

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH

Mestrado em Antropologia Social

PAGODE, MODERNIDADE E MÚSICA POPULAR

Dissertação de Mestrado

Este exemplar corresponde  
à redação final da disser-  
tação defendida e aprova-  
da pela Comissão julgado-  
ra em 14/08/91.

Por: Alejandro Ulloa Sanniguel

Orientador: Prof. Dr. José Luís dos Santos <sup>1949</sup>

Rio de Janeiro, julho de 1991

UL5p  
14580/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. José Luiz dos Santos

Prof. Dra. Ana Maria de Niemeyer

Prof. Dra. Alba Zaluar

Para Vanesa, Iansã de fuegos secretos.

Para os pagodeiros do Rio de Janeiro.

## SUMÁRIO

Introdução .....	p. 1
Capítulo I. Do folclore à música popular .....	p. 7
Capítulo II. A caracterização de um objeto: método e abordagem .....	p. 13
O pagode: a festa do samba .....	p. 19
Capítulo III. O encontro etnográfico .....	p. 30
Capítulo IV. Marco teórico - uma hipótese das competências: da competência lingüística às competências culturais ...	p. 38
Capítulo V. Descrição etnográfica: pagode, fundo de quintal e "fiesta del solar" .....	p. 57
Pagode e macumba: do terreirão ao terreiro .....	p. 66
Capítulo VI. Do pagode real ao pagode ideal: reconstituição histórica .....	p. 74
Capítulo VII. A dança e os gestos do desejo: do maxixe carioca ao tango portenho .....	p. 130
Capítulo VIII. Modernidade e música popular .....	p. 144
América Latina: música e modernidade ou a modernidade feita música .....	p. 149
Capítulo IX. Pós-modernidade e música popular .....	p. 162
Capítulo X. Pagode, música popular e identidade cultural ...	p. 174
Capítulo XI. Para terminar... ..	p. 178
Conclusão .....	p. 192
Bibliografia	

## INTRODUÇÃO

Os estudos clássicos sobre a música contemporânea se concentram na música erudita e suas tradições dentro da civilização e cultura ocidentais. Basta observar a imensa bibliografia sobre ela e os tratados de grandes autores, para comprová-lo. Como exemplo, cito três casos: o musicólogo austríaco Eric Salzman, o músico e crítico norte-americano Aaron Copland e o professor brasileiro Jota de Moraes (ECA-USP).

Eric Salzman analisa, em sua obra Introdução à música do século XX (1), as transformações técnicas e estéticas mais importantes da música clássica, neste século. No seu estudo, dedica apenas duas páginas às contribuições de três latino-americanos: Carlos Chaves no México, Villa-Lobos no Brasil e Ginastera na Argentina, considerados como dignos herdeiros da tradição erudita. Mas, para Salzman, a música popular da América Latina, do Caribe e do Brasil não existe como "Música do século XX".

Por sua vez, Aaron Copland, em seu livro A nova música (2), analisa os diversos períodos e escolas desde o Romantismo e o Impressionismo até o Dodecafonismo de Schoenberg, o jazz e a música Concreta dos anos 50 na França, Alemanha e Estados Unidos. Fala dos grandes compositores europeus e norte-americanos compreendidos entre 1900 e 1960, sem mencionar os poucos latino-americanos notáveis, nem aludir à música popular de nosso continente. Para Aaron Copland, a música popular da América Latina, do Caribe e do Brasil não faz parte de "A nova música".

Finalmente, o professor Jota de Moraes, em sua obra Música da Modernidade, Origens da música de nosso tempo (3), resenha os compositores, as obras e as transformações da arte erudita, mas a música popular do continente não é "Música da Moderni-

dade" nem "Música de nosso tempo".

Poderia relacionar muitos outros autores e muitos outros livros para reiterar a mesma concepção. Mas os três citados são suficientes e representativos para confirmar uma hipótese: a de que - contrariamente ao que se diz - existe uma oposição nítida (nesse discurso) entre música erudita e música popular. Oposição que funciona por disjunção, por exclusão e como não-reconhecimento da criação estética dos setores subalternos que produziram a música de seus respectivos países neste continente, e com ela contribuíram para formar a assim chamada cultura nacional em cada um deles.

Nesta pesquisa, pretendo demonstrar que, contra essa exclusão e contra esse não-reconhecimento, a música popular da América Latina, que proponho chamar AFROLATINOAMERICARIBEBRASILEIRA, é "Música de nosso tempo", é "Música da Modernidade" e é "Música do século XX". Por isso, nosso marco de referência, em um sentido amplo, caracteriza-o a relação entre Modernidade e música popular nesta parte do mundo.

Essa primeira oposição entre o erudito e o popular e sua emergência histórica no pensamento ocidental será retomada posteriormente.

Em um sentido mais restrito, nosso objeto empírico é constituído pelas festas de "Fundo de Quintal" ou "Pagodes", nomes que designam um ritual profano, urbano e popular, que existe no Rio de Janeiro desde finais do século XIX. Esse é o objeto de uma descrição etnográfica que apresentarei mais adiante.

O pagode, enquanto prática cultural, música e acontecimento, nos será útil para articular uma visão comparativa dessa arte afrolatinoamericaribebrasileira, ressaltando seu valor e significação no processo social e as transformações que sofreu

ao longo deste século. Para isto, tomarei como referência três gêneros musicais representativos, geográfica e culturalmