto Ataulfo, seu filho e outros responsáveis pela sua obra, como Rodrigo Alzuguir, biógrafo de Wilson, confirmam que a letra original era a que acabou lançada. Pela voz de um grande intérprete de Wilson Batista, o violinista Elias Fernandes, soubemos ainda de uma outra versão que o flamenguista Wilson adorava cantar:

O bonde São Januário
 Leva mais um português otário
 Pra ver o Vasco apanhar.

A parte essas modificações, a letra nos remete a ideia de um enobrecimento pelo trabalho, mostrando já pelo primeiro verso que “Quem trabalha é que tem razão”. Na segunda parte essa noção de enobrecimento pelo trabalho continua a ser enaltecida:

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês
 Sou feliz vivo muito bem
 A boemia não dá camisa ninguém, é
 Vivo bem.

No entanto, embora Ataulfo tenha embarcado na adoração a Getúlio Vargas, não foi o único expoente desse movimento na cultura popular, nem mesmo no samba. E talvez os sambas mais emblemáticos dessa adoração ao varguismo sejam os sambas enredos do período, que por conta da censura sobre o carnaval, obrigava as escolas de samba a levarem na avenida sempre enredos que versassem sobre

alguma enaltação nacional. Soma-se ao projeto de nação de Vargas, e o projeto civilizador da Primeira República o fato de que esse movimento veio num período de intensos conflitos nacionalistas no mundo, bem como da participação brasileira na Segunda Guerra - o que também traz sua carga de patriotismo.

Assim, um exemplo melhor da relação com Getúlio Vargas é o samba enredo em sua homenagem de Padeirinho, para o desfile da Mangueira de 1956 (Jamelão, 1960), com a imagem do presidente sempre associada ao trabalho, à geração de emprego e ao desenvolvimento da indústria nacional:

[...] Sempre em contato com o povo
 Construindo um brasil novo
 Trabalhando sem cessar
 Como prova em volta redonda a cidade do aço
 Existe a grande siderúrgica nacional
 Que tem o seu nome elevado no grande espaço
 Na sua evolução industrial
 Candeias a cidade petroleira
 Trabalha para o progresso fabril
 Orgulho da indústria brasileira
 Na história do petróleo do brasil...

A idolatria a Getúlio Vargas pelo samba se explica pela melhora objetiva da situação econômica e social da população negra; algo que o próprio movimento negro do período teve dificuldades em realizar:

Vargas substituiu as outras tendências ideológicas entre esses novos setores de trabalhadores urbanos. Após o golpe de 1937, ele também tomou o lugar da FNB aos olhos dos negros, e com muita eficiência. A legislação trabalhista que ele criou durante o Estado Novo beneficiou principalmente os trabalhadores negros. Esses mantiveram um pacto de aliança com Vargas, sobretudo quando ele fundou o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Com o Estado Novo, veio um longo período de cooptação e manipulação das massas negras pelo populismo brasileiro. (González, 2020, p. 125).

Mas essa melhora é concomitante à repressão à população negra que aumenta durante seu governo. É com Vargas que se intensifica a renovação urbana, a destruição da Praça Onze, o fechamento dos terreiros históricos do centro urbano do Distrito Federal (como o de Tia Ciata, considerado o berço, não sem controvérsias, do samba carioca), além da reforma da polícia militar com Felinto Müller, tornando-a mais repressiva. Não por menos que o Malandro Carioca, na sua figura caricata, tenha tido seu fim justamente durante esse período. De classe social,

transforma-se em figura alegórica: a carne que se fez verbo. Grande Otelo é quem melhor traduz o sentimento sobre esse período para o samba enquanto movimento cultural de classes marginalizadas; ao refletir sobre o papel de Getúlio Vargas décadas depois, durante uma gravação do programa *Roda Viva*:

Um homem como eu, da época de Vargas, tenho uma grande admiração por Vargas e respeito a Vargas, apesar de hoje reconhecer que ele teve seus defeitos. Mas ele teve mais acertos que defeitos. Então, hoje em dia, com o progresso da mentalidade brasileira com a maneira como o povo tem de pensar com o avanço real do socialismo, era natural que eu venerasse o cidadão, venerasse não é bem isso, que eu admirasse o cidadão Vargas pelo tempo que ele atravessou, pelas coisas que ele passou e como ele soube enfrentá-las [...] (Grande Otelo, 1987).

Uma visão maniqueísta sobre essa questão não nos levaria longe; é preciso reconhecer, no que seja possível, as contribuições efetivas para a sociedade que a Era Vargas trouxe, sem com isso deixar de pontuar o papel repressor que a atuação de seu governo teve durante esse período. Parecem coisas irreconciliáveis, contraditórias por própria natureza, mas aqui vale a máxima da malandragem: quando me contradigo é que falo a verdade. E a verdade só pode aparecer nessa dialética própria da malandragem.

SEGUNDA PARTE – TEMPO E ESPAÇO²¹

Aqui vão se escondendo aquelas estrelas de dizer nova filosofia que enunciamos no começo. Ligamos pontos de uma grande constelação; espalhamos vários brinquedos pela sala; mas agora chegou a hora de recolhê-los. Chegou a hora de subverter as regras da brincadeira. Falamos até o momento da filosofia do samba e seus conceitos; mas, por um devir (infeliz) kantiano, nos parece ser preciso, para aprofundarmos no que seja essa filosofia, falar das condições de possibilidade da experiência do samba, isto é, seu tempo e seu espaço. Vimos desenhar-se nesse céu estrelado de conceitos algumas figuras; ligamos seus pontos por capricho - a velha e boa exploração cartográfica deleuziana. Nos parece fundamental agora compreender as dinâmicas da temporalidade e do território que enriquecem o entendimento do samba como uma Filosofia - assim mesmo, com F maiúsculo - e nos permite compreender melhor como ela se relaciona com uma ontologia negro brasileira, que é, sob muitos aspectos, a base estética e epistemológica da identidade nacional (e regionais) brasileira.

Em uma crítica ao texto *O Significado do Botequim* (1978) de L. A. Machado da Silva, Marilena Chauí aponta para nosso problema nessa segunda parte:

Interpretando a relação dos homens do boteco com o tempo, o autor conclui que são incapazes de projetos e planos, de uma reflexão sobre o futuro, de sorte que a rígida rotina do cotidiano substitui a percepção do tempo. Interfere aqui o ponto de vista do intelectual, que não se indaga se para tais homens o tempo teria necessariamente que possuir o mesmo sentido que lhe deu Benjamin Franklin. Trata-se de um preconceito semelhante ao daqueles que consideram a organização do espaço pelos “subalternos” como restrita, indiscriminada e confusa, sem avaliar que se trata de um espaço cujas coordenadas não são idênticas a da *gestalt* burguesa (Chauí, 2023, p. 183).

E, retomando um relato de Ecléa Bosi sobre uma mulher que relembra de sua mãe através dos beijos que ela fazia, comenta sobre esse preconceito com a cultura popular (em especial, a afrodiaspórica):

²¹ Os capítulos 4 e 5 aparecem em forma inicial, menos desenvolvida, no artigo *Exu-Adorno: para uma teoria crítica do samba* (2023), texto publicado na revista *ARTEFILOSOFIA* em conjunto com o Prof. Dr. Benito Maeso.

Cultura pobre, experiências de vida muito simples, falta de percepção do tempo e do espaço... Quem sabe se no lugar dos beijos, se estivessem *madeleines* o “estoque simbólico” dessa gente não seria considerado “restrito”? (Chauí, 2023, p. 184).

Que experiência do tempo e do espaço têm as pessoas que encontram no samba a expressão maior de suas culturas? Que sentido lhes tem o tempo e o espaço? Assim abrimos nossas indagações nessa segunda parte.

4 CAPÍTULO 4 – TOUT EST RYTHMÉ

*Eu sou adepto do sampa sincopado
Valente, malandreado, samba duro de aturar
Se rola um pagodinho, compacto, redondinho
Mais um bocadinho me perco de vadiar
Tomara que todo pedaço de mal caminho
Rápido me roube na base do miudinho
(Aragão, 2006)*

Primeiro, consideramos o tempo como o campo onde a consciência emerge. Podemos pensar o tempo como um campo pré-subjetivo (e consequentemente pré-objetivo) no qual a consciência se forma. Uma espécie de tempo natural, como o tempo do mundo físico, constituído apenas de um fluxo contínuo de tempo. Mas uma vez constituída a consciência, o tempo já deixa de ser o natural; a consciência *no* tempo passa a ser uma consciência *do* tempo. O tempo natural passa a ser um tempo objetivado para a consciência, que, em consequência, passa a perceber o tempo a partir de uma subjetividade adjudicada ao tempo objetivo formado pela própria consciência.

De fato, não é possível pensar nesse tempo natural-físico senão de maneira abstrata e lógica, pois o tempo inscrito como condição de possibilidade da experiência, e que, portanto, é categoria fundante de epistemologias, é já o tempo objetivado de uma temporalidade. Na dinâmica subjetiva e objetiva do tempo, não é mais possível pensar a consciência do tempo como algo homogêneo a todas as subjetividades. A hipótese aqui é que uma temporalidade determinada engendra para si um tempo objetivo, que denominaremos tempo histórico; tendo como fundamento o fato de que diferentes culturas e perspectivas ontológicas fazem emergir diferentes consciências temporais e que, portanto, diferentes temporalidades. O tempo histórico (ou a maneira como uma dada cultura objetiva seu próprio tempo) não pode ser pensado de uma maneira homogênea.

Aceitamos como hipótese que existe um tempo natural, no qual transcorre o tempo da natureza e dos fenômenos. Aceitamos ainda que é possível que um princípio de consciência humana tenha se estabelecido a partir desse tempo natural. Porém, uma vez constituída a cultura, esse tempo natural passa a ser um tempo apreendido e reformulado pela consciência. Em outros termos: é possível que a consciência enquanto fenômeno humano emergja no tempo; é impossível que uma

vez constituída a consciência, o tempo possa ser pensado a partir de caracteres naturais, essenciais, imediatos ou universais. Tão logo se constitua uma consciência no tempo, ela se transforma em uma consciência do tempo, e tal consciência do tempo passa a ser um princípio ontológico de organização dos fenômenos na natureza - inclusive do próprio tempo.

Parece padrão na história da filosofia o debate de um conceito mesmo de consciência (e com isso a de uma razão etc.) a partir da constituição do tempo. Poderíamos aqui partir de Bergson e os dados imediatos da consciência, na formulação do tempo como duração. Poderíamos pensar a partir de Heidegger e o surgimento de um conceito de tempo (e temporalidade subjacente) a partir da consciência da morte e, portanto, da realização de que o ser humano se insere numa história - que existia antes dele, e que existirá depois. Poderíamos ainda partir da noção husserliana de tempo e temporalidade, na formação da consciência do tempo em relação aos fenômenos apreendidos, que servirá de base para historiadores como R. Koselleck. Mesmo Kant poderia nos servir de base pensando o tempo como condição de possibilidade da experiência - só há fenômenos quando a razão os organiza segundo tempo e espaço.

Nada disso é contra hegemônico na história da filosofia. Respeitadas as nuances e detalhes, uma tal formulação dialoga com as concepções elencadas acima. Mas o que propomos de novo: chamamos essa consciência do tempo que assim se constitui e passa a constituir a própria percepção do tempo de temporalidade; logo, o próprio tempo separa-se em dois, o tempo natural físico, que serve de base epistemológica para os fenômenos (e aqui volta nosso problema anterior, pois a base epistemológica real não é o tempo natural, mas o modo como a temporalidade apreende o tempo natural; assim, seria mais próprio dizer que o tempo natural é o objeto ao qual a temporalidade faz referência, distorcendo-o através de sua lente), e o tempo histórico enquanto passagem racionalizada e ordenada do tempo. Avançamos nessas concepções a partir da dialética sujeito/objeto de Lukács (uma dialética de constante retroalimentação e tensionamento que não se resolve em uma totalização, mas no movimento das partes): temporalidade em nosso trabalho denota a concepção e percepção subjetiva (porém, não individual) do tempo; corresponde a essa temporalidade subjetiva uma objetivação do tempo: o tempo histórico e o tempo natural/físico.

Tal concepção e percepção subjetiva do tempo se determina no processo próprio no qual a consciência emerge no tempo objetivo e passa a constituir uma consciência desse tempo objetivo que modifica a maneira como a própria consciência apreende, concebe e percebe o tempo objetivo. Mas sendo o tempo objetivo a fonte donde emerge a temporalidade que o apreende, a própria temporalidade passa a ser determinada por sua objetivação. Um processo constante de modificação e apreensão que constitui uma metafísica e uma ontologia próprias de cada subjetividade; por isso também subjetividade não pode aqui ser reduzida a indivíduo, pois, e acima de tudo, sujeito aqui indica uma cultura e não a figura hipotética de um eu que descobre o tempo como extensão de si.

E o samba, a partir da temporalidade sincopada de Exu engendra um tempo histórico muito próprio, que conflita diretamente com a temporalidade hegemônica e seu tempo histórico adjudicado. Falamos já da questão da síncope como ligada na dialética fraco/forte, e na impressão de movimento ligada a exu. No entanto, a temporalidade de Exu possui um desdobramento para além: a medida do tempo homogêneo assinalada por Sodré. O que vemos em *Para ver as Meninas* (1971) é um confronto de temporalidades. Um confronto ontológico entre culturas e classes que organizam o próprio tempo de maneira distinta. Esse confronto entre tempos é descrito também em outros lugares. Anderson (2011) mostra a passagem do tempo homogêneo e simultâneo para o sucessivo, construindo a passagem a partir da própria percepção do tempo na consciência e seu desdobramento para o campo teológico, filosófico e social. Marx confronta o tempo a partir das dinâmicas de determinação externa do trabalhador na sociedade capitalista, onde o tempo subjetivo (tanto no aspecto individual como no da classe) é continuamente e progressivamente substituído pelo tempo objetivo; na linguagem lukasciana, o tempo orgânico das relações sociais é paulatinamente racionalizado, abstraído e substituído pelo tempo objetivo do cálculo (o tempo passível de cálculo). Por mais que tomemos essas duas concepções como presentes na maneira como pensamos o confronto, algo falta na análise.

Tanto para Anderson, como para Marx/Lukács, trata-se de uma nova concepção de tempo que a partir do surgimento e consolidação da racionalidade capitalista avança sobre concepções de tempo que não lhe são apreensíveis - e não o são pois impossibilitam a razão, tal qual reduzida a pura possibilidade de cálculo, seguindo a análise de Lukács. Pois bem, vemos isso também no samba: é o

confronto de uma temporalidade contra esse tempo homogêneo e homogeneizador da estrutura da mercadoria. O que falta é pensar qual temporalidade é essa que confronta o tempo racionalizado.

Podemos dizer que é o confronto entre uma temporalidade decolonial contra os processos de colonização; mas nos parece uma formulação por demais simplificada. Pois por mais que o decolonial assuma vários campos de embate, é comum que uma questão fundamental desse confronto fique em segundo plano: o confronto contra o capitalismo. Por outro lado, o que vemos surgir a partir desse confronto não é só um processo de resistência ao capitalismo, mas se desenha uma não-possibilidade de realização e reconstrução da própria história a partir de um lócus de universalidade.

E aqui se apresenta nossa questão: que tempo é esse que é capaz de constituir para si uma história, e que não só não segue os conceitos e preceitos temporais de uma filosofia da história ocidental, como se constitui como opositora a uma filosofia do próprio tempo como formulada pelo ocidente?

Para responder essa pergunta é que traçamos aqui uma estratégia geral: partiremos da formulação do tempo e da temporalidade a partir de Muniz Sodré e Leda Maria Martins, e do conceito de ancestralidade como formulado por Eduardo de Oliveira, costurando junto aos teóricos uma hipótese de formação da consciência (no e do tempo) que dialoga com a tradição ocidental. Os três autores elencados são referência nos estudos estéticos afrodiáspóricos brasileiros e seu uso nos foi fundamental na exploração cartográfica do samba. O diálogo com a tradição ocidental se faz necessária não em vias de uma possível redução da filosofia do samba a caracteres da razão ocidental, mas antes enquanto algo que nos permite formular mais propriamente o confronto entre o tempo do samba e o tempo do capitalismo, de uma maneira em que não reduzimos isso a um confronto a partir, simplesmente, de um conceito de classe ortodoxo: a necessidade do diálogo se apresenta para que não tratemos o samba simplesmente como a expressão cultural de uma abstração a qual se possa chamar *negro* (ou *trabalhador*) brasileiro.

De começo temos um exemplo prático: o ritmo acelerado da percussão da escola de samba *Colorado*, de Curitiba. Como nos mostra em duas versões o historiador João Carlos de Freitas, o ritmo da escola é demarcado pelas vivências pessoais de seus percussionistas:

De onde teria vindo enfim esta cadência diferente da bateria da Colorado? O sambista histórico Maé da Cuíca diz que ela teve origem na comunidade da Vila Tassi. Eis o seu valioso depoimento:

Aquela batida começou tudo com o rapaz que era a base do samba, o tocador de surdo, chamava-se Miro, Valdomiro, e ele tocava surdo. Era um surdo até de uma lata, não era desses instrumentos de agora. Era uma lata desses negócios de soldar aí, um negócio lá que tinha, sei que era uma lata. E dava um surdo legal. E ele tinha um braço forte, que naquela época ele pegava, quando “nóis” começava o samba lá, ele pegava e “sctum, sctum, sctum, sctum” e o pessoal ia atrás dele. Aí aquele samba ligeiro ficou como identidade da Escola de Samba, onde tava, o camarada apegava o surdo e tinha que bater mais ou menos como ele batia, e o pessoal que batia tamborim, pandeiro, tinha que ir tudo atrás (Freitas, 2009, p. 151).

Outra versão nos relatou Freitas em entrevista, ao mencionar que a proximidade com a linha do trem aos ensaios fazia inevitavelmente com que o samba fosse levado ao ritmo da ferrovia. De um jeito ou de outro, como nos relata Freitas, a experiência do trabalho na ferrovia também é presente na marcação das batidas do surdo de Miro. Moradores dos arredores da ferrovia; trabalhadores da companhia ferroviária paranaense. Assim, essa passagem sobre o trilho dos trens nos remete a Marx, ao dizer que:

Supõe que os trabalhos se igualaram pela subordinação do homem a máquina ou pela divisão extrema do trabalho; supõe que os homens se apagam diante do trabalho; supõe que o movimento do pêndulo tornou-se a exata medida da atividade relativa de dois operários, como é do mesmo modo da velocidade de duas locomotivas. Então não há porque dizer que uma hora de um homem equivale a uma hora de outro homem. Deve se dizer, ao contrário, que um homem de uma hora vale tanto quanto o outro homem de uma hora. O tempo é tudo, o homem não é mais nada, quando muito ele é a carcaça do tempo (Marx, 2017, p. 61).

A máquina marca o ritmo da vida; a máquina determina o ritmo do samba. Mas como o ritmo se liga a formação de uma temporalidade? Pelo simples motivo de que tudo nessa vida é ritmo. O ritmo é tudo.

Dentre esses vários dissensos sobre o samba, há um consenso estabelecido e indiscutível: trata-se do seu elemento definidor, aquilo que lhe é fundamental, que o determina como um gênero musical próprio: a síncope (ou sincopa). A característica primordial do samba é a síncope. E aqui vemos surgir uma questão – que suscitará uma segunda, mas por enquanto fiquemos com a mais simples: o que é síncope?

Começamos nosso caminho com Behumil Med e seu livro *Teoria da Música* (1996) para a definição de alguns conceitos básicos, que nos permitirão desenvolver

a questão com mais propriedade. Melodia e harmonia são definidas como conjunto de sons organizados. Em forma sucessiva, no caso da primeira, ou simultânea, no caso da segunda. Já o ritmo de uma música é a “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (Med, 1996, p. 11). Acrescentamos: ordem e proporção da disposição dos sons *temporalmente*. A demarcação temporal do ritmo é o compasso; ele “é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos” e atua como “o agente métrico do ritmo” (Med, 1996, p.114). E a partir da relação entre acentuações fortes e fracas no compasso, definidas como modulações na intensidade do som, é que Med definirá a síncope: “É um som articulado sobre o tempo fraco [...] do tempo e prolongado até o tempo forte [...]; é a suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de um tempo fraco [...] para o tempo forte [...]” (Med, 1996, p. 114).

A partir desse prolongamento do tempo fraco no tempo forte do compasso que chegamos ao efeito da síncope que nos interessa, a: “Síncope produz o efeito de **deslocamento** das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado.” (Med, 1996, p. 143–144). Essa tensão é causada pela ausência, pelo vazio, pela falta do tempo que se espera. E essa ausência, esse vazio, essa falta pede preenchimento. A síncope do samba é este efeito que impulsiona o movimento de preenchimento do que falta. Esse deslocamento da acentuação é o que demarca para vários autores o samba como gênero próprio.

Uma breve análise dos documentos e passagens que conceituam o samba, nos mostra o consenso sobre o papel elementar da síncope. Neles veremos que o conceito de síncope aparece ora definido, ora suprimido. Dos que a definam, se limitam a empregar a conceituação do deslocamento do acento ou tempo fraco para o forte. É uma definição necessária, mas pouco suficiente para um entendimento da função da síncope no ritmo do samba – e das músicas da matriz africana, como veremos mais na sequência.

Na *Carta do Samba*, documento do I Congresso do Samba de 1962, redigido por Edison Carneiro, o primeiro elemento da carta já define o samba pela sua característica mais elementar: “Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da sincopa” (Carneiro, 2012). Acrescenta na sequência (pelas motivações políticas que permeavam o congresso): “Preservar as características tradicionais do

samba significa, portanto, em resumo, valorizar a sincopa” (Carneiro, 2012). No entanto, a sincopa do samba não é definida na carta.

Lopes e Simas, no *Dicionário da História Social do Samba* (2019), ao comentar sobre o documento do congresso acrescentam a seguinte definição para síncope: “deslocamento agradável da acentuação rítmica, induzindo ao bamboleio e ao requebrado” (Lopes; Simas, 2019, p. 56) São inseridos aqui alguns elementos mais interessantes sobre a síncope: a conceituação da síncope como acentuação rítmica; a “indução” ao movimento da dança, o bamboleio e requebrado. No mesmo dicionário, o verbete sobre samba reproduz passagens dos primeiros dicionários brasileiros a incluírem o vocábulo samba, caracterizando-o a partir da dança, do movimento; logo a seguir, retoma-se a definição do samba a partir do ritmo sincopado a partir da reprodução do verbete sobre samba do *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (Lopes; Simas, 2019, p. 247). Por fim, no verbete sobre a síncope, além da caracterização dela pelo deslocamento do acento no tempo, acrescentam: “Característica mais notória das músicas de origem africana nas Américas, é a síncope que produz balanço rítmico típico do samba” (Lopes; Simas, 2019, p. 279). Mais uma vez a questão da síncope rítmica é apresentada ligada ao movimento. Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música* de 1944, introduzirá a questão da sincopa a partir da herança portuguesa (e europeia) da música brasileira. Sobre a música popular brasileira afirmará que:

A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a sincopa que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano; os instrumentos europeus [...]; um dilúvio de textos; formas poético-líricas [...]. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança-dramática mais nacional, o bumba meu boi. E em várias cantigas populares tradicionais ou modernas do Brasil, até agora aparecem arabescos melódicos lusitanos, ora puros, ora deformados (Andrade, 2015).

Reduz-se a contribuição africana à música popular brasileira a “pererequice rítmica”. E mesmo não tendo fontes ou argumentos, aponta ser mais provável que a sincopa, o elemento mais característico da música brasileira (veremos a seguir que o próprio Mário de Andrade a pensará como tal), seja advinda dos portugueses.

Em *Aspectos da música brasileira* (1965/ 2012), no ensaio *Os compositores e a língua nacional*, Andrade apontará a síncope como elemento demarcador para as músicas brasileiras, pensadas ainda sob as alcunhas binárias de folclore e

popular, a partir da relação entre regionalismo (folclore) e identidade nacional (popular):

[...] se computarmos na composição nacional essas mutações rítmicas, de um lado nas obras que não pretendem se caracterizar nacionalmente e de outro lado nas que se servem preconcebidamente das características da música popular brasileira, notamos sem surpresa que esses ritmos bêbedos são muito mais frequentes nas peças desnacionalizadas que nas nacionalizadas. No entanto, é justo com estas últimas que surgem as sincopas várias, os movimentos cancioneiros ou coreográficos de toadas, emboladas, lundus, sambas e catiras. Ora, todas estas espécies, por serem muito dinâmicas como é no geral a música do nosso povo, se caracterizam justamente pelas acentuações muito fortes, pelos compassos muito estreitos e pela multiplicidade dos acentos provocada pela sincopação. (Andrade, 2012, p. 96).

Por “ritmo bêbedo” Andrade aponta uma relação entre o ritmo e lírica, pensando em deformações rítmicas que acontecem quando a letra é pensada em separada da melodia. Sua tese é que a língua seria o elemento controlador do ritmo de uma música. Assim, a sincopação presente nas “peças nacionalizadas” teria origem na língua portuguesa. Essa relação entre língua e música será também usada como apologia do caráter “mestiço” da música brasileira em *Música, doce música*:

Os que pretendem ver neles influências ou interferências provenientes dos grupos raciais do Brasil se equivocam. Coloquem, esses eternos apóstolos do racismo, vários termos paroxítonos (superabundantes no falar dos brasileiros), em ordem sucessiva, e verão como o ritmo do samba lhes saltará aos olhos (Andrade, 2013).

Mais uma vez temos a caracterização do deslocamento da acentuação como elemental fundamental do samba. Se na segunda passagem a relação entre língua e síncope é mais direta, a primeira ainda aponta para uma origem diversa, definindo a característica de vários ritmos de negros brasileiros a partir da síncope. A origem da síncope na música brasileira deve ser pensada a partir de um confronto político epistemológico entre essas teses: a deliberação por uma origem africana ou europeia não é uma escolha ao acaso, ela já ecoa uma disputa estética, política, ontológica. De fato, mesmo Mário de Andrade reconhece na síncope um caráter que não poderia advir do contato europeu já em 1937, quando analisa o samba rural paulista. A oitava conclusão que retira em seu estudo *O samba rural paulista*, diz:

No ritmo nada persiste de garantidamente afronegro. Mas a sincopa, empregada sistematicamente, é, no caso, de sistematização negra. Os autores discutem às vezes si ela é de origem negro-africana ou negro-americana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de documentação, se sente incapaz de esclarecer. Tem, porém, a sensação de que a sincopa existia já na música negro-africana anterior ao contato europeu. Mas foi realmente na América que os negros a desenvolveram e sistematizaram, fazendo-a passar do acompanhamento de percussão para o corpo da melodia. Será talvez esta a principal sistematização negro-americana da sincopa, pois si ela aparece frequentíssima nas melodias negro-americanas, é muito rara nas melodias negro-africanas (Andrade, 2013, p. 204).

No ritmo, segundo Andrade, não há nada de afronegro; mas a sincopa está empregada no ritmo e na melodia. Ela não é de origem europeia, mas não seria propriamente de origem africana; seria mais um elemento definidor das músicas dos negros do continente americano. E entre os equívocos de Andrade, é crucial o de não considerar o *efeito* produzido pela síncope. Ele a pensará estritamente como elemento lírico-musical, puramente estético. A proposta de pensar a música brasileira a partir de uma estética contemplativa já demarca uma posição ontológico-epistemológica eurocentrada; a estética das culturas africanas é uma estética do movimento, uma estética imanentemente política. Pensar a síncope a partir de seu elemento lírico, melódico ou harmônico, é silenciar a efetividade do ritmo no mundo: ritmo é movimento; ritmo é ação; ritmo é tudo, e “*tout est rythme*” (Foli: There is no Movement without Rhythm, 2010).

Vemos então que, tão logo reconheçamos esse consenso sobre a síncope ser o elemento fundamental e característico do samba, começa um outro dissenso (a nossa segunda questão): Que síncope é essa? Atribuiu-se a síncope do samba, esse movimento entre batida forte e batida fraca, uma origem europeia, pensadas conceitualmente a partir das síncope melódicas das músicas europeias. Mas o problema é que a síncope do samba é rítmica (ou ritmo-melódica, como aponta Sodré). Essa síncope como elemento europeu é frequentemente usada como prova de que o samba não é propriamente uma música representativa da cultura negra, mas já um símbolo da “mestiçagem” brasileira, pois apresenta a assimilação da estrutura tonal e da síncope melódica das músicas europeias – além de possuírem instrumentos que teriam origem europeia, como o cavaquinho e a flauta, como aponta Mário de Andrade (2013).

Outra visão é proposta por Muniz Sodré, ao repensar a síncope a partir do ritmo e da cosmologia do tempo nas religiões afro-brasileiras. Mas, ainda ele

pensará o processo como uma espécie de concessão para sobrevivência ao afirmar que: “Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso” (Sodré, 1998, p. 25). Magno Bissoli Siqueira irá além em *Samba e identidade nacional*. Rejeitará as influências da melodia europeia para construir o que não havia sido feito até sua tese doutoral: mostrar a construção da síncope do samba a partir da estrutura melódica, harmônica e rítmica dos toques de *Òrìṣàs* das religiões afro-brasileiras – algo que Sodré já havia apontado em *Samba, o dono do corpo* (1979), mas não com todo o desenvolvimento e análise musical que Siqueira realiza.

Siqueira propõe uma divisão entre samba perene e samba derivado, entendendo o primeiro como relacionado mais diretamente com uma matriz africana de música dos negros brasileiros, e o segundo como variações e derivações a partir dessa matriz. E essa matriz se configura a partir do ritmo: maxixe, lundu, batucada, choro, xote, cateretê, coco, baião, pernada, umbigada, enfim, todos esses gêneros “e também o samba contêm os elementos rítmicos da música religiosa negra” (Siqueira, 2012, p. 82). Dessa matriz rítmica negra têm origem os vários gêneros de samba, derivados conforme as determinidades regionais e territoriais. Essa matriz é o samba perene:

[...] existe um *samba perene* como forma musical africana. [...] Quando se recorre ao candomblé ou a uma batida de macumba, há uma africanidade, uma maneira de tratar a música, própria dos africanos, que está em germe no samba perene.

[...] a tradição musical originária da África, trazida pelos escravos que pra cá forçosamente imigraram, é uma linha que se estende pelo tempo histórico (Siqueira, 2012, p. 89).

O autor contrapõe as teses de Andrade sobre a origem do samba, pensando a relação entre as músicas religiosas afrobrasileiras e as músicas africanas, traçando uma origem da música dos negros brasileiros em uma relação direta com a musicalidade africana. Antes, porém, cabe ressaltar que Siqueira faz uma historiografia musical do samba, mostrando como a partir do binário folclore/popular, se constrói a negação do negro na construção da cultura popular brasileira, tal qual proposta por Andrade e tantos outros – algo que Vianna precisa desconsiderar para produzir seu “mistério” do samba (Vianna, 2012). Siqueira nos mostra a constante tentativa de provar a origem europeia da música brasileira concluindo: “Há aqui uma

desconsideração visível de que são justamente as características rítmicas do samba que o tornam o que ele verdadeiramente é [...] uma vez que é o ritmo que impulsiona o corpo ao movimento” (Siqueira, 2012, p. 52). Apontando mais a frente inclusive que “instrumentos como a flauta, o violão e alguns de seus derivados, além de não serem típicos de Portugal têm sua origem no continente africano”.

Acrescentando:

quanto ao problema dos sistemas harmônico e tonal do samba [...] vale retomar a análise de Ralph Waddey, segundo a qual o fato de a música da África e da Grécia apresentarem temas com escalas modais indicaria [...] [que] a escala diatônica, base do sistema tonal, [é] [...] a escala natural (Siqueira, 2012, p. 53).

Muito embora Siqueira seguirá essa linha histórica analisando a expropriação e apropriação da cultura negra pelos brancos no Brasil, aqui nos interessa um outro movimento: o de resistência que contrapõe a repressão, um modo de vida elaborado em uma cultura opositora, pautado naquela tática de falsa submissão. Tal processo de resistência encontramos no estudo das partituras de toques de *Òriṣàs* (Siqueira estuda os toques de Exu, Ogum, Xangô, Oxum, Emoriô, Iemanjá e Iansã) (Siqueira, 2012, p. 72–84), onde inclusive se encontram aqueles documentos que Mário de Andrade sentia falta. Desse estudo Siqueira aponta as características gerais das músicas religiosas que se encontram presentes no “samba perene”:

Dentre as características gerais, destacamos aqui: a estrutura dos compassos; a construção das “células rítmicas” nas melodias e nos acompanhamentos; a “melodia e acompanhamento com ritmo sincopado”; “presença de notas de pouca intensidade, alternadas com as acentuadas, responsáveis pelo balanço característico das músicas”; e o “uso fundamental da percussão”, que não pode ser pensada em separada dos outros instrumentos. Termina por indicar que “a estrutura rítmica da música negra religiosa apresenta alto grau de complexidade. E o samba existe desde que o homem africano estabeleceu sua existência para si mesmo, cantou, tocou e dançou para se comunicar com a divindade (Siqueira, 2012, p. 84–85).

Análises históricas e musicais indicam, até aqui, que a síncope do samba tem origem nas músicas das culturas africanas. Mas cabe ressaltar ainda que a tentativa de Mário de Andrade, seguida por outros folcloristas, de ligar a sincopa do samba a língua portuguesa se apresenta como uma maneira de descaracterizar a presença negra na “formação” da cultura brasileira. Senão por malícia, ao menos por

ignorância. Como aponta Med (1996, p. 141), “antes do surgimento do compasso, os acentos musicais coincidiam com os acentos das palavras”; ou seja, a relação entre acentuação forte e fraca a partir da língua caracteriza a síncope antes da sua formulação no compasso (aquela duração definida e repetitiva do ritmo). A partir da teoria musical, seria já uma tese em dissonância. Deixemos com Sodré a refutação da hipótese de Mário de Andrade:

O argumento de Mário de Andrade já é problemático diante da mera verificação de que a sincopa também aciona o jazz, sem que haja grandes afinidades prosódicas entre o português e o inglês. Além disso, as estruturas linguísticas e as musicais pertencem a níveis diferentes de sentido, não se podendo admitir entre elas essa suposta relação de causalidade analógica [...] (Sodré, 1998, p. 23).

E aqui chegamos aquilo que passa ao largo da conceituação da síncope como mero deslocamento, sem pensar sua efetividade no mundo. Muniz Sodré nos oferece uma leitura mais completa dessa relação entre síncope, ritmo, tempo e movimento. Retomemos alguns conceitos então. Com Med vimos que o ritmo era “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (Med, 1996, p. 19); acrescentamos então que seria essencial para compreender o efeito da síncope no samba a compreensão de que essa organização é temporal: “Ritmo é a organização do tempo do som [...] que resulta da arte de combinar durações (o tempo capturado) [compasso] segundo convenções determinadas” (Med, 1996, p. 19) O ritmo é, assim, modo de perceber o tempo, e de conceber a duração. Voltaremos a isso na sequência. Sodré, como Siqueira, pensará a sincopa na relação com a música negra das Américas, e a definirá pensando a metáfora da terceira pessoa no Blues de Duke Ellington, como:

[...] a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. [...] De fato, tanto no *jazz* quando no *samba*, atua de modo especial a sincopa, 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 sincopa. 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 (Sodré, 1998, p. 11).

A síncope não é mais definida pelo deslocamento na acentuação, ela é definida pelo seu afeto mobilizador. É vazio que pede preenchimento, o confronto entre dois termos, que se resolve no movimento. A sincopa é Exu, como “princípio

de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar” a partir da contraposição dos termos, como na tensão entre “a mão batendo no atabaque”, entre o “ar repercutindo nas cordas vocais”, na tensão entre os tempos forte e fraco do ritmo:

É desse sistema que nos fala a sincopa do samba. A insistência da sincopa, sua natureza interativa constituem o índice de uma diferença. [...] Entre o tempo fraco e forte, irrompe a mobilização do corpo [...]. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no *blues* ou samba – *Exu Bara*, o dono do corpo (Sodré, 1998, p. 63).

Sodré não só expõe a ligação da síncope com o movimento, como o pensa ligado diretamente ao corpo. A percepção do tempo e do espaço no samba é ligado a essa visão ontológica, pois “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” (Sodré, 1998, p. 19). Uma consciência que se constitui na relação direta com a música. O corpo que se movimenta para completar o vazio do ritmo é já um corpo cuja percepção é determinada pelas relações temporais do ritmo. E, “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 cíclico de uma situação” (Sodré, 1998, p. 53).

Deslocando nossa análise para o samba como ritmo específico, em *Para ver as meninas* (Da Viola, 1971) de Paulinho da Viola, é justamente essa interligação entre som, ritmo, tempo e movimento que ele expressa ao pedir silêncio. A ausência do som é uma pausa, da vida e das dores causadas pelo viver; dores antigas, cujos afetos que a causaram nem são mais lembrados:

Silêncio, por favor,
 Enquanto esqueço um pouco
 A dor no peito.
 Não diga nada
 Sobre meus Defeitos,
 Eu não me lembro mais
 Quem me deixou assim.
 Hoje eu quero apenas
 Uma pausa de mil compassos,
 Para ver as meninas
 E nada mais nos braços,
 Só este amor
 Assim descontraído.
 Quem sabe de tudo, não fale;
 Quem não sabe nada, se cale;
 Se for preciso eu repito.
 Porque hoje eu vou fazer,
 Ao meu jeito, eu vou fazer,
 Um samba sobre o infinito.

A música inicia com o verso “Silêncio, por favor”; o silêncio é repetido no quarto verso, ao pedir “Não diga nada / Sobre meus defeitos”. Na segunda parte, o silêncio retoma com os versos “Quem sabe de tudo não fale / Que não sabe nada se cale”. É também na segunda parte da canção que a relação entre som e tempo é retomada, ao pedir uma suspensão do tempo (cuja duração é medida justamente pelo ritmo da canção): “Hoje eu quero apenas / Uma pausa de mil compassos”.

Para o eu-poético, o viver carrega uma dor incompreensível, cuja causa agora já é desconhecida. Ele busca não uma vida sem dor; mas uma pausa da vida, para que possa aproveitar de coisas, para esquecer e se distrair da vida e da dor. O silêncio do som e a pausa do tempo são maneiras de parar a vida, para desfrutar de ações não planejadas, descompromissadas. O silêncio para esquecer a dor no peito, a pausa “Para ver as meninas / E nada mais no braço” e ter “Só este amor assim descontraído”.

A ausência de som e a suspensão do tempo param o movimento. E o tema do samba, enunciado nos versos finais, reforça essa relação: “Ao meu jeito eu vou fazer / Um samba sobre o infinito”. Por um lado, podemos entender esse infinito como o tempo homogêneo (aqui ainda adiamos sua definição) do ritmo africano que enuncia uma não finitude do movimento do tempo, que continuamente volta sobre si mesmo, não reconhecendo limites fixos e cristalizados entre passado, presente e futuro. Por outro lado, esse infinito pode indicar já a suspensão do tempo; mas de um tempo cujo controle escapa as determinações do eu-poético.

Nosso ponto aqui é de que buscar um fundamento europeu para a sincopação do samba não trará resultados frutíferos. O problema começa pelo silenciamento do negro na formação da cultura brasileira (ou, mais especificamente, dos vários territórios); mas esse silenciamento não é só o apagamento sistemático da contribuição das personagens desse processo. Fosse esse o problema, abordagens que relembrem tais personagens, mas ainda corroboram uma leitura da mestiçagem (dando sempre ênfase a presença europeia no processo), teriam respondido à questão. Mas esta é somente a face do problema; seu corpo se encontra enterrado em outro lugar. Não se trata de entender qual a origem da sincopa do samba; mas de compreender quais os pressupostos e desdobramentos ontológicos a resposta para essa questão precede e suscita. Não se trata de entender o que é o ritmo e a síncope do samba, mas de qual *tempo* que este ritmo e essa síncope falam. Qual é o tempo do samba?

5 CAPÍTULO 5 – A PEDRA DE EXU

Começamos nossa investigação desdobrando a questão sobre esse tempo homogêneo de que Sodré fala. Em uma primeira interpretação, apresentamos esse tempo homogêneo do ritmo africano como uma não distinção entre passado, presente e futuro; uma espécie de temporalidade transcendente, que reorganiza o passado e o futuro, na conjunção das necessidades do presente. Mais do que isso, passado e futuro são recortes do não-presente, do não-agora; como tais, para esse tempo homogêneo, eles não existem fora do agora. É o agora que funda o futuro projetado, e o passado rememorado.

O provérbio de Exu, que ganhou fama recente ao abrir o filme *AmarElo* de Emicida (Amarelo, 2020), é o que melhor apresenta esse tempo: “Exu mata um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje”. Em *Pensar Nagô* (2017), Sodré explorará o significado do que chamará de aforisma de Exu, analisando a invenção do tempo por Exu. No entanto, o entendimento do paradoxo aparente do provérbio, necessita de um entendimento de que Exu é ao mesmo tempo, o primeiro criado e, também, o seu múltiplo:

No início era o infinito, o branco etéreo, o silêncio, a imobilidade. De repente, à frente de Olorum, surge um pequeno monte de terra avermelhada, mexendo-se incessantemente. Era Exu (*Èṣù*) que chegava, antes mesmo de possuir forma! Olorum sopra sobre ele seu hálito sagrado e poderoso (o *emi*), insuflando-lhe a vida. Produz-se a partir daí o movimento, a agitação, a energia. A mobilidade chega com a chegada de Exu! Passou a ter existência a proto-criatura, o primeiro ser criado! Mesmo se transformando em muitos, seu princípio e sua origem são uma só. Exu representa a mobilidade de Olorum, tornando-se assim o seu contraponto e o princípio ativo de todas as coisas criadas por ele. [...] Sem classificação e sem ficar restrito a nenhuma categoria dos panteões de orixás, está presente em todos esses grupos como o acréscimo, o *Um* que veio para somar e multiplicar! (Odé kileuy; Vera de oxaguiã, 2011, p. 220).

Na relação entre o primeiro e o múltiplo, Exu se coloca como o princípio (lógico e temporal) de todo o movimento do mundo; tudo o que se move, ou que teve ou tem vida, é Exu. É o “princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos” (Sodré, 2017, p. 174).

Assim como coloca Eduardo Oliveira:

Exu habita as encruzilhadas. É pai de todos os caminhos. Seu movimento é a ginga. Seu nome é esfera. Sua função é a comunicação. Seu princípio é dinâmico. Ele é o princípio individual de tudo o que existe. Assim, é pura imanência. Sendo o princípio individual da existência é também o princípio dinâmico de todo o universo iorubano [...] (Oliveira, 2021a, posição 358).

Donde a relação entre uno e múltiplo acontece justamente na expressão da multiplicidade de Exu como singular:

[...] Exu é a expressão da singularidade e da estrutura. Acontece que essa singularidade é polifônica, polimorfa, polissêmica e, e acontece também que essa estrutura ginga. Exu é o signo forte da cultura. Não pesa sobre ele uma definição. Ele tem muitas faces. Ele não é verdade, mas interpretação. Ele não é essência, mas devir. Ele não é monolítico, mas diverso. Ele não é moral, mas ético (Oliveira, 2021a, posição 364).

Voltando ao provérbio de Exu:

Quando o provérbio anuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra *está no meio* de uma ação, que faz o presente transitar para o passado. [...] ontologicamente, o enunciado do provérbio só é concebível se o *presente* ou o *agora* funda o tempo (temporaliza) por meio da ação / acontecimento (a pedrada mitológica) e assim pode coexistir com o passado – pode tornar simultâneo o que não é contemporâneo (Sodré, 2017, p. 187).

É esse tempo fundado que nos interessa, o tempo homogêneo que através da simultaneidade do não contemporâneo, mescla história e cosmologia. Um tempo que não presentifica o passado, mas funda-o na ação do presente:

O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história do seu grupo, logo, constrói o seu tempo [...]. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, *ela o inventa* (Sodré, 2017, p. 188).

É a ação do presente que inventa o tempo que está contida na síncope do samba. E, nesse entendimento, quando o eu-poético de Paulinho da Viola faz seu samba para o infinito, o infinito aqui é colocado a partir desse tempo inventado. É interessante observar também, que é a *ação* do presente que funda o passado, o que torna a própria tradição, enquanto valores, saberes e práticas de uma comunidade, como fundada no tempo do agora. Todo evento e memória do passado são fundados no presente (nas necessidades do presente). As tradições da

comunidade, então, não são rememoradas do passado, mas fundadas nas práticas sociais do presente.

É importante notar isso, para que se afaste uma concepção de uma memória nostálgica no samba. O apelo pelo resguardo da tradição não tem tanto que ver com uma busca de um passado perdido, mas com a afirmação de um lugar no presente. Os ancestrais do samba, lembrados nas canções, são a raiz de uma árvore que firma, na história, a comunidade; uma árvore cultivada pelas tradições cujos frutos são colhidos por cada nova geração. O culto a ancestralidade, presente em *Passado da Portela* (Monarco, 1977) e *Passado de Glória* (Monarco, 1970), ambos de Monarco, *Saudade* (Candeia, 1971) de Candeia e Arthur Poerner, e em *Bebadosamba* (Da Viola, 1996) de Paulinho da Viola, aparece na lembrança de grandes sambistas que construíram a comunidade e firmaram valores e práticas que o presente ressignifica. Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, é lembrado em todas essas músicas com saudade e exaltação pelo papel desempenhado, tanto na fundação da GRES Portela, como nas suas ações em defesa da cultura negra e do samba.

Em *Passado da Portela* e *Passado de Glória* a temática é semelhante. Exalta-se a escola de samba como território, ao mesmo tempo que se exaltam seus grandes heróis:

Portela, eu às vezes meditando, quase acabo até chorando
 Que nem posso me lembrar
 Teus livros têm tantas páginas belas
 Se for falar da Portela, hoje não vou terminar
 A Mangueira de Cartola, velhos tempos do apogeu
 O Estácio de Ismael, dizendo que o samba era seu
 Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira
 Todos só falavam Paulo Benjamin de Oliveira
 Paulo e Claudionor quando chegavam
 Na roda do samba abafavam
 Todos corriam pra ver
 Pra ver, se não me falha a memória
 No livro da nossa história tem conquistas a valer
 Juro que nem posso me lembrar
 Se for falar da Portela, hoje não vou terminar.

Na primeira, Paulo aparece ao lado de Ismael Silva e Cartola, como ancestrais declarados, fundadores de tradições. Paulo ainda aparece ao lado de Claudionor, como grande nome, nome de respeito em rodas de samba – mesmo que Paulo da Portela não tenha sido muito conhecido por seus sambas; compôs pouco,

embora sambas de qualidade. Já na segunda música o foco não é em ancestres declarados, mas na história mesma da comunidade, representada na voz de um “portelense de outrora”, que aqui supomos ser Paulo da Portela, mas o qual qualquer bamba da agremiação poderia substituir (no tocante a figura representada nessa música) enquanto personagem:

Um dia um portelense de outrora
Transbordante de alegria,
Proferiu em linhas de um samba comovente
Que deixou muita saudade na gente.
Quero referir-me àquele avante
Frase bem interessante,
Quando o ideal é conquistar
Vitória retumbante.
Alertando a mocidade
Com palavras que estão na memória,
O passado da portela
É coberto de vitória.
O que nos vale é a fé
Que encoraja e conduz,
Portelense de verdade
Que defende Oswaldo cruz.

Por fim, em *Saudades de Candeia*, retoma-se a importância da lua para o samba, em conjunto com a nostalgia de “sambistas de renome” na figura de Zé com Fome, o Zé da Zilda, e, justamente, de Paulo da Portela:

Saudade dos chorinhos e os chorões
Que entre prismas e bordões
Embriagavam de harmonia os corações
Toda noite era de festa
E se ouviam as serestas pelas ruas
Sob o clarão da Lua
Saudades do famoso Zé com Fome
Um sambista de renome
Que o meu povo não esquece
Saudades de Paulo da Portela
Esta melodia singela
É meu samba, é minha prece.

Mas são os versos *Bebadosamba* que exemplificam muito bem a dinâmica da ancestralidade ao jogar com o sentido da palavra “chama”: chama enquanto fogo, símbolo importante da vida no candomblé, e enquanto verbo chamar, de quem chama da memória a ancestralidade. Paulinho da Viola lembra de figuras imponentes do samba:

Chama que o samba semeia
 A luz de sua chama
 A paixão vertendo ondas
 Velhos mantras de Aruanda
 Chama por Cartola, chama
 Por Candeia
 Chama Paulo da Portela, chama,
 Ventura, João da Gente e Claudionor
 Chama por mano Heitor, chama
 Ismael, Noel e Sinhô
 Chama Pixinguinha, chama,
 Donga e João da Baiana
 [...]

E outros irmãos de samba
 Chama, chama, chama.

É na música *Cabô meu pai* (Luz, 2003) de Moacyr Luz que essa ancestralidade de um tempo espiralar pode ser compreendida na dinâmica própria de uma temporalidade que continuamente funda um tempo histórico. Um tempo subjetivo que, na relação própria com a objetivação do tempo, funda e refunda o tempo histórico, a tradição, a ancestralidade:

O pai me disse que a tradição é lanterna
 Vem do ancestral, é moderna
 Bem mais que o modernoso
 E aí é o meu coração que governa
 Na treva é a luz mais eterna
 O Todo Mais Poderoso.

A música em si busca mostrar os efeitos negativos da perda das tradições nas comunidades; o próprio verso que dá título à música demonstra isso “Se é isso que meu pai ensinou, cabo/ Cabô meu pai, cabo”. Mas o que nos interessa é justamente a maneira como a tradição é pensada nesse paradoxo do tempo espiralar de uma outra filosofia da história: como a tradição poderia ser não só moderna, como vir do ancestral? É esse tempo que volta sobre si mesmo e dilata a separação cronológica entre passado e presente, que pode fazer com que algo que venha do ancestral seja a realização do futuro. E a alegoria da lanterna também aponta para o mesmo paradoxo; é o passado iluminando os caminhos do presente. E nos versos finais nos parece emblemático que esse tempo de Exu relembre a figura do Lúcifer, literalmente aquele que leva a luz para as trevas no sincretismo dos cultos romanos com a liturgia cristã; é emblemática a associação ao diabo que faz o cristianismo, desde a época do Brasil Colônia, à figura de Exu. Ora, é esse tempo de Exu, esse tempo da tradição, ancestral e moderna, que leva a luz a

escuridão, ilumina os caminhos e se constitui como o *Todo* mais poderoso; totalização essa que não pode ser pensada sem a figura da união entre bantu e mantu, o ubuntu como multiplicidade do uno, e o uno pela multiplicidade. O todo mais poderoso é a comunidade que se mantém pela luz ancestral e moderna da tradição.

Sobre isso nos fala Eduardo Oliveira:

Ética, então, é seguir a tradição e inovar no cotidiano e não repetir regras e conservar o cotidiano. O que se conserva, sempre, é a tradição. Tradição é Ancestralidade na experiência dos africanos e seus descendentes espalhados por todo o mundo na Diáspora Africana (Oliveira, 2021b, posição 5295).

Essa tradição moderna é a própria ancestralidade que, como um grande farol, ilumina os caminhos para os recém-chegados e transforma o passado não-esquecido em futuro possível na própria espiral do tempo, conforme nos aponta Leda Maria Martins:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, reestabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 63).

Mas o que é essa ancestralidade? Como ela aparece no samba? À primeira pergunta encontramos resposta novamente em Oliveira, ao desdobrar a dança da ancestralidade como tecido das nossas vidas – para antecipar a crítica de Antônio Candido:

A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. [...] O tempo da ancestralidade não é o tempo desbotado pelo desencantamento produzido na modernidade. O tempo ancestral é de um universal ungido na trama do espaço. Ou seja, é um universal que se lança universal porque alça o contexto (estampas) como condição e potência do existir (Oliveira, 2021b, posição 5004).

Esse desencantamento da modernidade é sentido pelo eu-poético de Paulinho da Viola, mas não adiantemos o tempo messiânico. Expandido sobre a ancestralidade, temos que ela:

[...] é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. Ela, ao mesmo tempo, é enigma-mistério e revelação-profecia. Indica e esconde caminhos. A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade. Por isso a ancestralidade é uma arma política. Ela é um instrumento ideológico (conjunto de representações) que serve para construções políticas e sociais (Oliveira, 2021b, posição 5308).

Trata-se de arma política das classes marginalizadas. Voltemos a nossa segunda pergunta, como essa arma política, esse instrumento ideológico (contra hegemônico) aparece nas mãos dos sambistas? Analisemos alguns sambas para expandir sobre isso. Primeiro a importância de Wilson Batista, Geraldo Pereira e Noel Rosa, como precursores e grandes expoentes de um samba de malandragem que encontra na figura dos três sua forma melhor acabada. Quem exalta essa ancestralidade através de um samba, que canta um outro samba que teria feito, é João Nogueira:

Eu bem que sabia
 Que o samba que eu tinha na mente
 Era diferente, com jeito de Wilson, Geraldo, Noel
 Puxei a cadeira, não bati mais papo
 Peguei a caneta e o guardanapo
 Passei o samba pro papel
 Nos versos, joguei a malícia lá da malandragem
 Correr da polícia tem que ter coragem
 Malandro que dorme vai cedo pro céu
 Peguei o meu samba e fui logo mostrando
 A meiga Elizeth, ela disse sorrindo
 Nego tem tupeti
 Já pode sambar lá em Vila Isabel
 Daí em diante eu já fui consagrado
 Ó meiga Elizeth o meu muito obrigado
 E do outro lado
 Obrigado a Wilson, Geraldo, Noel (Nogueira, 1977).

O culto à ancestralidade aparece na forma de fazer um samba com “jeito de Wilson, Geraldo, Noel”, e cantar o samba para a “meiga Elizeth”, a Elizeth Cardoso, grande intérprete de Noel e de algumas músicas de Batista e Pereira. Mas há outras formas em que esse culto aparece, como em homenagens póstumas. Mencionamos anteriormente *A vila emudeceu* de Cartola, que seria gravada também postumamente; mas aqui focamos em duas músicas de beleza singular em homenagem a Clara Nunes, como forma de enaltecer sua importância e celebrar sua vida, seu desencantamento (ou encantamento).

A primeira é de Martinho da Vila, que começa a música com várias imagens associadas a tristeza:

O sol se escondeu
 O céu se ennuveceu
 Se fez um véu de tristeza singular
 E o Rio que foi festa em fevereiro
 Parou todo um dia inteiro
 Tão somente pra chorar
 Chorar tristemente por aquela
 Que cantou pela Portela
 Também a Portela chorou (Da Vila, 1983).

Para subverter a tristeza em canto de alegria ao declarar:

Vai fazer falta na avenida
 Quem viveu cantando a vida
 Não morreu, desencantou (Da Vila, 1983).

Por fim, termina a canção mostrando o quando era importante a presença de Clara para a cultura do samba, e invocando a velha tradição da morte para as religiões afrodiaspóricas:

Será que Oxalá com seus ciúmes
 Quis sentir os seus perfumes
 E ouvir o seu cantar
 Clara guerreira
 Mineira faceira
 A que fez Madureira de novo chorar
 A morte pra mim não é despedida
 Porque a morte é a vida
 Que se faz continuar (Da Vila, 1983).

Já a segunda música em homenagem a Clara Nunes é de composição de João Nogueira com Paulo César Pinheiro (companheiro de Clara Nunes e grande parceiro de João Nogueira). A música celebra não somente a voz e a presença de Clara, mas a própria alegria que ela causava:

Um dia
 Um ser de luz nasceu
 Numa cidade do interior
 E o menino Deus lhe abençoou
 De manto branco ao se batizar
 Se transformou, num sabiá
 Dona dos versos de um trovador
 E a rainha do seu lugar
 Sua voz então
 Ao se espalhar
 Corria chão
 Cruzava o mar
 Levada pelo ar
 Onde chegava
 Espantava a dor
 Com a força do seu cantar (Alcione, 1983).

E se o samba de Martinho começa triste para terminar de maneira belíssima, como forma de ressignificar a dor, aqui o samba começa com o nascimento e encantamento, para terminar aos prantos de saudade e desamparo:

Mas aconteceu um dia
 Foi que o menino Deus chamou
 E ela se foi pra cantar
 Para além do luar
 Onde moram as estrelas
 E a gente fica a lembrar
 Vendo o céu clarear
 Na esperança de vê-la, sabiá
 Sabiá
 Que falta faz tua alegria
 Sem você, meu canto agora é só
 Melancolia
 Canta, meu sabiá, voa, meu sabiá
 Adeus, meu sabiá, até um dia (Alcione, 1983).

Um outro estilo de música compôs Nelson Sargento ao homenagear o grande mestre Cartola. Este buscou consolidar a presença do poeta não com lembranças de seus feitos e glórias, mas com sua poesia. Cantou em versos os próprios versos de Cartola, eternizados em uma só canção:

Só um Peito vazio descobre que O mundo é um moinho
 E quando isso Acontece a Alegria vai embora
 E as Cordas de aço de um violão solam baixinho
 Uma canção que se chama Disfarça e chora
 Eu confesso que Tive sim, um Amor proibido
 Vai amigo e diz-lhe o quanto eu tenho sofrido
 Mas tudo se ajustará numa grande alvorada
 O sol nascerá, pouco importa depois
 Se estaremos juntos nós dois
 O nosso amor brilhará numa noite tão linda
 As rosas não falam, mas podem enfeitar
 A grande Festa da vinda (Sargento, 1982).

Já Toninho Geraes, ao cantar para Nelson Sargento ainda em vida, celebrou não somente seus feitos, mas os feitos de sua escola de samba, do território com o qual era um e o mesmo; em seus últimos anos de vida, Nelson era como o decano da escola, e a música celebra tanto a ele, como seus grandes parceiros de escola, nas figuras de Cartola, Carlos Cachça, Xangô e Delegado, além de relembrar a Velha Guarda. E a música não poderia terminar com outros versos senão os que termina:

Nelson Sargento me prendeu
 Com a sua poesia
 Me deixou trancafiado
 Numa linda melodia
 Esse bamba tem patente
 Sua arma é a viola
 E seu quartel é a Mangueira de Cartola
 Foi ali nessa doce prisão
 Regimento dos bons menestréis
 Que amarrou nos meus pés um bom Samba
 Que a favela prendeu nos pincéis
 Disse que o Samba agoniza
 Mais nunca há de morrer
 Pela Mangueira querida
 Fez o que pode fazer
 Bebeu Carlos Cachça
 Batucou pra Xangô
 Serviu na Velha Guarda
 Com Delegado Sambou
 Desde a Primeira Estação
 A estação derradeira
 Pulsam num só coração
 Nelson Sargento e Mangueira (Alves; Geraes, 2017).

Um só coração, um corpo só; Nelson era Mangueira, Mangueira era Nelson.

Por fim, gostaríamos de finalizar essa passagem com músicas que celebram a ancestralidade com duas canções sobre Paulinho da Viola, um grande mestre e intelectual, que soube como ninguém como eram importantes os ancestrais e a tradição para o samba. Antes, porém, devemos mencionar músicas do próprio as quais não cantam, mas choram essa ancestralidade. Choram, porque em vez de compor letras, Paulinho celebrou a ancestralidade de Rosinha de Valença, Canhoto da Paraíba e Radamés Gnatalli através de chorinhos, que buscavam lembrar e homenagear o estilo musical instrumental daqueles a quem ele dedicava as músicas. Para Rosinha de Valença compôs *Rosinha essa menina* (Da Viola, 1976), para Canhoto *Abraçando Chico Soares* (Da Viola, 1971) e para Gnatalli *Sarau para Radamés* (Da Viola, 1978).

Por fim, a música que celebra Paulinho da Viola como um ancestral não é música composta em anos recentes; pelo contrário, a música que analisaremos é de Monarco, e fora lançada no auge dos quase 30 anos de Paulinho da Viola, na época presidente da ala de compositores da Portela. *De Paulo da Portela a Paulinho da Viola* (Escola de samba Portela, 1974) celebra a passagem de tocha de Paulo da Portela para Paulinho da Viola:

Antigamente era Paulo da Portela
 Agora é Paulinho da Viola
 Paulo da Portela, nosso professor
 Paulinho da Viola, o seu sucessor
 Vejam que coisa tão bela
 O passado e o presente
 Da nossa querida Portela.

A música liga dois ancestrres, um presente e um já falecido na época da composição. O que se liga não é só o legado, mas o próprio tempo da tradição, espiral em que se liga Paulo da Portela a Paulinho da Viola. A ancestralidade é o tecido no qual a vida da comunidade é percebida e se torna realidade. E não só da ligação entre os dois ancestrres se constrói a escola, pois Monarco ainda elenca outros ancestrais importantes da comunidade que dão sua benção a Paulinho:

Paulo, com sua voz comovente
 Cantava, ensinando a gente
 Com pureza e prazer
 O seu sucessor na mesma trilha
 É razão que hoje brilha
 Vaidade nele não se vê
 Ó Deus,
 Conservai esse menino
 Que a Portela do Seu Natalino
 Saúda com amor e paz
 Quem manda um abraço é Rufino
 Pois Candeia e Picolino
 Lhe desejam muito mais.

Seguindo por outra linha de análise, o que desperta a atenção é que a concepção de tempo homogêneo de Sodré se aproxima do conceito de *tempo messiânico* benjaminiano, que se contrapõe, por sua vez, justamente ao *tempo vazio e homogêneo* da modernidade. Essa relação entre o tempo homogêneo do ritmo africano e o tempo messiânico benjaminiano se insere em uma disputa narrativo-conceitual contra o mesmo oponente: o tempo fixo, cristalizado, externo e objetivo, o tempo homogeneizado da modernidade – o tempo da mercadoria.

Quando Sodré enuncia que o ritmo do samba, como ritmo africano, possui a medida de um tempo cosmológico, remete-nos a uma concepção de tempo contrária ao tempo homogêneo da modernidade. Benedict Anderson, em *Comunidade Imaginadas* (1983), utilizando do par conceitual benjaminiano de *tempo messiânico* e *tempo homogêneo e vazio*, introduz duas características de um outro tempo que o tempo homogêneo da modernidade suplanta.

Aponta, primeiro, um caráter de simultaneidade de eventos que distantes historicamente, se encontram projetados um sobre o outro (lembrando a ideia de Sodré de uma simultaneidade não contemporânea), indicando que o conceito de simultaneidade dessa temporalidade é algo que nos escapa “Ela [a simultaneidade] concebe o tempo como algo próximo ao que Benjamin denomina “tempo messiânico”, uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo” (Anderson, 2011, p. 54), algo que se assemelha a ideia de Sodré, de um tempo que continuamente volta sobre si mesmo; com a ressalva de que Anderson aqui fala de uma temporalidade medieval europeia, e Sodré de uma temporalidade cosmológica das religiões da diáspora africana. Complementa Anderson, posteriormente, que o caráter cosmológico dessa temporalidade: “  uma concepção de temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas” (Anderson, 2015, p. 69).

 s duas ele contrapõe o tempo homogêneo e vazio da modernidade:

O que ocupou o lugar da concepção medieval de simultaneidade-ao-longo-do-tempo  , recorrendo novamente a Benjamin, uma ideia de ‘tempo vazio e homogêneo’, em que a simultaneidade  , por assim dizer, transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário (Anderson, 2011, p. 54).

Em Benjamin esse tempo denota uma perda da individualização na padronização da percepção do tempo, quando este é racionalmente transformado em igual para todos; o vazio se dá pela perda da *experiência*, tornando as vivências desse tempo sempre imediatas e iguais.

Pensando o tempo homogêneo benjaminiano a partir de uma chave de leitura lukasciana, essa homogeneização da experiência do tempo se constrói num campo duplo de determinação – dialeticamente implicadas uma na outra: por um lado, se determina subjetivamente, na medida que a percepção da consciência do e no tempo se d  na externalização de tal consciência no mundo; por outro, se determina objetivamente, na medida que o próprio mundo (como realidade objetiva do sujeito) se coloca como o campo de determinidade dessa consciência. O processo de individualização se estabelece na dialética das determinações subjetivas e objetivas do tempo e da temporalidade.

O tempo homogêneo é uma determinação completamente objetiva e exterior do tempo, de tal modo que toda percepção subjetiva da temporalidade já é a repetição de um mesmo tempo; o tempo homogêneo rompe com o processo de individuação em vista da produção de um indivíduo massificado. Para Lukács o tempo é uma das manifestações vitais da sociedade que a forma mercadoria reconstrói à sua própria imagem em vista de seus fins e objetivos. A perda da percepção subjetiva do tempo compõe um dos processos pelos quais a consciência do indivíduo passa a ser reificada.

Cito Lukács, “O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável, fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis [...]; torna-se um espaço” (Lukács, 2012, p. 205). E esse jogo entre as determinações subjetivas e objetivas da percepção temporal estão presentes em Sodré; esse processo de individuação é como ele descreve a constituição do tempo do samba a partir do ritmo. Um ritmo, como modo da duração, é uma forma de “inteligibilidade do mundo” pela qual o indivíduo constitui o tempo e a consciência. Em sambas como *PCJ (Partido Clementina de Jesus)* (Candeia, 1977) de Candeia, *Coisa da Antiga* (Nunes, 1977) de Nei Lopes e *Argumento* (Da Viola, 1975) de Paulinho da Viola, esse tempo homogeneizado aparece como o problema da comunidade. Na medida que o tempo da mudança se apresenta como aquele que acaba com a sociabilidade e as tradições. Citamos aqui os versos de *Coisa da Antiga*:

Hoje mamãe me falou de vovó
 Disse que no tempo dela
 era bem melhor
 Mesmo agachada na tina
 e soprando no ferro de carvão
 Tinha-se mais amizade
 e mais consideração
 Disse que naquele tempo
 a palavra de um mero cidadão
 Valia mais que hoje em dia
 uma nota de milhão
 Hoje o olhar de mamãe marejou,
 Quando se lembrou do velho,
 o meu bisavô
 Disse que ele foi escravo,
 mas não se entregou à escravidão
 Sempre vivia fugindo e arrumando confusão
 Disse pra mim que essa história
 do meu bisavô, negro fujão
 Devia servir de exemplo
 a esses nego pai João.

A vida no tempo antigo era circundada por trabalhos pesados e extenuantes; mesmo a lembrança do bisavô escravizado aparece como um exemplo de uma vida melhor. O tempo era melhor não porque o sofrimento era menor; do contrário, dialeticamente o sofrimento é sempre apresentado como o ponto de partida desse tempo da antiga. O tempo era melhor porque os valores e as práticas sociais da comunidade eram observados. Porque a tradição era resguardada em suas ações.

Essa tradição não é uma negação de que o tempo muda, como diz Paulinho da Viola no programa *Ensaio*, ao ser questionado por Anescarzinho do Salgueiro sobre o que se perdeu na vivência das escolas de samba do Rio:

[...] eu acho que a vida vai pra frente mesmo. As pessoas morrem, tudo se transforma mesmo, tem uma dinâmica que é necessária mesmo, porque as coisas, as novas gerações elas vêm pra mudar mesmo, pra exigir, criar novos valores e tudo. Mas a nossa grande tristeza [...] é que a mudança [...] que se processou nas escolas de samba é uma coisa que só atendeu a interesses comerciais. Quer dizer, só interesses imediatos de grupos que realmente se dão muito bem, ganham muito dinheiro [...]. Isso, infelizmente, não é uma evolução. É uma mudança, mas pra pior.

[...] Eu acho é que outros interesses é que começaram a se infiltrar nas escolas de samba e sempre privilegiando esse aspecto comercial. Dando mais ênfase, mais importância a essa coisa do comercial, do primeiro lugar, sabe? Essa competição assim desviada pelo primeiro lugar a qualquer custo. Eu acho é que isso que empobreceu o lado interno. Que é o que? Que é a vida da escola no seu dia a dia. Você pode perfeitamente transformar, mudar com o aparecimento de novos valores, de novas formas e tudo; mas você não precisa pra isso exterminar, acabar com aquilo que já foi feito, e que a gente tem assim com o maior carinho. [...] (Paulinho da viola e os Quatro Crioulos: Éltton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do cavaquinho e Anescarzinho do salgueiro, 1990)

Nesse sentido, o passado não é lembrado nostalgicamente como algo perdido, mas como algo que foi exterminado por necessidades e determinações externas dos fins e objetivos da comunidade. O tempo homogeneizador, que a tudo e todos iguala como coisas de um sistema independente, é o inimigo dessa sociabilidade que a tradição preservava. Em *Passagens*, Benjamin retoma a figura do jogador em Baudelaire. Segundo Maria João Cantinho, em sua dissertação *O Anjo Melancólico* (2015), o jogador se coloca como aquele que: “Quer recusar ou suspender o tempo vivido sob a sua forma infernal e mecânica, tal como ela se apresenta na experiência vivida do choque. Este tempo corresponde ao do trabalhador automatizado da revolução industrial” (Cantinho, 2015, p. 140). Sem nos alongarmos, é o tempo suspenso de *Para ver as Meninas*, um tempo que não é propriamente o do princípio dinâmico da vida de Exu, mas o tempo esfoliante e extenuante, infernal e doloroso de uma vida submetida a determinações externas. Cabe notar que a fala de Paulinho da Viola é motivada pela provocação de Anescarzinho do Salgueiro no programa, para que o primeiro fale sobre o surgimento da *GRANES Quilombo e Escola de Samba Tradição*. Ambas as escolas surgem como divergências internas na *GRES Portela*, justamente pela predominância da comercialização do samba que aliena os atores e produtores culturais da expressão cultural de sua própria classe. Como complementa Treece (2018, p. 171):

O impulso para a decisão de criar o G. R. A. N. E. S. Quilombo era a necessidade urgente, na ótica de Candeia, Paulinho da Viola, Monarco (Hildemar Diniz), Wilson Moreira e Elton Medeiros, de uma alternativa àquilo que as principais associações carnavalescas cariocas – e sobretudo a escola de samba do próprio Candeia, a Portela – já se tinham tornado até meados dos anos 1970: ou seja, empresas culturais cada vez mais integradas na economia de consumo e no sistema financeiro da cidade do Rio de Janeiro.

Uma dimensão especialmente potente dessa tendência era a incorporação da organização do carnaval carioca no interior da indústria turística do estado. Em novembro de 1975, a Associação de Escolas de Samba assinou um acordo com a Riotur, a empresa municipal de turismo que foi fundada em 1972. Como uma manchete de jornal resumia francamente – “Samba é vendido ao turismo oficial” (SWAN, 1975) –, o contrato substituiu os subsídios estatais às escolas por uma porcentagem dos ingressos para os desfiles, e adicionou uma cláusula de exclusividade que as obrigava a participar no calendário oficial de atividades turísticas, enquanto as proibia de aparecer livremente nas ruas sem a autorização e a participação da Riotur.

Assim, a mediação com esse tempo da tradição, do passado material, não pode ser pensada simplesmente como uma rememoração nostálgica, mas como uma luta pelo espaço físico da expressão cultural da classe periférica. A recusa pelo tempo homogeneizador, comercial, alienado, presente em *Para ver as Meninas*, é uma ação ativa de afirmação de uma classe na disputa pela sua própria cultura. Em *Passagens*, Benjamin retoma a figura do jogador em Baudelaire. Segundo Maria João Cantinho, em sua dissertação *O Anjo Melancólico*, o jogador se coloca como aquele que “quer recusar ou suspender o tempo vivido sob a sua forma infernal e mecânica, tal como ela se apresenta na experiência vivida do choque. Este tempo corresponde ao do trabalhador automatizado da revolução industrial” (Cantinho, 2015).

A recusa do tempo, o tempo suspenso de *Para ver as meninas*, tem esse mesmo caráter: o de um tempo que não é propriamente o do princípio dinâmico da vida de Exu, mas o tempo esfoliante e extenuante, infernal e doloroso de uma vida submetida a determinações externas. Tal qual o próprio som das escolas passa a ser determinado a partir das necessidades e acordos comerciais da Riotur. Como coloca Lélia González:

Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a "democracia racial brasileira (Gonzalez, 2020, p. 44).

A própria vivência comunitária passa a ser administrada por uma empresa. Os encontros, as festas, as feijoadas, os pagodes, tudo isso passa a ser mercadoria. Vendem-se ingresso para os ensaios, para as festas tradicionais. De uma certa maneira, em meio ao avanço da mercantilização da vida, o processo de transformação do samba e do carnaval em uma indústria é visto como inevitável, até pelos atores que mais tentaram resistir sobre esse processo; e a tática de resistência parecia sempre basear-se em manter intocadas, pela mão do mercado e seus agentes externos, uma parcela das manifestações culturais periféricas: aquela que correspondia a organização da vida da comunidade, onde a produção, expressão e consumo da cultura não são separados espacial nem temporalmente.

Voltamos novamente à fala de Paulinho da Viola, pois ela é significativa para nosso ponto aqui: que o samba e o carnaval se tornassem mercadorias de uma indústria cultural, não é novidade para os sambistas. Desde o início dos desfiles de carnaval as interferências externas estão presentes – vide Getúlio Vargas operando para dissolver a primeira Escola de Samba, a *Deixa Falar*, e financiando os desfiles no Distrito Federal. Mas sempre foi possível organizar a própria existência, a própria cultura como modo de ser, pensar e viver o mundo, a partir das próprias concepções. A tática de falsa submissão de Sodré.

O tempo do samba é assim, um tempo que busca fundar continuamente um outro tempo. Um tempo articulado no confronto a determinações externas de existência, de resistência e combate ao silenciamento e negação de uma outra cultura. Preservar as tradições, manter a vida interna da comunidade, lembrar dos ancestrais e antepassados, é refundar o passado na contínua necessidade do presente. É demarcar a história material de um povo, de uma comunidade, de um território, cantando e narrando através da vida e dos feitos dos seus um tempo que não quer deixar-se silenciar. Pois esse tempo é o de um passado refundado para a redenção dos silenciados, dos excluídos, dos marginais, dos oprimidos:

O passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? [...] A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. [...] Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito (Benjamin, 2013, p. 10).

Uma força messiânica capaz de fundar um novo tempo, tal como Exu. Tal como pede Paulinho da Viola. Que tempo fundado é esse? De tudo que falamos até aqui é um tempo que necessita ser outro, com uma outra temporalidade que nos permita a dança e o canto, as alegrias e as próprias tristezas da vida. O tempo que buscamos fundar é o tempo no qual se tece nossa vida. Em um discurso na inauguração da biblioteca do MST que leva seu nome, Antônio Candido disse:

Pode haver, portanto, uma espécie de divinização ideológica do trabalho que exprime no fundo uma terrível má fé, e esta deve ser combatida, porque o capitalismo quer ser dono do tempo, quer confiscá-lo em seu proveito, concebendo-o apenas como fator da produção econômica. Sob esse aspecto, chega a ser sinistro o famoso aforismo atribuído a Benjamin Franklin, um dos pais da independência estadunidense: “Tempo é dinheiro”. Isso é monstruoso, porque na verdade o tempo é o tecido da nossa vida, uma coisa preciosa, mesmo porque nos transforma a cada minuto, sendo certo que daqui a meia hora nós aqui presentes não seremos os mesmos. [...] a luta pela justiça social é em parte uma reivindicação do tempo, uma conquista do direito de usá-lo para além do trabalho (Candido, 2018).

Tempo é o tecido da nossa vida; tempo de amar, se divertir, tempo de sambar.

6 CAPÍTULO 6 – TERRITÓRIO

Zumbido é, para nós, o álbum de maior expressão de Paulinho da Viola, muito embora seja pouco lembrado em conjunto com outras obras do artista. A obra de Paulinho é prolífica e longeva; sua produção sempre traz coisas novas, ao mesmo tempo que mantém uma certa linha tradicional de preservação do samba. Em conjunto do que já analisamos de suas obras até aqui, é uma tradição que preserva, sem tentar conservar estático a cultura; do contrário, os sambas de Paulinho colocam o samba na avenida, para desfilar; sempre em movimento, correspondendo e mudando com os novos arranjos sociais que os novos tempos trazem. E de fato, se olharmos faixa a faixa, nenhum tema trazido por Paulinho no disco é, de fato, único ou original; de assunto, de ritmo e nos arranjos melódicos e harmônicos, todas as músicas têm algum correspondente em algum disco anterior ou posterior.

Mas por que, então, *Zumbido* seria o seu álbum mais expressivo? O que é que está sendo expresso de tão importante? Este é um álbum que se encaixa dentro de um contexto maior – político, social, cultural; é o álbum de Paulinho que mais dialoga com as experiências frustradas com a Riotur e a Portela na década de 70, que levaram ele, e tantos outros compositores e bambas da Portela, sob a liderança de Antônio Candeia Filho, a criar a *GRANES Quilombo*. O propósito da escola era (e ainda é) a preservação das tradições do carnaval carioca como expressão da cultura e identidade negra-brasileira.

Os sambas compostos para a GRANES tinham todos um viés ativista de uma arte engajada: havia uma ampla equipe de pesquisa e formação para fornecer material para o movimento. E o marco inicial pode ser visto já no samba enredo de maior destaque da agremiação, *Ao povo em forma de arte* (Candeia, 1977), que sintetiza nos versos iniciais o projeto:

Quilombo, pesquisou suas raízes
 Nos momentos mais felizes
 De uma raça singular, e veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular.

Zumbido expressa, então, esse movimento de resgate e valorização da arte negra e do negro como sujeito político brasileiro. É possível ver isso em maior destaque em quatro faixas, que analisaremos abaixo. Ao apresentarem aquelas características de crônicas do cotidiano, elas trazem relatos e construções narrativas sobre a experiência de classe, raça e gênero que buscamos abordar nesse capítulo: a relação entre comunidade, território e indivíduo. Mas para fazer isso, essas músicas mobilizam conceitos, os quais colocaremos na roda para iniciar nossa brincadeira.

Chico Brito (1950), faixa que abre o disco, abrirá também nosso esforço aqui. Esta é uma música de Wilson Batista, um sambista prolífico, malandro nato, cuja obra caiu no esquecimento antes mesmo de sua morte. Seu nome era sempre lembrado como um apêndice ao nome de Noel Rosa, como se esse fosse mais talentoso que ele (não que Noel não fosse um gênio virtuoso, como falamos em outro momento), e como se o único motivo para que Wilson fosse conhecido, fosse sua polêmica com Noel. De fato, Wilson voltou a circular na rádio em 1951, quando Almirante o chama para contar e cantar sua polêmica com Noel. Mas sua capacidade musical excede essa polêmica, que teve fim ainda antes da morte de Noel em 1937.

Mas a admiração de Paulinho ao maior sambista de todos os tempos não ganha uma gravação somente em 1979; já em 1967, quando ainda compunha o conjunto *Rosa de Ouro*, de Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho participou da gravação de *Mulato Calado*. Em 1973 gravaria *Nega Luzia* para o disco *Nervos de Aço*; após *Zumbido*, em 2000, junto a Cristina Buarque, gravaria *E o 56 não veio e Emília*. Mas o samba de maior sucesso que gravaria de Wilson é *Meu Mundo é hoje*, gravado em 1973 para o LP *Dança da Solidão*. Para compreender o destaque específico que damos a *Chico Brito* em relação as demais gravações de músicas de Wilson Baptista, façamos uma breve incursão por essas canções.

Das seis músicas que Paulinho gravou de Wilson, todas parecem atender aquele critério de crônicas do cotidiano; mas três delas possuem uma toada mais

individualista: *Meu mundo é hoje* retrata uma situação de miséria e imediatidade da vida, um constante lutar pela própria existência – o amanhã não existe, pois nem o hoje está garantido; *E o 56 não veio* fala de uma desilusão amorosa, de um eu-poético que espera a amada desembarcar no ponto de ônibus para acompanhá-la até em casa, mas ela não desce do ônibus – talvez por algum acidente, mais provável por desavença com o amado; *Emília* é uma música que cria um papel social para a mulher, condizente com a ideologia do Estado Novo, tal qual *Amélia*, de Ataulfo Alves – analisamos as duas no capítulo 3. Das outras três, *Mulato Calado* e *Nega Luzia*, relatam situações do cotidiano, apontando o papel da comunidade na proteção de seus indivíduos. Na primeira, os versos iniciais já denunciam o “mulato”, ao mesmo tempo que reforçam a proteção comunitária:

Vocês estão vendo aquele mulato calado,
Com o violão do lado,
Já matou um! Já matou um!
Em uma noite de sexta-feira
Defendendo sua companheira.
A polícia procura o matador,
Mas em Mangueira, não existe delator.
[...]
Me dou com ele, é o Zé da Conceição
O outro atirou primeiro, não houve traição.
Quando a lua surgia, e acabava a batucada,
Jazia um corpo no chão e ninguém sabe de nada (De Almeida, 1947).

Embora a música comece denunciando um crime, os versos na sequência da primeira estrofe logo buscam o justificar; afinal, ele “matou um” defendendo sua companheira. Logo na sequência o refrão da música aponta um conflito com a lei, ao mesmo tempo que a proteção que a comunidade fornece para o transgressor – lembremos de *Polícia no morro* de Geraldo Pereira. E a estrofe final retoma esses três elementos, acrescentando um quarto: primeiro mostra uma relação de amizade entre o eu-poético e o “mulato calado”. Segundo, justifica o ato, falando que foi antes uma reação do que uma ação – e essa é uma justificativa em duas medidas, pois o justifica perante a lei, mas também perante um código de conduta de lealdade, onde o ato de violência não foi cometido sem direito de defesa, antes, exercido como direito de defesa. Terceiro, no quarto verso, novamente o crime é mencionado; dessa vez não um ato, mas um objeto no chão – o corpo. E por fim, a proteção da comunidade ao ato, onde “ninguém sabe de nada” aparece em um duplo sentido, tanto no de quem ninguém entendeu o que aconteceu, pois em vista da batucada,

da festa etc, não se atentou ao ocorrido, e nesse sentido, não se poderia acusar quem realizou a ação; ou, o que nos parece mais no espírito da música, no de que ninguém está disposto a falar o que sabe para proteger o “mulato calado” – donde o silêncio se inverte, do indivíduo, para a comunidade.

Já na segunda, “nega” Luzia é relatada como alguém que costumeiramente fazia confusões no morro, mas ao mesmo tempo, a comunidade sempre se organizava em sua defesa:

Lá vem a nega Luzia
 No meio da cavalaria
 Vai correr lista lá na vizinhança
 Pra pagar mais uma fiança
 Foi cangebrina demais
 Lá no xadrez
 Ninguém vai dormir em paz
 Vou contar pra vocês
 O que a nega fez
 Era de madrugada
 Todos dormiam
 O silêncio foi quebrado
 Por um grito de socorro
 A nega recebeu um Nero
 Queria botar fogo no morro (Monteiro, 1956).

Vemos que a personagem é construída na música como uma pessoa em recorrentes conflitos com a lei e, no caso específico relatado na música, após um consumo excessivo de álcool, atentou contra a comunidade. Mas, mesmo a caracterização de seu delito (contra a comunidade) é visto, não como uma ação sua, mas como uma ação de um “Nero”, em referência ao imperador romano que colocou fogo em Roma. Receber, aqui, indica que seja um espírito alheio que lhe incorporou e decidiu “botar fogo no morro”; o que os versos nos indicam, em suas entrelinhas, é que o delito não foi de Nega Luzia, mas do Nero que a incorporou. Assim, a própria culpa sobre a ação não recai sobre Luzia, mas sobre quem tomou agência sobre seu corpo. A associação entre entidades (da umbanda ou do espiritismo) com o álcool se dá em vista do uso dele nos seus rituais, ao mesmo tempo que uma construção alegórica ao demonstrar que ao beber a pessoa cede controle sobre seu corpo e mente, não sendo a responsável direta pelas suas ações. Vemos essa mesma construção em *Dona Esponja*, de Zeca Pagodinho, no entanto, as ações narradas na música são mais assemelhadas aos rituais da umbanda que a delitos:

Dona esponja já incorporou
 Já incorporou brahmará
 Se alguém cantar pro seu santo subir
 Vai perder o topete
 Dona esponja esculacha
 Bebe mais de cinco caixas
 Sem usar o toaleta (Diniz; Do Jacarezinho, 2003).

Ao beber, Dona Esponja incorpora sua entidade de nome Brahmará, onde o próprio nome é uma brincadeira entre a marca de cerveja grandemente associada a Zeca Pagodinho, cantor da música, e a divindade hindu, Brahma, o criador do universo. E, após o consumo do álcool “Brahmará se manifesta / Dona Esponja dá consulta”, linguagens comumente associadas aos ritos da umbanda. Essa mesma construção simbólica aparece de maneira mais singela em *Nega Luzia*, associando as ações de Luzia sob o efeito do álcool a manifestação de uma entidade. Porém, o que nos chama a atenção na análise para este capítulo é o fato de que a comunidade ajuda Luzia independente de suas ações; os versos “Vai correr lista lá na vizinhança / Para pagar mais uma fiança”, indicam que os excessos na vizinhança são recorrentes, onde fica ambíguo se “mais uma fiança” se refere a mais uma fiança de Luzia, ou uma fiança na comunidade em geral. Independentemente, o que os versos nos mostram é algo que *Chico Brito* mostrará o oposto: a comunidade se organiza para defender os seus, por mais que tenham agido contra a própria comunidade.

Em *Chico Brito* essa relação entre indivíduo e comunidade é apresentada de maneira diversa. Em verdade, o eu-poético não faz referência a própria comunidade, mas a sociedade em geral. A sociedade é representada de maneira a excluir, reprimir, perseguir e alienar os sujeitos marginalizados - marginalizados pela própria sociedade. Esses sujeitos marginalizados encontram refúgio justamente nas comunidades, nos morros, nas escolas de samba, nos terreiros; enfim, nos locais onde outros sujeitos marginalizados conseguiram constituir um território que passará a se configurar como uma espécie de santuário que abriga as párias sociais. Sociedade e comunidade se configuram, então, como um par espacial antitético: enquanto a sociedade é reconhecida como o espaço da civilidade, da ética, da política, e por isso o da barbárie, da violência, da exclusão; a comunidade é o abrigo dos despossuídos, o espaço que acolhe e recolhe aqueles e aquelas que estão à margem da sociedade. E essa relação entre indivíduo, comunidade e sociedade aparece em *Chico Brito* na revolta do indivíduo contra a sociedade:

Quando menino teve na escola
 Era aplicado, tinha religião
 Quando jogava bola era escolhido para capitão
 Mas a vida tem os seus revezes
 Diz sempre Chico defendendo teses
 Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou
 A culpa é da sociedade que o transformou (Batista, 1950).

O trecho nos remete a uma construção simplória do pensamento de J. J. Rousseau, na sua alegoria do Bom Selvagem, cujo processo civilizatório transforma e corrompe sua bondade natural. Não descartamos que essa possa inclusive ter sido uma motivação consciente na escrita da música por Wilson Batista; no entanto, é aquilo que se move sob a superfície, os conceitos que serpenteiam por sob os significados mais diretos, que nos interessa. Por mais que a tese de Chico Brito fosse que a sociedade o transformou, no sentido de não se conservar bom. Chico foi alvo de vários processos de condicionamento social: frequentou a escola em um período onde a população não tinha um acesso universal a sequer a educação primária; frequentou os espaços de rituais religiosos, sem uma descrição se os espaços eram de religiões cristãs, ou umbandistas, ou outras ainda presentes no Distrito Federal no período; tinha destaque em práticas esportivas e era tido como uma liderança; tudo isso descreve Chico Brito como alguém de destaque nas atividades desempenhadas enquanto criança. Mas nenhum de seus talentos, após a infância, é valorizado; “a vida tem seus revezes” indica que apesar do começo bom, a vida trouxe situações inesperadas que o “corromperam” desse bom caminho. Os versos iniciais da música nos contam uma história de vários desencontros com a lei:

Lá vem o Chico Brito
 Descendo o morro nas mãos do Peçanha
 É mais um processo, é mais uma façanha
 Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte
 É valente no morro
 Dizem que fuma uma erva do norte (Batista, 1950).

Por partes. Os dois primeiros versos já indicam um confronto com a lei ao mesmo tempo que um dualismo entre sociedade e comunidade, na figura de “descer do morro”; morro e cidade é um dualismo que também representa essa fissura entre sociedade e comunidade. É necessário descer o morro para ir à cidade; sair da comunidade para ir a sociedade. A comunidade é o local da contravenção, das façanhas e artimanhas, da vida mesmo longe dos holofotes e dos olhares da elite; a

sociedade o local das represálias, da contenção, da educação. Descer o morro é um ato de correção. Como na música *Saudosa Mangueira* que analisamos no capítulo 2, onde o eu-poético expressa sua nostalgia de um tempo afetado pelo progresso: “Eu sou do tempo em que malandro não descia / Mas a polícia, no morro, também não subia”; seguindo a nomenclatura de Antonio Candido ao analisar *Memórias de um Sargento de Milícias* em seu artigo *Dialética da Malandragem*, trata-se do morro, da comunidade como o polo da desordem, separado e não misturado com o polo da ordem. Se na obra de Manuel Antonio de Almeida o malandro era aquele que transitava entre os polos, aqui o malandro é aquele que impede sua integração, sendo o grande representante da desordem. Chico Brito é o malandro descendo o morro nas mãos do Peçanha, que aqui supomos ser um agente da ordem - não por outro motivo senão de ser um exemplar nome de policial; brincadeiras à parte, descer os morros na mão de alguém, seguido dos dizeres “mais um processo” nos indica que Peçanha, cujo nome é colocado pela rima com façanha, é um agente da ordem responsável pelo processo contra Chico Brito. Os próximos três versos complementam a narrativa de Chico Brito com típicas contravenções e dizeres associados a malandragem carioca: o baralho, o valente e a erva do norte (uma menção velada a maconha).

A pergunta que fazemos agora é: pensando esse conceito de comunidade, pensando a noção de que a sociedade é a responsável pela repressão e pela exclusão, as quais a resposta é encontrada justamente no acolhimento e proteção da comunidade, seria correto pensar a sociedade segundo os parâmetros rousseauianos? Seja essa abordagem feita caricatamente, numa simplória abstração, onde sociedade seria o agente corruptor da bondade humana ou, na construção de uma associação de homens livres que só podem ser livres no sentido mesmo em que abandonam sua própria liberdade, ambas nos parecem insuficientes para dimensionar o impacto dos versos de Wilson Batista. Aqui se constrói, como veremos nesse capítulo, um outro conceito de comunidade que lida diariamente com a exclusão, não do outro, mas de si; a comunidade é o outro da sociedade; o morro é o outro do asfalto/cidade; o marginal é o outro do civilizado - mas o malandro não é o outro do trabalhador, ao menos não nos caracteres duais que vemos aqui e como entendemos essa dicotomia de classe no capítulo 2. Nesse jogo entre o outro excluído e o eu que o excluí, constrói-se uma disputa entre uma ética ocidental e uma ética afrodiaspórica; uma ética exclusiva, uma ética inclusiva. Essa outra ética é

a que se localiza na necessidade de reintegração dos despossuídos, de reconduzir os indivíduos transgressores para o centro da comunidade. Um dos elementos marcantes dessa ética afrodiaspórica é a responsabilidade do todo para com cada indivíduo, manifesto na proteção desses indivíduos, como vimos brevemente no capítulo 3, também com as noções de ajuda mútua e associativismo, através dos mutirões, do cuidado, das ações e associações.

No entanto, as noções de associação e ajuda mútua são conceitos que buscam explicar essa dinâmica a partir de ações do Ocidente. Em *Chico Brito*, o dualismo entre sociedade e comunidade é presente na medida em que é a sociedade que exclui o indivíduo; mas, como falamos até aqui, esse excluído encontra abrigo dentro da comunidade. Tal comunidade irá proteger e ajudar, dentro de suas possibilidades. É justamente o que vemos na segunda música de *Zumbido*, *Pode Guardar as Panelas*, onde o eu-poético busca incessantemente ajuda na comunidade para sanar seu problema. Música de autoria própria de Paulinho, ela carrega a aura de crônica do cotidiano ao descrever situações corriqueiras que os indivíduos passam:

Você sabe que a maré
 Não está moleza não
 E quem não fica dormindo de touca
 Já sabe da situação
 Eu sei que dói no coração
 Falar do jeito que falei
 Dizer que o pior aconteceu
 Pode guardar as panelas
 Que hoje o dinheiro não deu
 Dei pinote adoidado
 Pedindo emprestado e ninguém emprestou
 Fui no seu Malaquias
 Querendo fiado mas ele negou
 Meu ordenado apertado, coitado, engraçado
 Desapareceu
 Fui apelar pro cavalo, joguei na cabeça
 Mas ele não deu
 Para encher a nossa panela, comadre
 Eu não sei como vai ser
 Já corri pra todo lado
 Fiz aquilo que deu pra fazer
 Esperar por um milagre
 Pra ver se resolve essa situação
 Minha fé já balançou
 Eu não quero sofrer outra decepção (Da Viola, 1979).

Vemos a construção de um cenário trágico, onde o eu-poético confessa para sua companheira que não conseguiu dinheiro para a alimentação do dia. Os

métodos para obtenção do ordenado caracterizam, para nós, características próprias do cotidiano do eu-poético, que, abstraindo, podemos compreender como uma situação geral do trabalhador brasileiro no período. Buscou emprestar dinheiro, comprar a comida fiado, até “apelou” pro cavalo (aqui se constrói uma ambiguidade típica das brincadeiras do samba, onde o primeiro sentido parece ser apostar em corridas de cavalo, mas no complemento do verso se usa um linguajar típico das apostas no jogo do bicho); por fim, apela para um milagre para resolver a situação, mas “minha fé já balançou / não quero sofrer outra desilusão” nos indica que o eu-poético não acredita em qualquer solução para seu problema, perdendo até mesmo a esperança de mudança. A esse relato trágico, acrescenta-se o fato de que o “ordenado apertado” não foi suficiente para conseguir o alimento para o dia; mais uma vez associando o trabalho assalariado à miséria; mas, diferente dos sambas da década de 30, esse nos relata um problema social como crítica à ditadura militar, não ao trabalho em si.

Essa não é a única música de Paulinho da Viola a relacionar eventos do cotidiano a uma narração proverbial sobre a vida. A música como uma contação de história busca, antes fazer conhecer uma certa história do que passar uma lição ou valor por trás dela. Ao mesmo tempo, faz conhecer as dinâmicas das experiências cotidianas dessa comunidade; assim como vimos nos festejos no capítulo 1, aqui se constroem e se demonstram vivências próprias dessas comunidades de excluídos. *Velório do Heitor e Dona Santina e seu Antenor* são duas composições que também trazem esse caráter cronista. Narram histórias da comunidade, mostrando a dinâmica das relações sociais em meio a uma interação própria da experiência brasileira. A vida comunitária é retratada de maneira a demonstrar as pequenas éticas que perfazem o todo das relações sociais da comunidade.

Velório do Heitor é uma música que retrata o funeral de uma pessoa bem quista na comunidade, com muitos amigos e conhecidos; mas o festejo acaba em briga após uma situação inusitada:

Havia um certo respeito
 No velório do Heitor
 Muita gente concordava
 Que apesar de catimbeiro
 Era bom trabalhador
 Houve choro e ladainha
 Na sala e no corredor
 E por ser considerado
 Seu desaparecimento
 Muita tristeza causou
 Quem mais sentiu foi Nair
 Que só falava das virtudes do Heitor
 E pelos cantos da memória procurava
 Todo o tempo
 Em que ao seu lado caminhou
 Os amigos mais chegados comentavam
 Que não houvera
 Outro cara tão legal
 E muita gente concordou em ajudar
 Uma família que ficara
 Num desamparo total
 Pode se dizer que aquele velório
 Transcorreu na maior tranquilidade
 Até o momento
 Em que surgiu aquela dama de preto
 Trazendo flores
 E chorando de saudade
 Como ninguém conhecia a personagem
 Nair foi tomar satisfação
 E aí chamaram até o Osório
 Que é delegado porque o velório
 Virou a maior confusão (Da Viola, 1976).

A música nos chama a atenção por vários motivos. Primeiro, na toada do que já falamos até aqui sobre a relação entre samba, trabalho e malandragem, Heitor é a personificação das duas figuras, ao ser caracterizado como “catimbeiro” e “bom trabalhador”; não passa despercebido ao eu-poético que as coisas seriam contraditórias, bem por isso o advérbio “apesar”; mas, ao mesmo tempo, ao qualificar o trabalhador como catimbeiro, que aqui podemos entender como aquele sujeito tipicamente enrolado, que faz de tudo pra terminar sua tarefa da maneira mais morosa possível, dialeticamente se supera uma divisão corriqueira da linguagem, onde o malandro seria aquele que não trabalha: o malandro trabalha, mas subverte a própria noção do trabalho, como vimos também na música de Aniceto ao chamar João Nogueira de operário do samba.

Como é típico de um velório, se fala das virtudes, das qualidades do falecido, enaltecendo e rememorando sua vida e seus feitos, mostrando-nos no relato de um evento do cotidiano, embora infrequente, algo costumeiro que reconhecemos em nossas experiências. Ao mesmo tempo, surge uma situação

inusitada que faz o velório virar uma confusão; sugere-se, mais pelo contexto da situação, de que a dama de preto, que levou flores e chorava copiosamente de saudades do Heitor, fora sua amante. Mas essa sugestão não é direta, e a dama nada mais faz do que chorar de saudade; e isto bastou para que a esposa do falecido ficasse com raiva e partisse pra cima da mulher. Embora a música termine de maneira cômica, ela nos reforça em sua segunda parte mais uma vez a maneira como a comunidade cuida dos seus, com os versos “muita gente concordou em ajudar / uma família que ficara / num desamparo total”; o desamparo se dá por conta de Heitor ser o principal provedor da família e sua morte representar o recrudescimento extremo do orçamento familiar. O tipo de ajuda específico não é mencionado na música, mas podemos supor que envolva ajuda financeira, mutirões para arrecadação de alimentos e roupas, típicas ações comunitárias de ajuda mútua.

Já em *Dona Santina e Seu Antenor* (Da Viola, 1971) a história proverbialmente contada é de um marido que abandona sua mulher por uma mais nova; logo depois se arrepende e pede para retornar à casa:

Dona Santina deu
 Anteontem uma feijoada e me convidou
 Em homenagem
 À volta do seu Antenor
 Que aos vinte anos de casado escapuliu
 Quando viu os olhos da Sandrinha, se amarrou
 Ela nos seus 22
 Ele com 53
 Imaginem só, vocês
 A notícia o que causou no local
 Hoje, ele volta arrependido
 Depois de ouvir da Santina
 Um discurso especial
 Foi até entrevistado
 Num programa de televisão
 Quando disse ser o único
 Culpado da situação
 Seu Antenor chorou
 Dona Santina riu
 Todo mundo se abraçou
 O auditório aplaudiu
 O final você não sabe
 A surpresa que causou
 O programa no Ibope
 Vinte pontos levantou.

A primeira parte da música nos retoma a temática do festejo do capítulo 1, onde a feijoada é em celebração “à volta do seu Antenor”; novamente o caráter de crônica do cotidiano aparece na maneira como o evento é descrito, pois ao mesmo

tempo que nos parece ser uma ocasião especial e única, no sentido da volta do bem-amado, essa mesma situação parece corriqueira da experiência comunitária brasileira: um amor que partiu por outra pessoa e volta arrependida. E a situação é descrita na música de tal modo que a humilhação pertence a quem volta, quem se desculpa, assume a culpa e chora pelo que causou; ao contrário de Antenor, Santana faz festa, dá entrevista para televisão e até ri da situação, mostrando que o trauma foi superado na medida mesma em que a volta do amor significa sua vitória sobre a situação. Por fim, ao final da segunda parte se demonstra o caráter de espetáculo de toda a história, fazendo menção aos pontos de audiência do programa.

As três músicas de Paulinho nos mostram, através de narrativas de eventos corriqueiros, ao mesmo tempo que especiais, um cotidiano de experiências comum na vida comunitária brasileira. Seja em festa ou em briga, em tristeza ou alegria, na ajuda ou na sua recusa, constrói-se um ideário do que seria ser brasileiro através das canções. São experiências representadas, no caso de *Velório do Heitor* e de *Dona Santana e seu Antenor*, através de situações cômicas, lúdicas, onde o peso das vivências é amortecido pela graça com que se canta a situação; o mesmo não acontece com *Pode Guardar as Panelas*; em verdade, o peso da situação é atenuado justamente pela sua representação trágica da situação, ao mesmo tempo, a toada leve da voz de Paulinho da Viola, em conjunto à melodia melosa, tornam, mesmo o relato trágico, algo prazeroso. Assim Paulinho da Viola nos representa o cotidiano carioca, de maneira a reproduzir, pela arte, as vivências e experiências comunitárias.

A terceira música que selecionamos retoma a relação de Paulinho da Viola com a *GRANES*. A música fora escrita como proposta de samba enredo para agremiação, e estabelece uma relação importante entre quilombo e os morros, como uma noção de território ancestral. A *GRANES*, como falamos anteriormente, teve um importante papel na valorização da cultura negra e no reconhecimento da contribuição afrodiaspórica para a construção da identidade nacional. Pensando nisso, *Não Posso Negar* (Da Viola, 1979) é uma música que brinca com o sentido da palavra negar, entre negativo e tornar negro:

Dizem que não tenho muita coisa pra dizer
 Por isso eu quero, sem favor, me apresentar
 Eu sou de uma Escola diferente
 Onde todo mundo sente
 Que vaidade não há
 Em termos de arte negra, é comigo
 Faço aquilo que posso fazer
 Samba para mim não é problema
 Se você me der um tema
 Eu faço samba pra você
 Você sabe que sou quilombola
 E não posso negar
 Quem não é do pagode
 Comigo não deve brincar
 Deixe de lado essa dor
 Para de me provocar
 E mora no meu coração, laiá...

A música começa associando o eu-poético a uma escola de samba; para além, retoma a temática da arte negra e diz que sua contribuição para ela é fazer samba. Na primeira parte da música, então, vemos um encadeamento de tomada de posições com relação ao que seria o papel da própria canção, num metadiscurso que coloca o próprio samba *Não Posso Negar* como uma afirmação do samba como arte negra, do papel da escola de samba como guardião do samba e, portanto, da arte negra em geral. Mas essa escola de samba é diferente, fazendo uma alusão e uma crítica ao papel de outras escolas de samba no período, cujos objetivos comerciais obliteraram seus papéis comunitários. A escola de samba não é só uma guardião da arte negra; ela é a guardião das práticas comunitárias, das tradições de um povo marginalizado. Nesse sentido, confundem-se escolas de samba e morros como um só sentido de território; ambas representam o território do qual fazem parte; confunde-se também nos discursos os elogios às escolas enquanto agremiações culturais, os morros, enquanto espaço geográfico, e a própria comunidade, enquanto a população que faz uso do território e, mais do que o possuir, tem-se um sentimento de pertencimento a terra que habita.

Andrelino Campos, com *Do Quilombo a Favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro* (2005), traz uma reflexão interessante sobre a construção do sentido de território nos morros cariocas, ligando a forma e concepção das favelas às práticas quilombolas do período. Começa questionando o próprio conceito de território, pois quando pensamos os territórios quilombolas devemos pensar na maneira como as ocupações eram transitórias nos espaços geográficos. O que demarcava sua ocupação territorial e geográfica eram as

relações comerciais e sociais que eram estabelecidas com os pequenos vilarejos e vilas. Flávio Gomes, em *Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX* (2006), mostra-nos que tais relações constituíam uma grande rede de ajuda mútua onde os quilombolas vendiam, compravam ou trocavam, por vezes, por permuta ou ainda doações, os suprimentos necessários para sua subsistência. Essas redes de ajuda mútua também eram organizadas para a proteção dos quilombos, donde surge a característica principal indicada por Andreilino: os morros. As principais formas de proteção dos quilombos eram seus espiões e informantes que passavam a localização dos agentes da ordem (ordem e desordem), e o fato de ocuparem morros como forma de proteção (morro e cidade) - os policiais teriam dificuldade em subir os morros para fazer as buscas e repressão, enquanto a população logo conseguiria se organizar e fugir morro abaixo. Para Andreilino essas práticas tradicionais dos quilombolas vão ser transpostas para a organização social das favelas nos morros cariocas. Assim nos relata também João da Baiana:

Assim mesmo a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando ela "apertava" a gente num lugar, a gente ia para outro. Nós fazíamos samba na planície. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil esconder da polícia. É por isso que muita gente pensa que samba nasceu no morro. Samba não nasceu no morro. Samba nasceu na planície. Antes de ter morro habitado já havia samba. O morro era apenas esconderijo do sambista da cidade (Pereira, 1997, p. 84).

O conceito de comunidade que abordamos até o momento na filosofia do samba se constrói justamente nesses caracteres, naquilo que Williams (2011), ao comentar Gramsci, chama de elementos residuais da cultura. Esses resíduos culturais estabelecem tradições e práticas sociais que criam e mantêm os laços comunitários. Que a dicotomia entre morro e cidade seja perceptível também a partir da repressão aos quilombos, como nos mostra Campos, é de sumária importância para nós. Pois, retornando a *Não Posso Negar*, é justamente essa herança quilombola que é reivindicada pelo eu-poético ao dizer “você sabe que sou quilombola / e não posso negar”; e essa reivindicação não se inscreve no nada, ela é pauta dos movimentos negros no período, de grande influência nas ações da GRANES. Um dos grandes feitos do período foi o reconhecimento de Zumbi como herói da liberdade e da luta antiabolicionista, em detrimento do 13 de maio como data do decreto da princesa Isabel; a substituição do legado imperial e escravista de

uma heroína branca, pelo reconhecimento da contribuição das ações de negras e negros na luta abolicionista no grande símbolo de quilombos pelo Brasil, Palmares. Paulinho se inscreve nessa tradição ao reivindicar a herança quilombola para o eu-poético.¹ Mas ao mesmo tempo que o álbum reivindica a herança, busca reformulá-la; as tradições não podem se manter estanques, entregues ao conformismo.

Zumbido, a quarta música, nos mostra justamente isso: é necessário inovar e renovar as tradições, para que elas não sirvam aos interesses das classes dominantes, às ideologias externas as classes marginalizadas. *Zumbido* é a música que dá título à obra; é também a última música do álbum (tanto em nossa análise, como do próprio álbum). Falamos anteriormente sobre a postura de Paulinho da Viola ao ser questionado sobre a mercantilização do carnaval a partir do final da década de 1960; mas é importante retomar isso aqui, essa noção de uma tradição não conservadora, que necessita mudar para acompanhar os novos tempos, mas que, ao mesmo tempo, necessita manter alguma coisa. Essa coisa que Paulinho não define, mas identifica como aquilo que mantém os laços comunitários, que preserva a união e as possibilidades de individuação nas comunidades, essa reminiscência da tradição é o que nos importa. É justamente essa a crítica de *Zumbido* na música:

Zumbido, com suas negrises
Vem há tempo provocando discussão
Tirou um samba e cantou
Lá na casa da Dirce outro dia
Deixando muita gente de queixo no chão
E logo correu que ele havia enlouquecido
Falando de coisas que o mundo sabia
Mas ninguém queria meter a colher
O samba falava que nego tem é que brigar
Do jeito que der pra se libertar
E ter o direito de ser o que é (Da Viola, 1979).

Os versos iniciais já nos dão a toada de uma música combativa que visa reinterpretar estereótipos e preconceitos. “Zumbido, com suas negrises” é uma provocação e uma subversão, pois o que são suas “negrises”? Na linguagem preconceituosa do senso comum, negrises e coisas de negros eram associadas a

¹ Insistimos ao longo dessa tese na figura do eu-poético, criando uma separação entre compositor/poeta e sua obra na figura de um narrador-personagem. Tal esforço se dá no sentido de valorização do sambista como criador de uma obra, onde o que expressa não é necessariamente o que pensa, ou seja, o eu-poético não é o eu/ego do artista. Tal valorização e esforço se dão na medida em que acreditamos fazer uma análise de obras de arte, de produtos culturais que diferem de seus criadores; trata-se tão somente de um respeito ao artista como artista.

coisas ruins, malfeitas etc. Aqui, tal linguagem é apontada para a construção do estereótipo do negro como brigão, como aquele que reclama e incomoda, pois suas “negrices”, tudo o que fala e faz “vem há tempos causando confusão”. E não nos deve passar despercebido que o apelido da personagem seja Zumbido, como que por ironia alguém que causa um barulho incômodo. Subverte-se essa linguagem na maneira como o eu-poético canta, por um lado a percepção da comunidade de Zumbido, e por outro como a reinterpreta a partir da noção de que é um “negro de fato”. E o samba, novamente em um metadiscorso, aparece como o veículo do protesto, pois é através do samba cantado na casa da Dirce que suas “loucuras” são expostas. Quais são suas “loucuras” e “negrices”? São as expostas no samba: “o samba falava que negro tem é que lutar / do jeito que der pra se libertar / e ter o direito de ser o que é”; acharam que Zumbido era louco por falar que negro não pode ser passivo, que deve lutar por sua liberdade, que deve ter o direito de ser o que é. Voltamos as máscaras brancas de Fanon; negro não tem o direito de ser o que é, é necessário lutar para pode ser o que é. Negro não pode nada, branco pode tudo; pode até ser negro; pode até dizer o que o negro é, o que significa ser negro. A loucura de Zumbido é não aceitar um papel imposto, a máscara do outro sobre si. Sua loucura é não ser subserviente.

Mas essa suposta subserviência, essa passividade, enquanto criticada por Paulinho, nos cabe dizer, não pode ser simplesmente entendida negativamente. É necessário contextualizar - pensemos nos esforços civilizatórios de Paulo da Portela.² Não se trata de uma fraqueza, mas táticas de sobrevivências organizadas e adequadas conforme as situações específicas a conjuntura sociopolítica de uma época. As táticas de falsa submissão de Sodré. O que causa espanto na atitude de Zumbido é que ele rompe com a tradição; a tradição criou um modelo de negro adaptado ao mundo conforme se lhe apresentava - conforme o branco necessitava que fosse. Para sobreviver foi necessário encaixar-se num lugar; não passivamente,

² Sobre os esforços de Paulo Benjamin de Oliveira em Madureira e seus arredores, é importante notar que ele buscava organizar a comunidade em torno de um viés civilizatório. Foi ele quem primeiro organizou as listas de contribuição de membros para financiar a agremiação da Portela, e também ele quem estipulou que os integrantes da escola deveriam desfilar com as mesmas cores – definidas em assembleia para serem o azul e branco, cores associadas a Nossa Senhora da Conceição e, no sincretismo da Umbanda carioca, a Oxum. Sobre o papel desempenhado por Paulo da Portela recomendamos a leitura da dissertação de mestrado de Karla de Siqueira: “ORANIAN é Paulo da Portela”: Memórias e Religiosidade no Samba-Enredo da G.R.E.S Portela (2019).

mas estrategicamente escolhendo suas batalhas. No entanto, Zumbido carrega as marcas no peito de batalhas perdidas; o eu-poético nos leva a inferir que Zumbido sofreu violência, seja física, seja psíquica, para adequar-se a um papel social. A sua comunidade, vendo sua rebeldia com a situação, o acusa de louco, não por discordar da revolta, mas dos métodos para a rebeldia. Mas Zumbido quer arrancar a tradição ao conformismo; quer modificar a tradição, transformá-la. Quer mudar o passado para dar segurança aos seus antepassados, aos seus ancestrais.

E na segunda parte da música a posição do eu-poético é cantada, ao concordar com Zumbido e mostrar os motivos por trás de sua rebeldia, pois concorda que Zumbido falava a verdade - não sua verdade, mas a verdade:

Moleque vivido e sofrido
 Não tem mais ilusão
 Anda muito visado
 Por não aceitar esta situação
 Guarda com todo cuidado
 E pode mostrar a vocês
 As marcas deixadas no peito
 Que o tempo não quis remover
 Zumbido é negro de fato
 Abriu seu espaço
 Não foi desacato a troco de nada
 Só disse a verdade sem nada temer (Da Viola, 1979).

O eu-poético reconhece que houve um desacato; afinal, mudar a tradição é sempre um desacato. Mas há um motivo válido por trás de sua ação: só dissera a verdade sem medo. Sem medo do que? Que consequências pode surgir de dizer a verdade?

Em suma, a obra de Paulinho da Viola nos mostra, em tom suave e melódico (um som bom, mas nem tão alto assim), o conceito de território e comunidade para a filosofia do samba. A dicotomia física entre morro e cidade se desdobra em uma dicotomia do próprio conceito de comunidade. Comunidade são os laços que se criam e se mantêm através da ajuda mútua, da proteção, do carinho e do acolhimento dos excluídos. O morro é, por primeiro, o espaço físico; o território que se ocupa e se molda. Mas esse território é também a construção paulatina de uma comunidade, de várias comunidades que tecem uma rede de apoio, proteção e bem-estar. O que denota aqui o conceito de comunidade é o sentimento de pertencimento a algum lugar: mais do que ter um local que lhe pertence, o indivíduo sente que pertence também ao território que habita - o qual constrói e desenvolve, e

no interior do qual ele próprio desenvolve-se. Em contraponto, a cidade é o local de uma outra comunidade. Chamamos ao longo desse texto esse local de sociedade; ao contrário da comunidade, é o espaço da exclusão, da repressão, do não-pertencimento. É a sociedade da desposseção que cria a comunidade dos despossuídos. Assim, ao contrário do senso comum, comunidade não é algo fechado em si, que rechaça a presença do outro em si, para manter-se pura e estável; ao contrário, comunidade, no samba, é o espaço no qual o outro pode encontrar seu porto seguro em meio mar revolto da vida.

A cidade é a comunidade do eu fechado (em seu) em-si, da destruição das diferenças; usando a linguagem lukasciana, é a comunidade onde a racionalidade reduz o outro a sua possibilidade de cálculo, para transformá-lo em uma peça encaixada e previsível do sistema. O outro aparece como o aniquilamento do eu, da própria comunidade; é preciso retirá-lo da comunidade, expurgá-lo como uma praga que contamina a convivência dos comuns. Já o morro aparece como a comunidade do outro, dos imprevisíveis, da diferença em si mesma por excelência. Insistimos na ideia de acolhimento e pertencimento, pois é justamente isso que o morro significa; desde suas origens como o espaço físico que acolheu os expurgados do centro urbano carioca, até no sentido do acolhimento enquanto cuidado, enquanto amor. A comunidade do morro nos aparece como um conceito múltiplo em seus significados: é o espaço físico, são os indivíduos em comunhão e a própria comunhão como o amor que une os indivíduos no território.³ Mas para compreender esse sentido múltiplo precisamos ir além de Paulinho da Viola, é preciso explorar outras canções.

³ Importante notar, também que indistiguimos aqui os termos usados para designar o conceito; morro, comunidade, escola de samba, favela, e tantos outros aparecem com esses três sentidos em várias músicas.

7 CAPÍTULO 7 – A COMUNIDADE DO SAMBA

Era meia noite, no alto do morro tocava o sino da igrejinha, e um jovem franzino e descabelado, como um boêmio perdido após a orgia, transitava por becos e ruelas do Distrito Federal.

Numa esquina, encostou num muro, acendeu seu último cigarro e sentiu um forte odor no ar. Pensava se alguém teria ascendido uma vela, ao que avista um lampião se aproximando. A luz trêmula escondia o rosto do transeunte, um negro cujos cabelo brancos contrastavam com sua força e altura.

“Perdido na encruzilhada meu filho?” perguntou o senhor. O franzino não lhe disse nada.

O silêncio foi quebrado quando se interromperam as badaladas do sino. Começava ao fundo da praça ao final da rua uma batucada.

“Descansando pra ir a batucada, meu senhor” disse então o jovem.

“Batucada sem lua não presta filho. Todo mundo deve se resguardar numa segunda sem luar.”

“Mas eu não sou todo mundo meu bom senhor. Pra mim, são as batucadas na segunda que renovam minhas energias.”

E o jovem seguiu seu caminho.

Ao chegar na batucada, começava uma roda de capoeira, animada ao som de pandeiro e berimbau. Na brincadeira, quem tomava rasteira se resguardava no canto.

Em meio a brincadeira, uma luz intensa surge de repente. O senhor joga seu lampião no meio da roda, como uma estrela cadente que explode em intensidade e logo se apaga, e entra na brincadeira com os dizeres: “Na segunda não tem festa meus filho, hoje é dia de todo mundo descansar.”

Por um instante, todos ficaram em silêncio, interrompendo a brincadeira e a batucada.

“Mas eu não sou todo mundo, meu senhor”, disse o jovem. “Segunda pra mim é noite de orgia, eu descanso é na terça de dia.”

O senhor fica calado.

“E se o senhor quiser acabar com a batucada, venha para o meio da roda jogar comigo.” Disse o jovem, tomado pela coragem que o silêncio do velho o despertara.

O senhor foi calmamente para o meio da roda, e enquanto o toque do berimbau recomeçava, disse: “Tira seu ego do caminho, que na encruzilhada só passa quem vem pra somar e multiplicar, e não pra subtrair.”

Nisso o velho lhe deu uma rasteira, o franzino virou de ponta cabeça, e saiu plantando bananeira do terreiro.

Dizem que até hoje ele desce o morro de cabeça pra baixo, procurando o malvado nas encruzilhadas, pra que possa andar de pé novamente.

Começamos nossa crítica a Deleuze com essa brincadeira. Mais do que esgotar a filosofia da diferença deleuziana, pretendemos aqui mostrar como ela é insuficiente para entender o processo de individuação a partir da ética afrodiaspórica. Pelo que vimos até aqui, há uma necessária intercomunicação e retroalimentação entre comunidade e indivíduo: sem o um, o múltiplo é vazio; sem o múltiplo, o um não tem sentido. Exu é o um e o primeiro, mas também o segundo e o terceiro. É o um e o múltiplo, e todo o processo de síntese que se constrói a partir do confronto entre pares diferentes.

Pois bem, a própria noção da diferença como negação é problemática para Deleuze, que pensa uma diferença para além do confronto e conflito. O momento último da diferença seria uma verdadeira negação, no sentido de que busca antes afirmar a própria existência, que negar o fundo no qual se distingue. Para afirmar a si mesma, a diferença se reclusa do Uno, afirmando uma diferença no interior do conceito; traduzindo para a problemática da formação de subjetividades, o processo de individuação, podemos dizer, se dá no momento mesmo em que a diferença aparece, como distinta do conceito, enquanto uma singularidade que recusa o universal.

O esforço de Deleuze não é por vaidade. A ideia central é a não subtração do outro no eu. Beauvoir nos mostra mais emblematicamente isso em *Segundo Sexo* (1949) a noção dialética (embora todo filósofo francês a renegue) do eu e do outro, onde o outro aparece sempre como negação do eu – onde a mulher é definida como o não-homem, e toda ética, estética e política que se seguem conceituam a mulher a partir da sua diferença como negação do conceito do homem. O outro não aparece por si, a diferença não é pensada por si mesma, mas sempre em relação ao eu. De fato, esse é um princípio operante da filosofia francesa (de maneira

generalizada), que se fundamenta na obra cartesiana, onde o *eu* é a primeira certeza que dá validade e veracidade para todo conhecimento posterior. O conhecimento começa com o eu, e a partir do eu se constrói toda gama de conhecimentos possíveis. O outro, nessa esquemática, aparece como a extensão, como o não-eu, como o fora do cogito. Sartre, ao rebater críticas a sua teoria existencialista, reproduz a redução da subjetividade ao eu que se constrói a partir da lógica cartesiana: a ciência começa com o eu.

Ora, é justamente em contraponto a essa concepção de outro que Deleuze escreve. Seu esforço se dá numa luta contra a redução da subjetividade ao ego, em concomitante a redução da diferença (e, portanto, do outro) a uma simples negação do eu. Porém, o processo de individuação, de reconhecimento da diferença como o momento de individuação, tanto no momento subjetivo quanto no objetivo do conceito, se dá justamente em um processo de alienação em relação ao singular. Deleuze contorna esse problema com a noção da repetição, a univocidade da diferença que só pode se reproduzir enquanto repetição do mesmo – que, paradoxalmente, faz surgir outros momentos de individuação, ou seja, a repetição da diferença faz surgir outra diferença. No entanto, mesmo o conceito de repetição não nos é suficiente para compreender os processos de individuação expressos na filosofia do samba. Seu limite é dado na não compreensão das dinâmicas comunitárias brasileiras – e, podemos dizer, afrodiaspóricas em geral.

Isso aparece, em parte, pelo que já demonstramos com relação ao conceito do senso comum de comunidade. Traduzindo para a linguagem deleuziana, a comunidade aparece como o momento de exclusão da diferença, onde a universalidade do conceito é garantida pela negação da diferença; o eu, ou antes, o mesmo, se resguarda na medida que exclui dos processos de sociabilidade o outro, pois esse aparece como ameaça de destituição da universalidade do conceito: o outro é a ameaça alienígena da comunidade. Ele é o agente patogênico, onde o *páthos* que carrega consigo é o próprio caráter de ser diferente. Mas é justamente contra isso que Deleuze luta; ele luta pelo reconhecimento do outro não em sua capacidade de ser conduzido a linguagem e características do mesmo (de quem é de dentro da comunidade, o mesmo no interior do conceito), mas no reconhecimento em seu próprio caráter de ser outro (aquilo que escapa a universalidade do conceito, o de fora).

Dentro das dinâmicas europeias, a crítica de Deleuze não é só pertinente, mas reverbera questões importantes de antes e depois de seu tempo histórico propriamente dito; não é essa uma crítica ao antissemitismo, que em suas versões mais humanistas na Europa do século XIX e começo do XX, tratava a humanização do judeu pelo princípio de sua capacidade de se integrar a sociedade ocidental através de sua assimilação cultural? O mesmo se expande a outras minorias étnicas (principalmente europeias, mas não exclusivamente), onde o outro aparece como empecilho para unidade nacional criada a partir de um projeto de nação que pensa a cultura autêntica de um país, a qual precisa apagar os vestígios e marcas da presença do outro em si.

Esse processo de assimilação pode ainda incorporar os elementos da outra cultura, apagando a partir daí a presença do outro: vimos isso no começo do capítulo 1, brevemente, na maneira como a ditadura de Franco incorporou o flamenco como expressão legítima da cultura espanhola, ao mesmo tempo que buscou apagar as ligações materiais do flamenco com a cultura *romani*; podemos observar também a partir de vivências pessoais de descendentes de imigrantes europeus no sul do Brasil, que ao tentar resguardar uma certa identidade nacional não-brasileira, acabam incorporando hábitos culturais indígenas e africanos (afrodiaspóricos mais propriamente) e transformando em elementos originários que os ligariam com uma terra natal mítica – a erva mate, alimentos à base de milho como a polenta, o fandango, são exemplos dessa destituição e assimilação cultural; e, do ponto de vista dessa tese, o elemento mais marcante é o que já vimos sobre a maneira como a cultura negra é instituída como elemento nacional, ao mesmo tempo que é negada à população negra qualquer elemento de subjetividade, práxis ou papel ativo na formação dessa cultura – como se fosse um processo de imposição e assimilação tão somente.

Eis que para nós é aqui que os limites de Deleuze aparecem, pois, enquanto nos é útil utilizar da filosofia da diferença para compreender o fenômeno de apropriação cultural do samba, é no entendimento das dinâmicas internas dele que ela encontra seu limite. Isto acontece porque o conceito de comunidade europeu não é o mesmo da comunidade na cultura popular brasileira, como vimos em seção anterior; bem como também não é o mesmo o processo de individuação na comunidade. Se é verdade que a individuação acontece como momento de afirmação da individualidade frente a universalidade do conceito, portanto, da

negação do universal na constituição do que o nega como afirmação da diferença de si com o que lhe é outro, então a individuação acontece na medida em que o conceito não mais representa a instância particular (ou singular) individualizada na diferença – visto que é justamente contra uma filosofia da representação que Deleuze formula sua filosofia da diferença. Mas a comunidade (no sentido popular brasileiro) não *representa* o indivíduo; antes ela se apresenta como o plano de imanência na qual a própria individuação pode se constituir. Ao mesmo tempo que aparece como o espaço da individuação, ela é também a potencialidade própria de cada indivíduo, pois é a soma de todas as potencialidades pensadas na interconexão de suas vidas – e não propriamente como instâncias particulares de um conceito.

A comunidade é simultaneamente o lar (como refúgio e santuário), o povo (ligados territorialmente pelas experiências em comum, sejam elas culturais, econômicas ou políticas) e as forças invisíveis e intangíveis do amor (o acolhimento, a nutrição, a gestação). Isto é, ela é simultaneamente o espaço físico, as pessoas e o plano metafísico, na combinação própria daquilo que nos permite crescer, se desenvolver e criar uma própria identidade. Assim, a diferença não aparece como a negação da comunidade, mas antes como a afirmação de sua razão de ser. A filosofia da diferença deleuziana busca suplantar o conceito de negação, no entanto a própria positividade aparece (ironicamente) como uma negação. Em Hegel (e na teoria crítica que o sucede) a negação não é destruição, antes é a afirmação própria de uma sucessão que se concretiza; a *Aufhebung* é um movimento de negação, cujo ente negado não é suplantado pelo novo, mas surge como o fundamento histórico de sua efetivação.

Voltando para nosso problema, e desenvolvendo o tríplice aspecto que denotamos ao conceito de comunidade para a filosofia do samba, examinemos aqui como os próprios sambas reverberam esse conceito. Começaremos falando sobre a noção de lar, do território como santuário, como o espaço do resguardo, daquele espaço que provém um descanso das intempéries da vida, protegendo e resguardando o indivíduo em relação ao exterior. Mas essa noção de lar não pode ser associada ao interior da casa tão somente; ela deve ser pensada como o próprio território que faz com que o indivíduo se sinta em segurança; a noção de porto seguro em meio os mares raivosos da vida. Nossa investigação tem como ponto de

partida a música *Doce Refúgio* de Luiz Carlos da Vila, que nos fornece essa noção no samba:

Sim é o Cacique de Ramos
 Planta onde em todos os ramos
 Cantam passarinhos nas manhãs
 Lá o samba é alta bandeira
 E até as tamarineiras são da poesia guardiãs (Da Vila, 1981).

Luís Carlos da Vila comentou certa vez que ao ver os ramos da tamarineira caindo levemente sobre seu copo de cerveja teve a inspiração para compor a música; apesar de rimar “Ramos” com “ramos”, a música é de uma beleza singular, que busca representar os aspectos idílicos do território ao descrever o arvoredo e os pássaros cantando. E, o verso que nos chama a atenção no refrão é justamente a caracterização das tamarineiras como guardiã das poesias. O território do Cacique de Ramos nasce como bloco de rua no Rio de Janeiro, mas sua sede se transforma em um espaço de confraternização para os membros do grupo. Ao longo do tempo, as rodas de samba da confraternização logo tomam corpo e passam a ser o grande atrativo do grupo; nela se formaram artistas de destaque, como o grupo mais ligado ao território do Cacique de Ramos, o *Fundo de Quintal*, mas também músicos e compositores como Jorge Aragão, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz entre outros. A construção do território como guardião da poesia se dá não só como o espaço que pode fazer surgir músicos e compositores, mas também o espaço que guarda a memória da comunidade através de suas poesias.

Para além do elogio às tamarineiras, a música traz elogios aos compositores, aos ritmistas, às festas e ao próprio espaço:

Seus compositores aqueles
 Que deixam na gente aquela emoção
 Seus ritmistas vão fundo
 Tocando bem fundo qualquer coração
 É uma festa brilhante
 Um lindo brilhante mais fácil de achar
 É perto de tudo, ali no subúrbio
 Um doce refúgio pra quem quer cantar (Fundo de Quintal, 1981).

Um elogio ao cenário e a paisagem, nas tamarineiras e nos pássaros, aos indivíduos e a comunidade, nos compositores e ritmistas, à experiência comunitária em si mesma, nas festas, e ao espaço geográfico, perto de tudo, no subúrbio; tudo

isso constrói a imagem do território como um doce refúgio, para todos que querem cantar, ou seja, participar dessa comunidade. A música carrega a caracterização do território através dos três traços que falamos anteriormente, com o acréscimo dos aspectos do ambiente que o aproximam da natureza (não como espaço intocado e longe do contato humano, mas como espaço ocupado pelo humano em harmonia). E a música encerra na terceira parte caracterizando a experiência ligada ao som da música enquanto refúgio mesmo para os indivíduos:

É o cacique pra uns a cachaça pra outros a religião
 Se estou longe o tempo não passa
 E a saudade abraça o meu coração
 Quando ele vai para as ruas
 A vida flutua num sonho real
 É o povo sorrindo e o Cacique esculpindo
 Com mãos de alegria o seu carnaval (Fundo de Quintal, 1981).

Pra uns o Cacique é a cachaça, pra outros é uma religião; são experiências múltiplas do mesmo território. Há a referência ao bloco de rua, que ainda sai no carnaval carioca, reunindo milhares de pessoas. Há, por fim, a construção de uma alegoria do território como escultor de alegrias. A música nos narra diversas experiências do mesmo território, diversas formas com as quais os indivíduos os vivenciam; nenhuma mais válida que a outra; todas as formas de vivenciar o território são aceitáveis. Se constrói, a partir da noção de refúgio e guardiã da poesia, a noção de um território que é ao mesmo tempo o lar, a comunidade e as experiências dessa comunidade que produz uma “vida que flutua num sonho real”. *Doce refúgio* é uma declaração de amor ao território. Assim como nossa próxima música, uma criação do Cacique de Ramos, Arlindo Cruz.

Arlindo Cruz compõe *Meu Lugar* em homenagem ao morro de Madureira. A letra faz referência ao território de diversas maneiras, enaltecendo suas raízes e religiosidade, os eventos e festas, como no próprio começo da música, onde se exalta Ogum e Iansã, mas também o samba e a ginga, e o próprio povo que cerca o território de luta e suor:

O meu lugar
 É caminho de Ogum e Iansã
 Lá tem samba até de manhã
 Uma ginga em cada andar
 O meu lugar
 É cercado de luta e suor
 Esperança num mundo melhor
 E cerveja pra comemorar (Cruz, 2003).

Meu Lugar caracteriza a religião, a cultura e o próprio povo do seu território, ao mesmo tempo em que suas experiências não são específicas. Afinal, é mais uma característica do povo brasileiro (e latino-americano até um certo limite) a religiosidade, o samba e a ginga como experiência cultural; o povo sofrido, lutador, trabalhador que tem uma inesgotável esperança num mundo melhor e que, ao menos, encontra alegria em coisas simples, como no consumo de álcool em partilha. Mas se a primeira parte da música o território aparece como algo genérico, já a partir da segunda se constrói um outro sentido, mais específico e voltado as experiências típicas do morro:

O meu lugar
 Tem seus mitos e seres de luz
 É bem perto de Oswaldo Cruz
 Cascadura, Vaz Lobo, Irajá
 O meu lugar
 É sorriso, é paz e prazer
 O seu nome é doce dizer
 Madureira, la-la-iá
 Madureira, la-la-iá (Cruz, 2003)

Localiza-se o morro em seu espaço geográfico, delimitando-o por seus vizinhos e dizendo seu nome. Mais à frente, se continua a localizar e delimitar o território a partir de suas experiências próprias:

Ai, meu lugar
 Quem não viu Tia Eulália dançar?
 Vó Maria o terreiro benzer?
 E ainda tem jongo à luz do luar
 Ah, que lugar
 Tem mil coisas pra gente dizer
 O difícil é saber terminar
 No entanto as características genéricas também continuam a aparecer:
 Ah, que lugar
 A saudade me faz lembrar
 Os amores que eu tive por lá
 É difícil esquecer
 Doce lugar
 Que é eterno no meu coração
 E aos poetas traz inspiração
 Pra cantar e escrever (Cruz, 2003).

Todos temos lugares dos quais guardamos memórias significativas, fato que tem uma importância singular para a inspiração de poetas e compositores, e ao próprio sentido de pertencimento no mundo. Nada disso é específico de Madureira; exceto que esse sentimento, que é genérico, é específico ao eu-poético na sua relação com o território. E por fim, alterna-se as experiências específicas do território com experiências mais genéricas do povo brasileiro:

Em cada esquina, um pagode, um bar
 Em Madureira
 Império e Portela também são de lá
 Em Madureira
 E no Mercado você pode comprar
 Por uma pechincha, você vai levar
 Um dengo, um sonho pra quem quer sonhar
 Em Madureira
 E quem se habilita, até pode chegar
 Tem jogo de ronda, caipira e bilhar
 Buraco, sueca pro tempo passar
 Em Madureira
 E uma fezinha até posso fazer
 No grupo dezena, centena e milhar
 Pelos sete lados eu vou te cercar
 Em Madureira (Cruz, 2003).

Faz-se menção a experiências culturais muito propriamente brasileiras no bar e no pagode, mas também às escolas de samba de Madureira, em *Império* e *Portela*; faz-se menção ao Mercado específico do território, mas também experiências lúdicas, jogos e brincadeiras que são experiências mais amplas e dinâmicas. Por fim, a referência ao jogo do Bicho, uma experiência carioca, mas também muito brasileira; uma tradição que envolve a contravenção, aquele polo da desordem que faz parte de todo território brasileiro. *Meu Lugar* apresenta, nessa

dialética de experiências e vivências genéricas e específicas, a construção de um território que é ao mesmo tempo, tipicamente brasileiro e carioca, mas é *Madureira*. Mais que simplesmente Madureira, é qualquer lugar na qual o ouvinte se sinta em casa. *Meu Lugar* se transforma em meu lugar (no mundo). É nossa forma de reconhecer, através da arte, o próprio território; Madureira representa todo e qualquer morro, todo e qualquer bairro, toda e qualquer vila ou quebrada. Meu lugar é meu lar.

O território, no entanto, envolve mais que a noção do espaço físico como refúgio. Se confundem, no interior do conceito de território, a delimitação do que separa a escola de samba, como associação cultural pela qual se organiza o território, e o espaço físico. Vemos isso nas próximas duas músicas que analisamos aqui, *Mangueira, divina e maravilhosa* e *Sei lá Mangueira*. A primeira, samba de Nelson Sargento de exaltação da escola de samba; o segundo, samba de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, exalta o espaço físico, mas ao mesmo tempo, a própria escola de samba.

Em *Mangueira, divina e maravilhosa* (Sargento, 1989) Nelson Sargento fala do passado da escola de samba, ao mesmo tempo que concretiza na descrição da produção cultural da mesma a importância dela para o território:

Mangueira
 Teu passado de glórias jamais findará
 És oração que eu vivo a rezar
 Na beleza sonora dos teus sambas
 Mangueira
 És divina e maravilhosa
 É tão envolvente o teu verde e rosa
 Celeiro de cabrochas e bambas
 Mangueira
 A tua imponência te fez grande escola
 Teu poeta maior foi o mestre Cartola
 Te deu fama e flores e te projetou
 Mangueira
 Na passarela és tão aguerrida
 O povo só grita mangueira querida
 E o tradicional já ganhou
 Mangueira
 Eu me orgulho mil anos de ti
 Tu és eterna no meu coração
 Eu sou mangueira desde que nasci.

Há uma declaração de amor à escola, ao mesmo tempo que o reconhecimento de seus heróis e benfeitores, com saudação ao ancestral maior, Cartola. Se intercalam elogios e memórias, de maneira a celebrar o território ao

celebrar a agremiação cultural, suas conquistas e seu povo. Já em *Sei lá Mangureira* (Amaral, 1968) o elogio aparece diretamente ao espaço físico:

Vista assim do alto
 Mais parece um céu no chão
 Sei lá
 Em Mangureira a poesia feito um mar, se alastrou
 E a beleza do lugar, pra se entender
 Tem que se achar
 Que a vida não é só isso que se vê
 É um pouco mais
 Que os olhos não conseguem perceber
 E as mãos não ousam tocar
 E os pés recusam pisar
 Sei lá não sei.

Mas por mais que a beleza seja caracterizada a partir de seu espaço físico, olhando o morro de cima para baixo, enxerga-se nas milhares de casas e telhados de zinco um mar que se espalha e invade cada barracão. Um mar de poesia. Começa-se descrevendo o “céu no chão” pela vista dos barracões de cima do morro, e logo se transforma num elogio a beleza singular da poesia de um território; um elogio aos poetas e compositores. Começa com o espaço físico, transforma-se no espaço cultural, tal qual o território representado em *Mangureira, divina e maravilhosa* a partir da poesia da escola de samba. Para além, a beleza de Mangureira é ainda caracterizada como algo para além da vida imediata, algo invisível, intocável e impisável. Mas qual seria essa beleza?

Sei lá não sei
 Não sei se toda beleza de que lhes falo
 Sai tão somente do meu coração
 Em Mangureira a poesia
 Num sobe e desce constante
 Anda descalça ensinando
 Um modo novo da gente viver
 De cantar, de sonhar, e de sofrer
 Sei lá não sei, sei lá não sei não
 A Mangureira é tão grande
 Que nem cabe explicação.

É a poesia que sobe e desce o morro de pés descalços como que descrevendo poetas brilhantes, porém empobrecidos, marginalizados, cuja beleza é um forte instrumento político na medida que articulam, pela fala e pela canção, “Um modo novo da gente viver”. A luta por outros modos de vida; a luta pela vida que pode ser outra, algo para além da vida imediata, a vida da miséria e da labuta, do

suor e o cansaço. A vida da leveza da arte, posta como atividade criativa e ativa de uma comunidade cuja maior beleza não é seu espaço físico, mas o fato de, nas palavras de Nelson Sargento, ser um *celeiro* de cabrochas e bambas. O lar, o refúgio, o território como guardião da poesia, por isso, guardião da beleza própria de uma gente marginalizada, que se efetiva como a história, a memória mesma da comunidade; seja na figura de suas glórias, seus ancestrais e suas derrotas (como na repressão à população, ou na derrota no carnaval).

Já em *São José de Madureira* (Carvalho; Da Vila, 1984) a religiosidade aparece ligada ao território de tal maneira que é um marco para a comunidade:

São José
 Tú protejas a serrinha
 Que felicidade minha
 Eu poder te contemplar
 Tua capela é tão bela
 Enfeita o morro
 Mas quem te pede socorro
 Não é só quem vive lá
 Quem te agradece
 Por ser tão bem assistido
 E ter sempre conseguido
 Tantas glórias a teus pés é
 Quem sobe o morro
 Carregando lata d'água
 Solta o riso, esquece a mágoa
 Faz do samba brincadeira
 É de Madureira, São José.

A capela que enfeita o morro, São José da Pedra, fica no alto da colina e olha os barracões e a cidade de cima, como que protegendo e guiando seus moradores. Apesar de aparecer como um elogio a religiosidade, na representação da capela os elogios aparecem antes à beleza do morro sob seu enfeite e à população, caracterizada, novamente como trabalhadora e sofrida, mas que tem seus espaços e tempos de alegria, no samba e nas festas. O território é delimitado e marcado, construído mesmo a partir da sua relação com a religiosidade tendo a capela como marco físico; porém sua *essência* mesmo é dada para além da gente que vive lá. São José da Pedra é de Madureira; mas é também de Mangureira e do Estácio, do Salgueiro e da Serrinha; São José da Pedra é de todos os trabalhadores marginalizados, que trabalham duro, até mesmo para ter água potável em suas casas, e fazem do *samba brincadeira* - uma atividade séria, mas alegre; sempre

alegre. O território é seu marco físico, a partir de seu povo que encontra refúgio na figura da capela e do próprio santo.

Essa construção do território ligado aos moradores e aqueles a quem eles acolhem nos lembram aquela dicotomia morro e cidade. A cidade exclui, o morro abraça, até os que não são seus. Como no samba *Sala de Recepção* (Cartola, 1976) de Cartola, onde se mostra justamente essa alegoria:

Habitada por gente simples e tão pobre
Que só tem o sol que a todos cobre
Como podes, Mangueira, cantar?
Pois então saiba que não desejamos mais nada
À noite, a lua prateada, silenciosa, ouve as nossas canções
Tem lá no alto um cruzeiro onde fazemos nossas orações
Temos orgulho de ser os primeiros campeões
Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora
E as outras escolas até choram invejando a tua posição
Minha Mangueira, és a sala de recepção
Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão.

A canção começa caracterizando os moradores do morro a partir daqueles elementos já repetidos: gente simples e pobre. Retoma aquela dinâmica de sol e lua, pois o sol é o sofrimento que desperta a pergunta; como que essa gente pode cantar? A resposta vem na noite e na lua; o sol é o elemento do trabalho, que representa a miséria da vida, a ocupação do tempo de maneira forçada. A lua é o elemento da alegria, pois o tempo é livre para ser gasto e usado de maneira dessa gente se humanizar, para voltar a Antonio Candido; onde o grande desejo, o *páthos* que movimenta o corpo é poder justamente cantar. Volta-se à caracterização do espaço físico do morro, e à confusão de termos entre morro e escola de samba; Mangueira é tudo e cada um desses elementos: morro, povo, escola de samba. Por fim, voltamos ao tema justamente do abraço: “Minha Mangueira, és a sala de recepção / Aqui se abraça o inimigo como se fosse irmão” (Cartola, 1976); Mangueira é esse território, assim como Madureira na música anterior, que acolhe não só os moradores, mas também aqueles que são de outros territórios; fazem parte da comunidade todas e todos os marginalizados pela sociedade. Até mesmo o inimigo é abraçado pela receptividade.

Mas quem é esse inimigo? Não seria o inimigo do morro justamente aqueles que ocupam o polo oposto da equação, os representantes da sociedade, na figura de autoridades do Estado (representantes da elite, das classes dominantes)? Contextualmente devemos entender o inimigo antes como ocupantes de outros

morros, integrantes de outras agremiações culturais; porque esta música é escrita na ocasião da saída de Paulo Benjamin de Oliveira da escola de samba que fundara, a *Portela*. Paulo e Cartola eram grandes amigos, e parte da saída de Paulo se dá pela proibição de Cartola e Heitor dos Prazeres de desfilarem pela escola sem suas cores oficiais; é ao defender Cartola e Heitor que Paulo se sentirá excluído pela sua própria escola. Após o carnaval, ainda em nervos por conta da situação, Cartola o acolhe em sua casa, na qual Paulo desaba a chorar de indignação; a sala de recepção é a sala de Cartola; o inimigo, na verdade, seu grande amigo.

Voltamos a dicotomia entre morro e cidade, no elogio do território de Mangueira, não em detrimento de outras comunidades, mas justamente como o lar, o refúgio contra as intempéries da vida e os perigos da sociedade. Essa mesma dicotomia aparece, novamente na caracterização do território como lar em *Samba do Meyer* (1952). Uma música simples, que pouco fala sobre o território; ao mesmo tempo, caracteriza-o justamente como o local do lar, e nos versos iniciais já conclama o Meyer como um território fora da cidade:

Você sabe eu sou do Meyer
 Não preciso da cidade pra viver
 Pois o Meyer tá com tudo, pode crê.
 Se você não acredita, por favor vai vê.
 O Meyer tem um jardim pra gente amar
 É lá que eu vou construir meu lar.
 Meyer sempre foi o maioral
 É o capital dos subúrbios da central.

Localiza-se o Meyer como subúrbio, mas não se caracteriza especificamente nada do território para além da característica principal de ser o local onde se vai construir o lar. A relação entre território e casa nos aparece aqui a partir do lar, do refúgio. Dessa mesma maneira, a música *Meu Barracão* (Rosa, 1934) de Noel Rosa caracteriza a Penha como o local do lar, mas não caracteriza nada sobre o barracão ou o território. A ligação entre território e eu-poético aparece tão somente nas saudades que esse sente daquele:

Faz hoje quase um ano
 Que eu não vou visitar
 Meu barracão lá da Penha
 Que me faz sofrer
 E até mesmo chorar
 Por lembrar a alegria
 Com que eu sentia
 Um forte laço de amor
 Que nos unia
 Não há quem tenha
 Mais saudades lá da Penha
 Do que eu, juro que não
 Não há quem possa
 Me fazer perder a bossa
 Só saudade do barracão
 Mas veio lá da Penha
 Hoje uma pessoa
 Que trouxe uma notícia
 Do meu barracão
 Que não foi nada boa
 Já cansado de esperar
 Saiu do lugar
 Eu desconfio que ele
 Foi me procurar.

Por fim, terminando nossa análise sobre o conceito de território como lar, refúgio, trazemos a música *Opinião* (Leão, 1964) de Zé Kéti. A música, lançada em meio ao contexto da ditadura, daria nome ao show do grupo *Teatro Arena*, dirigido por Augusto Boal, sendo tomada como uma música de protesto; o começo da música nos remete justamente a isso:

Podem me prender
 Podem me bater
 Podem, até deixar-me sem comer
 Que eu não mudo de opinião
 Daqui do morro
 Eu não saio, não.

Podem prender, bater e deixar sem comer, que o eu-poético não muda de opinião. A música carrega um sentido muito subversivo; porém essa subversão, embora tome corpo nos versos iniciais, ao confluir com as reivindicações de uma classe média insatisfeita com o regime, logo transitam para uma subversão na dicotomia morro cidade com os versos finais do refrão. Assim, posta a dicotomia “morro” e “cidade”, a partir somente do primeiro elemento, se qualifica o morro em oposição a cidade como o local da liberdade:

Se não tem água
 Eu furo um poço
 Se não tem carne
 Eu compro um osso
 E ponho na sopa
 E deixa andar
 Fale de mim quem quiser falar
 Aqui eu não pago aluguel
 Se eu morrer amanhã, seu doutor
 Estou pertinho do céu.

A dicotomia entre morro e cidade toma mais corpo agora, com a associação do morro à imagem da liberdade, na representação de que qualquer problema pode ser facilmente resolvido no morro, como água e comida; a moradia ser de graça, pois não se paga aluguel; e a característica física do morro, o tornando mais perto do céu, literalmente e, também, figurativamente, na imagem de que a vida no morro é um paraíso. É o lar que protege, resguarda e permite a felicidade. O território, a comunidade como o local, o espaço aonde a repressão não chega. O protesto de *Opinião* é carregado de ainda mais sentido do que habitualmente se atribuí, ao justamente qualificar o território como o refúgio não só da sociedade em geral, mas da sociedade em uma das figuras mais autoritárias que o Brasil já viu, a ditadura cívico-militar. Em concomitante, voltando a Andreino Campos (2005), também era a imagem do morro que servia de proteção para os quilombolas, escravizados fugidos ou libertos. A imagem do morro como liberdade desde a repressão da escravidão.

Mas o território não é só lar, refúgio. Ele é também seu povo. Já vimos que essas coisas se misturam na maneira nas músicas que analisamos até o momento. Mas elas qualificam sempre o povo como miserável, em sofrimento. Nos sambas que seguem vemos surgir o povo sob elementos e sentimentos diversos, a partir, inclusive, de suas festas, como vimos em passagem no capítulo 1. Por primeiro, vemos o elogio ao território em mais uma música de Cartola, em *Fiz por você o que pude* (Cartola, 1967). No samba, o território é construído a partir da ação de seus moradores; mais especificamente, através da ação dos compositores da escola de samba:

Todo o tempo que eu viver
 Só me fascina você
 Mangueira
 Guerreiei na juventude
 Fiz por você o que pude
 Mangueira
 Continuam nossas lutas
 Podam-se os galhos
 Colhem-se as frutas
 E outra vez se semeia
 E no fim desse labor
 Surge outro compositor
 Com o mesmo sangue na veia
 Sonhava desde menino
 Tinha um desejo felino
 De contar toda a tua história
 Este sonho realizei
 Um dia a lira empunhei
 E cantei todas tuas glórias
 Perdoe-me a comparação
 Mas fiz uma transfusão
 Eis que Jesus me premia
 Surge outro compositor
 Jovem de grande valor
 Com o mesmo sangue na veia.

Fiz por você o que pude é uma declaração de amor ao território. É o suspiro ao final de uma vida que vê se realizar diante de si a obra para qual trabalhou durante anos e anos. Essa é uma música onde Cartola e eu-poético, apesar de nos recusarmos a fazer isso durante nossas análises, são uma e mesma coisa; não é possível ouvir o samba sem a voz de Cartola - por mais que na voz de outro cantor, é Cartola quem canta, como que reencarnando por sua obra.

Duas alegorias nos chamam a atenção aqui. Por primeiro a imagem do fruto da mesma árvore; é uma imagem contínua para a filosofia afrodiaspórica - a imagem da raiz é pungente nesse sentido em várias composições e obras, tanto na cultura popular, como na academia. Aqui ela é desenvolvida no sentido de mostrar uma continuidade da comunidade na figura de ancestrais que plantam sementes para que a comunidade colha os frutos. As sementes são as lutas e as disputas culturais, territoriais, ou até mesmo materiais - no sentido de lutas por condições de existência. Mas também a organização comunitária e o cuidado com recém-chegados, a construção de um mundo que recebe os que chegam, os nutrem e desenvolvem como frutos de uma árvore. E após os frutos, outra vez se semeia a árvore, num contínuo exercício de reprodução da vida.

Que vida? Uma vida criativa; é a poesia da Mangueira que é eternizada através do constante ensinamento aos - e desenvolvimento de - novos poetas,

novos compositores. Assim também é a segunda imagem, que religa em uma só vida, em um só sangue os novos e seus ancestrais. A canção instaura uma história para o território; uma história que é cantada pelo próprio território, uma história que é a história do povo desse território, na figura de seus poetas, os seus próprios griôs. O território é história, é povo, e é quem conta para o povo sua história. Assim, aquelas músicas de crônicas do cotidiano, que narram e constroem narrativas próprias das comunidades, são essenciais para essas comunidades. Os territórios se constituem na medida mesma em que suas histórias são cantadas para a comunidade.

Podemos observar isso em um par de músicas de João Nogueira, onde se narram, de maneira sincopada, histórias que nos pintam um cenário da vida suburbana carioca. A primeira é *Baile no Elite* (Nogueira, 1978), uma música onde o eu-poético descreve sua ida a um baile típico do território, ao mesmo tempo que singularmente caracteriza algo brasileiro (genérico e específico):

Fui a um baile no Elite, atendendo a um convite
Do Manoel Garçon (Meu Deus do Céu, que baile bom!)
Que coisa bacana, já do Campo de Santana
Ouvir o velho e bom som: trombone, sax e pistom.
O traje era esporte que o calor estava forte
Mas eu fui de jaquetão, para causar boa impressão
Naquele tempo era o requinte o linho S-120
E eu não gostava de blusão (É uma questão de opinião!).

De começo vemos a descrição, na música, das vestimentas, como experiências estéticas do território. Uma etiqueta, um código de conduta não necessário por regra (via o traje esporte), mas necessário por padrão estético (para causar boa impressão). A música segue com a descrição das ações do eu-poético no evento:

Passei pela portaria, subi a velha escadaria
E penetrei no salão.
Quando dei de cara com a Orquestra Tabajara
E o popular Jamelão, cantando só samba-canção.
Norato e Norega, Macaxeira e Zé Bodega
Nas palhetas e metais (E tinha outros muitos mais)
No clarinete o Severino solava um choro tão divino
Desses que já não tem mais (E ele era ainda bem rapaz!).

O eu-poético logo transita entre a descrição de suas ações e espaço, para a descrição de sujeitos importantes para a experiência do evento do território: a

Orquestra Tabajara, Jamelão, Norato, Norega, Macaxeira, Zé Bodega e Severino. Esses nomes pouco significam fora de seu contexto; mas para a comunidade, para os frequentadores do Baile do Elite, esses nomes trazem memórias significativas de suas vivências nos bailes:

Refeito dessa surpresa, me aboletei na mesa
 Que eu tinha já reservado (Até paguei adiantado)
 Manoel, que é dos nossos, trouxe um pires de tremoços
 Uma cerveja e um traçado (Pra eu não pegar um resfriado)
 Tomei minha Brahma, levantei, tirei a dama
 E iniciei meu bailado (No puladinho e no cruzado)
 Até Trajano e Mário Jorge que são caras que não fogem
 Foram embora humilhados (Eu tava mesmo endiabrado!)
 Quando o astro-rei já raiava e a Tabajara caprichava
 Seus acordes finais (Para tristeza dos casais)
 Toquei a pequena, feito artista de cinema
 Em cenas sentimentais (à luz de um abajur lilás).

Mais elementos dessa experiência comunitária são colocados: a dança, o flerte, a reação dos amigos; mas também a bebida, a música e a descrição do ambiente. Todos os elementos são descritos de forma a construir, ou, antes, reconstruir uma experiência comunitária daquele território. Como uma crônica que narra uma história singular, porém corriqueira, de um dado território, João Nogueira nos aproxima das experiências:

Num quarto sem forro, perto do pronto-socorro
 Uma sirene me acordou (em estado desesperador)
 Me levantei, lavei o rosto, quase morro de desgosto
 Pois foi um sonho e se acabou
 (Seu Néelson Motta deu a nota que hoje o som é rock and roll.
 A Tabajara é muito cara
 e o velho tempo já passou!).

A qualificação das experiências como um sonho nos mostra que tal crônica não se passa na atualidade, mas num passado rememorado; não deixam de ser experiências comunitárias, mas agora a narração é qualificada como a perda dessas experiências a partir das mudanças trazidas pela modernidade.

Essa narrativa de experiências comunitárias é observado também em alguns partidos altos, como em *Manhã tão linda* (Machado, 1988), onde o refrão descreve personagens com certo destaque no território, e os versos improvisados - típicos de partido alto - complementam a caracterização do cotidiano da comunidade:

Ontem saí de manhãzinha
 Peguei a viola, desci a serrinha
 Chegando lá encontrei angorá
 (Encontrei angorá)
 Beto sem braço, jurandir do cavaquinho
 Aloisio, machado e chatinho
 Vieram me cumprimentar
 Madureira, Madureira da Portela de Natal,
 Salve Silas de Oliveira da Coroa Imperial
 Madureira, Oswaldo Cruz, Rocha Miranda e Acari
 Bem pertinho de Irajá que é a terra onde eu nasci
 Madureira, Madureira minha grande inspiração
 É da melhor qualidade, samba de verdade na palma da mão
 Quando eu fui a Madureira no ensaio da Portela
 Conheci aquela preta e até hoje eu lembro dela.

O morro e a comunidade se confundem, como também se confundem os bairros e o território em si. São lembrados certos ancestrais, na figura de Natal e Silas de Oliveira, como figuras de destaque para a comunidade, justamente pela sua contribuição às escolas de samba. A manhã tão linda é descrita como uma típica manhã onde se encontram grandes personagens do território, figuras que ajudam a compreender a experiência de viver na Serrinha.

E esse conhecimento do território, seus personagens e experiências típicas é também lembrado através de sua paisagem e natureza, como em *Jaqueira da Portela* (Da Viola, 1975), onde se relembra uma árvore e a história de sua derrubada para a comunidade:

Quem é que não se lembra
 Da jaqueira
 Da jaqueira da Portela
 Velha jaqueira
 Amiga e companheira
 Eu sinto saudades dela
 Guardei algumas folhas para recordação
 Ninguém fez, mas eu fiz a minha oração
 Na hora do seu sacrifício eu penei
 Ninguém me viu chorar
 Mas juro que chorei
 Acompanhou as nossas glórias
 Nossas vitórias
 Em idos carnavais
 Eu quero morrer sambando
 Assim que nem ela
 Minha fiel jaqueira
 Saudosa companheira
 Que caiu pra defender nossas cores
 Hoje nossa estrada só tem flores.

Cai a jaqueira para nascer as flores, como um símbolo natural para as glórias da escola. A jaqueira teria sido cortada para que o terreiro da escola, chamado hoje de *Portelinha*, fosse coberto. A cobertura do terreiro se dá em meio a necessidade do crescimento da escola, protegendo os integrantes da chuva e do sol quente. Mas se dá também em meio ao sequestro das experiências comunitárias pela exploração financeira da indústria turística carioca. A perda da Jaqueira é a perda do fundamento da escola (da sua árvore de fundamento) para o avanço e desenvolvimento da indústria cultural, que pouco a pouco invade e destrói justamente as experiências comunitárias.

O samba *Na subida do morro* (Da Silva, 1952) é um samba sincopado com uma personagem que faz as vezes de narrador. Toda a história é contada a partir da perspectiva do eu-poético, que é uma fonte menos que confiável. A todo momento se desmente e se contradiz; mas como diz o velho adágio que pode ser atribuído a malandragem, relembremos: é justamente quando se contradiz que o malandro fala a verdade. Samba de Geraldo Pereira e Ribeiro Cunha de 1952, eternizado na voz de Moreira da Silva, a música a toda hora contradiz o dito, e nos pinta não um, mas vários cenários do que poderia ter transcorrido; ao mesmo tempo que fica nítido qual o desfecho de fato da música. Vejamos:

Na subida do morro me contaram
 Que você bateu na minha nêga
 Isso não é direito
 Bater numa mulher
 Que não é sua (Da Silva, 1952).

De começo a música estabelece um breque, uma parada para efeito cômico, pois ao mesmo tempo que estabelece uma coisa óbvia ao dizer “Isso não é direito / bater numa mulher”, se contradiz ao afirmar que não é direito bater numa mulher que não seja sua. Mas o que significa dizer, nesse contexto, que a mulher é sua? Não se trata simplesmente de um tratamento possessivo, pois aqui se estabelece, juntamente com o contexto e narração de partes posteriores da música, duas possibilidades de interpretação - nenhuma das quais atenua o sentido de ser permitido bater na mulher, mas que, ao contrário, reforça aspectos diferentes da violência contra a mulher. Por primeiro, a noção de que a mulher agredida seja a companheira do eu-poético; o que estabelece um sentido direto de vingança, mas sem qualificar a relação do eu-poético com a mulher. A mulher seria caracterizada como a típica mulher de malandro. Mas o que esse estereótipo quer dizer, afinal? Ora, é justamente o significado desse estereótipo que está em jogo aqui. Pois não se trata, como o senso comum faz entender, de uma mulher que gosta de apanhar; mas de uma mulher que *aceita sofrer* pelo malandro. E esse sofrimento não está relacionado, tipicamente no período, à dor física, mas ao fato de que era a mulher trabalhadora quem mantinha as contas da casa, da própria casa, e ainda tinha que fazer coisas para o homem. Essa relação é relatada em *Golpe Errado* (Alves, 1929):

Lá vem ele com seu terno branco engomado
 trazendo outra morena a seu lado
 E a nega dele na casa da branca se acabando
 E ainda leva o jantar embrulhado
 Na hora que ele sai
 pra batucada
 é a hora que ela chega do trabalho
 e tem de fazer de madrugada
 um bife mal-passado prá ele
 Não ficar contrariado.

Aqui esse trabalho ainda carrega fortes relações raciais, no verso “e a nega dele na casa da branca se acabando”. Essas relações raciais são comuns em

composições de Geraldo Pereira, como em *Escurinha* (1952) e *Cabritada mal Sucedida* (1953), mas não são nosso foco aqui. A conotação de mulher de malandro aparece aqui como uma mulher trabalhadora, que sofre abusos psicológicos de seu companheiro, além da costumeira traição. Voltando a nossa música de origem nessa análise, esse caráter de mulher sofrida é apenas uma das interpretações possíveis. Acreditamos que nossa segunda hipótese de interpretação seja mais coerente com o restante da música. A segunda interpretação possível se dá na construção alegórica da mulher como garota de programa, e o malandro como seu cafetão. Durante o período da Primeira República, com o fluxo de imigrantes para o Brasil, muitas mulheres do leste europeu eram trazidas ao Brasil, muitas das quais enganadas, para venderem seus corpos. Uma vez chegando ao Brasil, eram abandonadas a própria sorte e sofriam recorrentes violências. Uma tática de sobrevivência foi se aliarem a homens negros, buscando neles alguma proteção. A busca se dava pela associação racista do homem negro como elemento perigoso; independente disso, surge nesse período a *profissão* da malandragem associada a estiagem (cobrança de proteção ao comércio), o jogo de baralho e outros jogos de azar, e a cafetinagem. Assim, quando o eu-poético diz que a mulher é sua, cria-se essa ambiguidade entre ela ser sua companheira ou ser uma prostituta sob sua proteção.

Assim, pensando a relação entre malandro e prostituta, os seguintes versos tomam outro sentido:

Você mesmo sabe
 Que eu já fui um malandro malvado
 Somente estou regenerado
 Cheio de malícia
 Dei trabalho à polícia
 Prá cachorro
 Dei até no dono do morro
 Mas nunca abusei
 De uma mulher
 Que fosse de um amigo (Da Silva, 1952).

Se reforça a noção de que o eu-poético *teria sido* um malandro malvado; que teria conturbado o que Antonio Candido definiu em sua *Dialética da Malandragem* como “polos da ordem e da desordem”. Tanto em Candido como aqui, o malandro aparece como aquele que transita entre os espaços. Mas o que caracteriza o espaço da ordem e o da desordem? Voltemos a música:

Deixou a nêga quase nua
No meio da rua
A nêga quase que virou presunto
Eu não gostei daquele assunto
Hoje venho resolvido
Vou lhe mandar para a cidade
De pé junto (Da Silva, 1952).

Era uma gíria comum na época chamar cemitérios de “cidade do pé junto”. Mas aqui o eu-poético brinca com o artigo, e o pé junto, em vez de qualificar a cidade, qualifica a maneira como o sujeito será enviado para a cidade - e não para o cemitério. A contração do artigo estabelece aqui uma dicotomia; não se trata de enviar para o cemitério, mas para a cidade, como se o morro não fosse parte da cidade. Mas, de certa maneira, ele não faz parte. O processo de surgimento das favelas no Rio de Janeiro nos mostra que a população negra e trabalhadora foi gradualmente sendo expulsa, desde o começo do século XX, com as reformas urbanas e o processo de higienização do centro do Distrito Federal (o fechamento e destruição de cortiços e pensões, por exemplo). A população começa a ser excluída do centro urbano e gradualmente ser expulsa para os morros. A Favela, primeira ocupação urbana das que surgiriam depois, nasce no Morro da Providência, no meio do centro do Distrito Federal; surge já como uma cidade à parte da própria cidade. Essa outra ética é a que se localiza na necessidade de reintegração dos despossuídos, de reconduzir os indivíduos transgressores da sociedade para o centro da comunidade; um dos elementos marcantes dessa ética afrodiaspórica é a responsabilidade do todo com cada indivíduo, manifesto na proteção aos indivíduos, como podemos ver no final da música:

Agora me zanguei consigo
 Hoje venho animado
 A lhe deixar todo cortado
 Vou dar-lhe um castigo
 Meto-lhe o aço no abdômen
 E tiro fora o seu umbigo
 Vocês não se afobem
 Que o homem dessa vez
 Não vai morrer
 Se ele voltar dou prá valer
 Vocês botem terra nesse sangue
 Não é guerra, é brincadeira
 Vou desguiando na carreira
 A justa já vem
 E vocês digam
 Que estou me aprontando
 Enquanto eu vou me desguiando
 Vocês vão ao distrito
 Ao delerusca se desculpando
 Foi um malandro apaixonado
 Que acabou se suicidando.

O eu-poético, o malandro, pede que a população minta sobre o ocorrido, para sua proteção; e nada nos indica que a população não mentiria, como é relatado em tantos outros sambas, onde se destaca principalmente um momento de união e proteção aos seus contra os que são de fora, porque os de fora ocupam o espaço da comunidade, do morro, para reprimir. E o malandro, o transgressor, ocupa-o como um igual. Importante notar que as transgressões são aceitas desde que não cometidas contra a comunidade - como é o caso na música *Escurinho* (Pereira, 1955) também de Geraldo Pereira:

O escurinho era um escuro direitinho
 Agora está com a mania de brigão
 Parece praga de madrinha ou macumba
 De alguma escurinha que lhe fez ingratidão
 Saiu de cana, ainda não faz uma semana
 Já a mulher do Zé Pretinho carregou
 Botou embaixo o tabuleiro da baiana
 Porque pediu fiado e ela não fiou
 Já foi no Morro da Formiga procurar intriga
 Já foi no Morro do Macaco, já bateu num bamba
 Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflitos
 Já no foi no Morro do Pinto pra acabar com o samba.

Voltando ao nosso assunto, o dualismo entre sociedade e comunidade é presente na medida em que é a sociedade que exclui o indivíduo; mas esse excluído encontra abrigo dentro da comunidade. Essa comunidade irá proteger e ajudar dentro de suas possibilidades.

Por fim, encerra-se essa parte sobre as experiências comunitárias com a música de Leci Brandão que dá destaque a uma personagem comunitária que muito lutou pela informação de seu povo, e que chegou a ser perseguido:

Num serviço de alto-falante
 No Morro do Pau da Bandeira
 Quem avisa é o Zé do Caroço
 Amanhã vai fazer alvoroço
 Alertando a favela inteira
 Ai, como eu queria que fosse Mangueira
 Que existisse outro Zé do Caroço
 Pra falar de uma vez pra esse moço
 Carnaval não é esse colosso
 Nossa escola é raiz, é madeira
 Mas é Morro do Pau da Bandeira
 De uma Vila Isabel verdadeira
 E o Zé do Caroço trabalha
 E o Zé do Caroço batalha
 E que malha o preço da feira
 E na hora que a televisão brasileira
 Destrói toda gente com sua novela
 É que o Zé bota a boca no mundo
 Ele faz um discurso profundo
 Ele quer ver o bem da favela
 Está nascendo um novo líder
 No Morro do Pau da Bandeira (Brandão, 1985).

Finalizamos aqui falando do amor, tanto do amor ao território como do amor da comunidade/território para com seus. Não poderíamos começar com outra música do que *Foi um Rio que Passou em Minha Vida* (Da Viola, 1969), uma declaração de amor e um pedido de desculpas de Paulinho da Viola à *Portela* por ter composto, apesar de a contragosto, *Sei lá Mangueira* com Hermínio Bello de Carvalho; ainda mais quando não havia homenageado ainda sua própria escola. Na música o eu-poético se enche de amor para esquecer amores passados, como um rio que passa levando tudo: as dores e alegrias, as memórias e fantasias, de amores passados. Esse azul, da cor de Oxum, é rio que atravessa o coração no é inevitável jogar-se a seu curso:

Se um dia
 Meu coração for consultado
 Para saber se andou errado
 Será difícil negar
 Meu coração tem mania de amor
 Amor não é fácil de achar
 A marca dos meus desenganos
 Ficou, ficou
 Só um amor pode apagar
 A marca dos meus desenganos
 Ficou, ficou
 Só um amor pode apagar
 Porém, ai porém
 Há um caso diferente
 Que marcou um breve tempo
 Meu coração para sempre
 Era dia de carnaval
 Carregava uma tristeza
 Não pensava em novo amor
 Quando alguém que não me lembro anunciou
 Portela, Portela
 O samba trazendo alvorada
 Meu coração conquistou
 Ai, minha Portela
 Quando vi você passar
 Senti meu coração apressado
 Todo meu corpo tomado
 Minha alegria de voltar
 Não posso definir aquele azul
 Não era do céu
 Nem era do mar
 Foi um rio que passou em minha vida
 E meu coração se deixou levar.

Em sequência, trazemos um par de composições de Geraldo Pereira que mostram como o território cuida dos seus. A primeira é *Escurinha* (Pereira, 1952), umas das raras músicas gravadas por Cartola que não são de sua autoria, onde o eu-poético, ao contrário do eu-poético de Ataulfo Alves e Noel Rosa, busca conquistar seu amor não por seus atributos físicos, mas pelo amor mesmo que sente por ela. Para além, coloca-se uma relação racial no trabalho, pois a “escurinha” trabalha na cozinha de uma patroa qualquer como empregada doméstica, e no morro seria a rainha, não do barracão, mas da própria escola de samba. É o território engrandecendo os seus indivíduos que são subalternizados em outros territórios; morro contra a cidade:

Escurinha, tu tem de ser minha de qualquer maneira
 Te dou meu barraco, eu te dou meu boteco
 Que eu tenho no morro de Mangueira
 Comigo não há embaraços
 Vem que eu te faço, meu amor
 A rainha da escola de samba
 Que o teu preto é diretor
 Quatro paredes de barro
 Telhado de zinco, assoalho de chão
 Só tu, escurinha, quem está faltando
 No meu barracão
 Sai disso, bobinha
 Aí nessa cozinha levando a pior
 Lá no morro eu te ponho no samba
 Te ensino a ser bamba, te faço a maior, é

Já em *Onde Está a Florisbela* (De Souza, 1944) é a vizinha quem cuida de Florisbela, ajudando-a a colocar fogo na casa, em protesto ao jeito como ela é tratada pelo eu-poético, que nada pode fazer senão lamentar suas ações, afinal, “a razão dá-se a quem tem”:

Na madrugada voltei do baile
 Na certa de encontrar a minha amada
 Achei a janela aberta e as portas
 Quero esquecer mas não posso
 Tive um pouco de remorso
 As horas já eram mortas
 Entrei e verifiquei toda a casa
 Meus ternos já eram cinza
 E meu violão era brasa
 Bati na janela da vizinha
 Ó Dona Estela me diga, aonde foi Florisbela?
 A vizinha respondeu
 Quando notei a fumaça
 Bem que eu disse, ó Florisbela
 Não é coisa que se faça
 Ela contou-me chorando que lhe viu nos braços de outro alguém
 Oh meu vizinho, a razão dá-se a quem tem
 Botei fogo também.

Em *Acender as velas* (Kéti, 1964) o amor aparece na beleza da tristeza e na maneira como se constrói as relações comunitárias em torno da miséria e da falta de condições. Se em *Opinião*, Zé Kéti descreve o morro de maneira utópica e galanteada, na equivalência entre liberdade e morro, aqui Zé Kéti o descreve nos mesmos elementos, porém dessa vez os qualificando no desamparo da comunidade em relação as condições mais básicas de existência. A única coisa que os resta é acender as velas em conjunto; unindo-se pelo luto, em sinal de respeito e solidariedade.

Acender as velas
 Já é profissão
 Quando não tem samba
 Tem desilusão
 É mais um coração
 Que deixa de bater
 Um anjo vai pro céu
 Deus me perdoe
 Mas vou dizer
 O doutor chegou tarde demais
 Porque no morro
 Não tem automóvel pra subir
 Não tem telefone pra chamar
 E não tem beleza pra se ver
 E a gente morre sem querer morrer.

Esse desamparo coletivo por vezes se manifesta de maneira individual, como em *Mãe Solteira* (Silva, 1954), de Wilson Batista, onde o eu-poético narra o desespero de uma mulher que “teve vergonha de ser mãe solteira”:

Hoje não tem ensaio não
 Na escola de samba
 O morro está triste
 E o pandeiro calado
 Maria da Penha
 A porta-bandeira
 Ateou fogo às vestes
 Por causa do namorado
 O seu desespero
 Foi por causa de um véu
 Dizem que essas Marias
 Não tem entrada no céu
 Parecia uma tocha humana
 Rolando pela ribanceira
 A pobre infeliz
 Teve vergonha de ser mãe solteira.

Por fim, e dando fim a esta longa, e por vezes corrida, exposição trazemos a coragem na figura de Tião, que tal qual a lenda de Oxóssi, enfrenta o medo para derrotar aquele que oprime sua comunidade. Nele, o amor é manifesto no fim do medo, na volta da alegria:

Beto Navalha, sujeito malvado
Muito respeitado
Aonde morava
Lá na Matriz a vida por um triz
Vida que eu falo
É força de expressão
Pois não se vive direito
Com ódio no peito e armas na mão
E entra ano e sai ano
E o Beto tirando
De todos tirava
Até que um dia, um tal Tião
Que a opressão já não mais suportava
Chegou pra Beto e desafiou
Vamos brigar que hoje é tudo ou nada
Partiu sem medo e pagou pra ver
Gritou bem forte quero é mais
Certo é que Beto morreu
E a gente do morro
Não tem medo mais não
Não tem medo mais (Nogueira, 1972).

Território, comunidade, morro; termos que se confundem na beleza dos laços que se criam e se mantêm pela tradição e pela ancestralidade na maneira como sujeitos marginalizados desempenham, através de sua cultura, suas manifestações vitais. É a vida mesmo que acontece, a despeito da exclusão, da repressão e da segregação. E essa vida só pode acontecer nos esconderijos, nos refúgios, nos santuários dos morros; seja na figura dos quilombos, seja na das favelas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos com esta pesquisa estabelecer um guia para pesquisas futuras sobre o samba; uma base epistemológica que pensasse uma produção de ideias e conceitos na cultura popular. Nossa hipótese era de que era possível tratar os documentos de cultura, as produções culturais, como textos filosóficos que pudessem ser lidos, dissecados, analisados com uma ótica filosófica a fim de fazer emergir conceitos e ideias próprias de uma cultura, da ideologia de uma classe – ou de classes. Neste sentido, esta pesquisa tem um caráter fundacional de estabelecer uma metodologia e estrutura de trabalho, um caminho para pesquisas futuras, tanto na área de filosofia como em outras ciências.

Esse é também o motivo pelo qual nossa pesquisa encontra limites e insuficiências: não era plausível, embora possa ter sido possível, dar conta de todos os elementos do samba e da cultura afrodiaspórica, nem esgotar uma metodologia de trabalho com a cultura popular. Mesmo assim, acreditamos que conseguimos propor e (quiçá) estabelecer uma forma consistente de estudo para a filosofia popular; uma que bailasse entre o rigor científico e a mística própria do objeto de pesquisa. Essa forma foi estabelecida a partir do método cartográfico deleuziano e da análise interdisciplinar utilizando sambas gravados como fonte principal para esta pesquisa. Ao todo, foram mencionados 101 sambas, sendo mais de 80 analisados nesse trabalho. Esse esforço hercúleo se dá em vista de uma necessidade que encontramos em fundamentar na própria cultura popular o nosso trabalho, apesar de usarmos, em nossas brincadeiras, importantes referenciais teóricos.

Assim, percorremos ao longo de sete capítulos, pequenos, mas não tão concisos, uma história dessa filosofia popular do samba, uma filosofia afrodiaspórica que ultrapassa os limites de circunscrever uma raça, para ser basilar e elementar para a própria concepção do que significa ser brasileiro. Separamos esta tese em duas partes, a primeira mais propriamente voltada para explorarmos elementos gerais da filosofia do samba, bem como da sua relação com as ideologias, as hegemonias das classes dominantes, que tanto intentaram destituir o samba de seu elemento propriamente negro.

No primeiro capítulo buscamos estabelecer a metodologia de pesquisa partindo das cabritadas para estabelecer elementos gerais para a compreensão da filosofia do samba. No segundo comparamos o silenciamento de duas figuras,

Durruti e Cartola, através de uma memória forçada de suas histórias, que nada ou pouco condiziam aos fatos e a luta de ambos; mostramos como tal esquecimento e memória forçada constroem imagens falsas que ainda são consumidas e idolatradas, mas apagam a presença real dessas figuras e sua contribuição para nossa história. Finalizando a primeira parte, o terceiro capítulo aborda justamente o confronto entre a filosofia do samba e as hegemonias, focando no período da Primeira República e da Era Vargas no Brasil.

Na segunda parte exploramos os conceitos de tempo e espaço para o samba, começando no quarto capítulo com a ligação entre ritmo e tempo e suas implicações para o corpo que samba. Já no quinto capítulo aprofundamos sobre a temporalidade própria que emerge a partir do aforisma de Exu tal como formulado por Muniz Sodré, e sobre o conceito de ancestralidade para o samba. No sexto capítulo exploramos o conceito de território no samba a partir de quatro músicas do álbum *Zumbido* de Paulinho da Viola. E, por fim, no sétimo e último capítulo, começamos com uma pequena brincadeira no encontro de um velho senhor com Deleuze, para pensar as insuficiências dos conceitos europeus para se pensar a dinâmica da comunidade na filosofia do samba, após buscamos aprofundar em três conceitos a maneira como a filosofia do samba compreende a ideia de comunidade.

O que mostramos ao longo dos sete capítulos foi como o samba se consolidou como uma prática cultural de classes marginalizadas que tem em sua expressão, mais do que simplesmente seu lazer ou atividade lúdica - não que deixe de o ser. Mais do que o samba, é a maneira como classes marginalizadas fundam sua cultura em meio e a despeito da cultura hegemônica, de tal maneira que conseguem articular uma resistência e uma memória coletiva. Essa resistência e memória coletiva são demonstrados a partir do papel social exercido pelo samba e pelos sambistas de articular uma memória social, preservando os costumes, elaborando e mantendo tradições, contando a história das comunidades, ao mesmo tempo que lhe ditam, criam e elaboram os valores para as classes marginalizadas. Talvez a grande contribuição dessa pesquisa seja mostrar como é possível que a cultura popular crie e transmita saberes e valores, envoltos a um grande contexto histórico e social que serve ao mesmo tempo de ambiente para a cultura, ao passo que é criado e recriado por ela.

Nossa análise desse papel social do samba, como uma filosofia popular específica em meio a multiplicidade de práticas culturais brasileira, se deu através

do papel que exercem, segundo Wilson Batista, os personagens e as teses nos sambas. Figuras como a malandragem, embora não explorada até seu limite, nos ajudam a compreender a paisagem, o cenário no qual os atores sociais interagem e agem sobre suas próprias realidades. Alçamos voo e pintamos do alto uma visão panorâmica dessa filosofia popular; perdem-se muitos detalhes, mas ganha-se uma visão (ou uma certa visão) de totalidade. Principalmente no que toca aquilo que Sodré descreveu como tática de falsa submissão: a maneira como a cultura afrodiaspórica brasileira possibilitou sua absorção pela cultura hegemônica, mantendo os elementos tradicionais que mais significam a herança cultural e social desde África. O samba é usado como produto cultural, como instrumento de integração nacional, como mercadoria turística, mas nunca deixa de comunicar algo, de mostrar, mesmo que por debaixo dos panos, um modo de viver muito específico, ligado a práticas e tradições ancestrais. Ao mesmo tempo que a evolução do samba sempre o recondicionou a se adaptar às novas realidades sociais, às necessidades próprias que cada nova época, cada novo arranjo de coisas trazia.

Ao que tange nosso esforço nessa pesquisa, não compreendemos que a metodologia encontrou limites postos à própria metodologia de trabalho da filosofia. Pudemos fazer emergir a superfície conceitos e ideias antes escondidos, mas ainda assim operantes da realidade social. Tal só pode ser feito a partir da metodologia própria da filosofia, de análise textual e contextual (embora essa seja malvista) que é capaz de tirar as conclusões mais abstratas dos menores aforismos. Nossas análises puderem se construir com textos curtos, pequenos recortes de um pensamento social que se articula através da oralidade, principalmente; acrescenta-se a isso o fato de que as gravações, audiofônicas e audiovisuais, nos ofereceram um recurso mais amplo e acessível do que só as falas da própria comunidade. Nesse sentido, as limitações a este trabalho emergem justamente na medida que tanto o trabalho da filosofia, como as limitações postas pela pandemia de COVID-19 e de recursos financeiros, não nos propiciaram coletar relatos orais que nos permitissem uma análise mais profunda e uma ligação maior entre os sambas e sua apreensão pelas comunidades.

Para além disso, reconhecemos também que certos elementos não foram trabalhados ou foram trabalhados de maneira muito apressada, sem a profundidade devida. Em parte, isso se dá em vista de esta ser uma tese escrita por uma pessoa no espectro autista, com dificuldades de compreensão e elaboração de um

pensamento que fuja dos elementos tangíveis de sua vida. Por conta disso, os caracteres mais metafísicos, principalmente no que tange aos aspectos místicos da filosofia afrodiaspórica e ao aprofundamento dos elementos religiosos não foram trabalhados com o devido cuidado nessa obra; assim como o conceito de corpo também fora pouco explorado, denotando-se também um limite nos conceitos físicos. Isso se justifica também em vistas do tempo de execução e das pretensões de um trabalho como este.

Cabe notar ainda, com relação ao conceito de comunidade, que nossa visão de territórios não buscou ser de modo algum romântica; sabemos que tais comunidades estão sitiadas pela criminalidade. Uma breve incursão sobre as favelas cariocas nos mostrará três momentos distintos de intensa disputa e rivalidade de territórios: primeiro o jogo do bicho, depois o tráfico de drogas e por fim as milícias - como nos mostrara o próprio Andreilino Campos. Mas o território da criminalidade não é o mesmo que o descrito pelos sambas, embora também possamos encontrar sambas que falem da criminalidade e sua relação com essas comunidades. Essas comunidades constroem-se, esses territórios formam-se, não por causa da criminalidade, mas a despeito também dela; a criminalidade ocupa esses espaços como um parasita ocupa um corpo estranho a si. Mas assim como o parasita utiliza dos recursos e estrutura biológica de seu hospedeiro, essas características que aqui demonstramos também são utilizadas pela criminalidade, como o era nos próprios exemplos da malandragem na época de Getúlio; como também é e foi utilizada pelo próprio poder público.

Pensar a filosofia do samba é pensar em formas com as quais a cultura popular articula novos modos de vida. O samba, enquanto prática cultural, é um espaço de contestação e criação de novas formas de pensar e existir. A filosofia do samba é uma filosofia enraizada nas tradições e ancestralidade de um povo, das comunidades que tem no samba sua forma de expressão cultural. Pensar a filosofia do samba é pensar uma filosofia brasileira, como esta é articulada pelas próprias comunidades; mantida, transmitida e disseminada por vias orais. Em contraste, ao falarmos de filosofia brasileira, quando sequer se admite sua existência, pensamos usualmente em como as tradições europeias foram importadas para o Brasil. Aqui buscamos uma outra filosofia; uma filosofia de bases populares, fundamentada na cultura popular.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Da Senzala Ao Palco Canções Escravas e Racismo Nas Américas, 1870-1930**. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

ALCIONE. **Um ser de luz**. In: ALMAS e Corações. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1983. LP/CD.

ALMIRANTE. **O orvalho vem caindo**. Rio de Janeiro: Victor, 1934. 78 RPM.

ALVES JR., Ataulfo. **Meninos da Mangueira**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1975. CPS.

ALVES, Ataulfo. **Ai que Saudades da Amélia**. Rio de Janeiro: Odeon, 1942. 78 RPM.

ALVES, Ataulfo. **Mulata assanhada**. Compositor: Ataulfo Alves; Intérprete: Ataulfo Alves. In: 8 Sucessos de Ataulfo Alves e suas Pastorais. Rio de Janeiro: Sinter, 1956. LP10'.

ALVES, Chico; GERAES, Toninho. **Nelson Sargento**. In: ESTAÇÃO Madureira. Rio de Janeiro: Alma Bôemia Discos, 2017. CD.

ALVES, Francisco ;BARCELOS, Alcebíades. **A Malandragem**. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. 78 RPM.

ALVES, Francisco. **Golpe errado**. Rio de Janeiro: Odeon, 1929. 78 RPM.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista: o samba foi sua glória!** Primeira edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2013.

AMARAL, Odete. **Mulher do Seu Oscar**. Rio de Janeiro: Victor, 1940. 78 RPM.

AMARAL, Odete. **Sei lá Mangueira**. In: FALA Mangueira. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. LP. a.

AMARAL, Odete. **Tempos idos**. In: FALA Mangueira. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. LP/CD. b.

AMARELO: É TUDO PRA ONTEM. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020. 89 min.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDRADE, Mário De. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário De. **Música, Doce Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Disponível em: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6940495>. Acesso em: 14 maio. 2022.

ANDRADE, Mário De. **Pequena História da Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Disponível em: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6940472>. Acesso em: 14 maio. 2022.

ARAGÃO, Jorge. **Adepto do Samba Sincopado**. In: E ÁÍ? Rio de Janeiro: Indie Records, 2006. CD.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo SP: Boitempo Editorial, 2014.

ASSUNÇÃO, Mathias; ABREU, Martha. Da Cultura Popular à Cultura Negra. In: ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric (org.). **Cultura negra: novos desafios para os historiadores**. Série PesquisasNiterói, RJ: EDUFF, 2018. v. v. 1p. 15–28.

BANDA ODEON. **Pelo telephone**. Rio de Janeiro: Odeon, 1917. 78 RPM.

BATISTA, Dircinha. **Chico Brito**. In: SÉRIE Colagem – Dolores Duran Nº2. Rio de Janeiro: Odeon, 1950. 78 RPM.

BATISTA, Wilson. Louca alegria. In: **O Samba Carioca de Wilson Baptista**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. CD.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERLIM na Batucada. Direção: Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1944. 75 min.

BRANDÃO, Leci. **Zé do Caroco**. In: LECI Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985. LP/CD.

CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Lazuli Editora, 2010.

CAMPOS, Andreilino. **Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. 2. ed. ed. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2005.

CANDEIA. **Filosofia do samba**. In: SEGUINTE... Raiz. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. LP/CD. a.

CANDEIA. Saudade. In: **SEGUINTE... Raiz**. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. LP/CD. b.

CANDEIA. **Ao Povo em Forma de Arte**. Rio de Janeiro: Atlantic/WEA, 1977. CPS. a.

CANDEIA. **PCJ (Partido Clementina de Jesus)**. *In*: AS Forças da Natureza. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. LP/CD. b.

CANDIDO, Antonio. **Palestra na inauguração da biblioteca (por Antonio Candido)**. Centro Sérgio Buarque de Holanda de Documentação e Memória Política, 2018. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/palestra-na-inauguracao-da-biblioteca-por-antonio-candido/>.

CANTINHO, Maria João. **O Anjo Melancólico**: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.

CARNEIRO, Edison. **Carta do Samba**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

CARTOLA. **Fiz por você o que pude**. *In*: A Enluarada Elizeth. Rio de Janeiro: Copacabana, 1967. LP.

CARTOLA. **Sala de recepção**. *In*: CARTOLA II. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. LP/CD.

CARTOLA. **Silenciar a Mangueira**. *In*: TERREIRO. Rio de Janeiro: Eldorado, 1980. LP/CD.

CARTOLA. **A Vila Emudeceu**. *In*: SAMBA de Cartola. Rio de Janeiro: Dubas Música, 1998. CD.

CARVALHO, Beth; DA VILA, Martinho. **São José de Madureira**. *In*: CORAÇÃO Feliz. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1984. LP/CD.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. [s.l.] : Autêntica Editora, 2023.

CRISTINA, Teresa; SURICA. **Cafoto da Surica**. *In*: SURICA. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. CD.

CRUZ, Arlindo. **Meu lugar**. *In*: SAMBISTA Perfeito. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2007. CD.

DA BEIJA-FLOR, Neguinho. **Malandro é malandro mané é mané**. *In*: VIDA no Peito. Rio de Janeiro: Top Tape, 1980. LP.

DA SILVA, Moreira. **Na subida do morro**. Rio de Janeiro: Continental, 1952. 78 RPM.

DA VILA, Martinho. **Clara Nunes**. *In*: NOVAS Palavras. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1983. LP/CD.

DA VILA, Martinho. **Roda de samba no céu.** *In:* BRASILATINIDADE. Rio de Janeiro: EMI Music, 2005. CD.

DA VIOLA, Paulinho. **Foi um rio que passou em minha vida.** *In:* CPD: Sinal Fechado. Rio de Janeiro: Odeon, 1969. CPD.

DA VIOLA, Paulinho. **Abraçando Chico Soares.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. LP/CD. a.

DA VIOLA, Paulinho. **Dona Santina e Seu Antenor.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. LP. b.

DA VIOLA, Paulinho. **Para ver as meninas.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. LP/CD. c.

DA VIOLA, Paulinho. **Pagode do Vavá.** *In:* A Dança da Solidão. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. LP/CD.

DA VIOLA, Paulinho. **Argumento.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. LP/CD. a.

DA VIOLA, Paulinho. **Jaqueira da Portela.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. LP/CD. b.

DA VIOLA, Paulinho. **Rosinha essa menina.** *In:* MEMÓRIAS Chorando. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. LP/CD. a.

DA VIOLA, Paulinho. **Velório do Heitor.** *In:* MEMÓRIAS Cantando. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. LP/CD. b.

DA VIOLA, Paulinho. **Sarau para Radamés.** *In:* PAULINHO da Viola. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP/CD.

DA VIOLA, Paulinho. **Não posso negar.** *In:* ZUMBIDO. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. LP/CD. a.

DA VIOLA, Paulinho. **Pode guardar as panelas.** *In:* ZUMBIDO. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. LP/CD. b.

DA VIOLA, Paulinho. **Zumbido.** *In:* ZUMBIDO. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. LP/CD. c.

DA VIOLA, Paulinho. **Eu canto samba.** *In:* EU canto samba. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1989. LP/CD.

DA VIOLA, Paulinho. **Bebadosamba.** *In:* BEBADOSAMBA. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. CD.

DA VIOLA, Paulinho. **Timoneiro.** *In:* BEBADOSAMBA. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. CD.

DE ALMEIDA, Aracy. **Mulato calado**. Rio de Janeiro: Odeon, 1947. 78 RPM.

DE SOUZA, Batista. **Onde está a Florisbela**. Rio de Janeiro: Continental, 1944. 78 RPM.

DÉO. **E o 56 não veio**. Rio de Janeiro: Continental, 1944. LP.

DÉO. **Samba do Meyer**. Rio de Janeiro: Sinter, 1952. 78 RPM.

DINIZ, Marquinho; DO JACAREZINHO, Barbeirinho. **Dona esponja**. In: TRIO Calafrio. Rio de Janeiro: Carioca Discos, 2003. CD.

DINIZ, Mauro. **Pagode da Dona Ivone**. In: APOTEOSE ao Samba. Rio de Janeiro: Independente, 2003. CD.

DISCURSO DEL 4 DE NOVIEMBRE DE 1936. Disponível em: [https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_del_4_de_noviembre_de_1936_\(Buenaventura_Durruti\)](https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_del_4_de_noviembre_de_1936_(Buenaventura_Durruti)). Acesso em: 20 dez. 2022.

ESCOLA DE SAMBA PORTELA. **De Paulo da Portela a Paulinho da Viola**. In: HISTÓRIA das escolas de samba – Portela. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1974. LP.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **Com Dinheiro ou Sem Dinheiro, Eu Brinco**. In: SAMBAS de Enredo 2004 – Grupo de acesso A. Rio de Janeiro: Universal Music, 2017. Streaming de música Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/660Ac2MDjp8pSq9ByyRsD6>. Acesso em: 08 de out. 2024

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **História para ninar gente grande**. In: VOZ Bandeira. Rio de Janeiro: Universal Music, 2018. Streaming de música Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5ofP0ayCr1BAMVxvsmx7x>. Acesso em: 08 de out. 2024

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2020.

FOLI: There is no movement without rhythm. Direção: Thomas Roebers; Floris Leeuwenberg. Disponível em: <https://youtu.be/IVPLluBy9CY>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREITAS, João Carlos. **Colorado: A Primeira Escola De Samba De Curitiba**. [s.l.] : João Carlos De Freitas, 2009.

FUNDO DE QUINTAL. **Doce refúgio**. In: SAMBA é no fundo de quintal – Vol. 2. Rio de Janeiro: RGE, 1981. LP/CD.

GERARDI, Alcides. **Quando a Mangueira não vem**. Rio de Janeiro: 1948. 78 RPM.

GOMES, Flávio dos Santos. **Histórias de quilombolas**: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX. Ed. rev. e ampliada ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRANDE OTELO. Direção: São Paulo: TV Cultura, 1987.Tv

GUILLAMÓN, Agustín. **Barricadas en Barcelona**: la CNT de la victoria de julio de 1936 a la necesaria derrota de mayo de 1937. 1. ed ed. Córdoba: Espartaco Internacional, 2007.

GUILLAMÓN, Agustín. **Durruti sin mitos ni laberinto y otras estampas**. Primera edición ed. Madrid: Sueños de Sabotaje : Fundación Aurora Intermitente, 2022.

Isamel Silva fala sobre o samba. 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y. Acesso em: 14 dez. 2024

HARKNESS, Ross. **J.E. Atkinson of the Star**. Toronto: University of Toronto Press, 1963.

JAMELÃO. **O grande presidente**. Rio de Janeiro: Continental, 1960. 78 RPM.

KETI, Zé. **Acender as Velas**. In: OPINIÃO de Nara. Rio de Janeiro: Philips, 1964. CPS.

LEÃO, Nara. **Opinião**. In: OPINIÃO de Nara. Rio de Janeiro: Phillips, 1964. CPS.

LEMES, Conceição. Quando a polícia invadiu o ensaio da Mangueira no Rio e o mestre Cartola, impedido de sambar, protestou contra o sistema. 2019. Disponível em: <https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/quando-a-policia-invadiu-o-ensaio-da-mangueira-e-o-mestre-cartola-impedido-de-sambar-protestou-contr-o-sistema.html>. Acesso em: 20 dez. 2022.

LESSA, Abílio. **Liberta meu coração**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1947. 78 RPM.

LIPKA PEDRON, Lucas. Covid e o Carnaval (e Paulo da Portela). Quando o samba acabou, 2022. Disponível em: <https://paragrafo2.com.br/covid-e-o-carnaval-e-paulo-da-portela/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

LOPES, Nei. **Roupa de chita**. In: PARTIDO ao Cubo. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. CD.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 3. ed. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

LOYOLA, Inácio G. **Rei dos meus sambas**. Rio de Janeiro: Parlophon, 1929. 78 RPM.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. 2. ed. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

LUZ, Moacyr. **Cabô Meu Pai**. In: SAMBA da Cidade. Rio de Janeiro: Lua Music, 2003. CD.

MACHADO, Elaine. **Manhã tão linda/Serrinha**. In: TEMPO de Festa. Rio de Janeiro: RGE, 1988. LP.

MAESO, Benito Eduardo; LIPKA PEDRON, Lucas. Exu-Adorno: para uma Teoria Crítica do Samba. **ArteFilosofia**, [S. l.], v. 18, n. 33, p. 35, 2023.

MARINHO, Getúlio. **Era meia noite**. Rio de Janeiro: Polyphon, 1932. 78 RPM.

MARIÑO, Henrique. Los cantaores de flamenco que murieron por defender la República y luchar contra Franco. 2019. Disponível em: <https://www.publico.es/politica/franco-cantaores-flamenco-republicanos-defensa-republica-franquismo.html/amp>. Acesso em: 1 maio. 2023.

MARTINS, Germano. **Malvadeza Durão**. In: HOJE tem batucada. Rio de Janeiro: RGE, 1959. LP.

MARTINS, Herivelto; OTELO, Grande. **Praça onze**. Rio de Janeiro: Columbia, 1942. 78 RPM.

MARTINS, Herivelto; OTELO, Grande. **Mangueira não**. Rio de Janeiro: Odeon, 1943. 78 RPM.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARX, Karl. **Miséria da filosofia**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília, DF: Linha Gráfica Editora : Editora UnB, 1990.

MED, Behumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MONARCO. **Passado de glória**. In: PORTELA Passado de Glória. Rio de Janeiro: RGE, 1970. LP/CD.

MONARCO; VELHA GUARDA DA PORTELA. **Quitandeiro**. In: MONARCO. Rio de Janeiro: Continental, 1976. LP/CD.

MONARCO. **Passado da Portela**. *In*: ESPELHO. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. LP/CD.

MONARCO. **Cavaleiro da Esperança**. *In*: INÉDITAS – Monarco – Projeto de preservação da Música Popular. São Paulo: CCSP, 1989. LP

MONTEIRO, Cyro. **Bonde São Januário**. Rio de Janeiro: Victor, 1940. 78 RPM.

MONTEIRO, Cyro. **Nega Luzia**. Rio de Janeiro: Todamérica, 1956. 78 RPM.

NOGUEIRA, João. **Beto Navalha**. *In*: JOÃO Nogueira. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. LP/CD.

NOGUEIRA, João. **Wilson, Geraldo, Noel**. *In*: ESPELHO. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. LP/CD.

NOGUEIRA, João. **Baile no Elite**. *In*: VILA Boêmia. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

NOGUEIRA, João. **Súplica**. *In*: CLUBE do samba. Rio de Janeiro: Polydor, 1979. LP/CD.

NUNES, Clara. **Coisa da Antiga**. *In*: AS forças da natureza. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. LP/CD.

ODÉ KILEUY; VERA DE OXAGUIÃ. **O candomblé bem explicado**: nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo. **Ancestralidade na Encruzilhada**: dinâmica de uma tradição inventada. Rio de Janeiro: Coleção X, 2021. a.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. new edition ed. Rio de Janeiro, RJ: Ape'Ku Editora, 2021. b.

PAGODINHO, Zeca. **Conflito**. *In*: DEIXA Clarear. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. CD.

PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIoulos: ÉLTON MEDEIROS, NELSON SARGENTO, JAIR DO CAVAQUINHO E ANESCARZINHO DO SALGUEIRO. Direção: São Paulo: TV Cultura, 1990. Tv

PEREIRA, Geraldo. **Escurinha**. Rio de Janeiro: 1952. 78 RPM. a.

PEREIRA, Geraldo. **Polícia no morro**. Rio de Janeiro: 1952. 78 RPM. b.

PEREIRA, Geraldo. **Cabritada Mal Sucedida**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953. 78 RPM.

PEREIRA, Geraldo. **Escurinho**. Rio de Janeiro: Todamérica, 1955. 78 RPM.

PEREIRA, José Baptista Borges. Entrevista com Pixinguinha. **Revista do Instituto de Estudos brasileiros**, [S. l.], n. 42, p. 77–87, 1997.

PÉROLA NEGRA, Jovelina. **Pagode no serrado**. In: PÉROLA Negra. Rio de Janeiro: RGE, 1986. LP.

REICHELT, Helmut. **Sobre a estrutura lógica de conceito de capital em Karl Marx**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

RIO Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Ubayara Filmes, 1957. 90 min.

ROSA, Noel. **Mulato bamba**. Compositor: Noel Rosa; Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. 78 RPM.

ROSA, Noel. **Quando o samba acabou**. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78 RPM. a.

ROSA, Noel; VADICO. **Feitio do coração**. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. 78 RPM. b.

ROSA, Noel. **Meu barracão**. Rio de Janeiro: Columbia, 1934. 78. a.

ROSA, Noel; VADICO. **Feitiço da Vila**. Rio de Janeiro: Odeon, 1934. 78 RPM. b.

ROSA, Noel. **João Ninguém**. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78 RPM.

OS ORIGINAIS DO SAMBA. **Testamento de Partideiro**. In: EM verso e prosa. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1976. LP.

SANTO, Spírito. **Do samba ao funk do Jorjão**. [s.l.] : Kbr, 2016.

SARGENTO, Nelson. **Agoniza Mas Não Morre**. In: DE pé no chão. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. LP/CD.

SARGENTO, Nelson. **Homenagem ao Mestre Cartola**. In: O canto que trago. Rio de Janeiro: Paladar, 1982. LP.

SARGENTO, Nelson. **Samba do operário**. In: ENTRE Amigos. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. LP/CD.

SARGENTO, Nelson. **Mangueira, divina e maravilhosa**. In: MANGUEIRA Chegou. Rio de Janeiro: Nikita Music, 1989. CD.

SERGINHO MERITI. Direção: São Paulo: TV Cultura, 2013.Tv

SILVA, Roberto. **Mãe solteira**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1954. 78 RPM.

SIQUEIRA, Karla Fatima Barroso de. “Oranian é Paulo da Portela”: Memórias e Religiosidade no Samba-Enredo da G.R.E.S. Portela. Dissertação — Rio de Janeiro: Unirio, 2019.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. 1a ed ed. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2a ed ed. Rio de Janeiro, RJ: MAUAD, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], v. n. 70, p. 166–188, 2018.

VAN PAASEN, Pierre. Buenaventura Durruti interview - Pierre Van Paasen. Toronto Star, Toronto, Canadá, 1936. Disponível em: <https://libcom.org/article/buenaventura-durruti-interview-pierre-van-paasen>. Acesso em: 20 dez. 2022.

VASSOURINHA. **Emília**. Rio de Janeiro: Columbia, 1941. 78 RPM.

VEIGA, Jorge. **Meu mundo é hoje**. In: CPD: Jorge Veiga. Rio de Janeiro: Mocambo, 1966. CPD.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. Ed. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2012.

WILLIAMS, R. Cultura e materialismo. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XANGÔ DA MANGUEIRA. Direção: São Paulo: TV Cultura, 2002.Tv

ZAGAIA, Jorge. **A Mangueira não Morreu**. In: ESCOLAS de samba. Rio de Janeiro: Continental, 1957. LP.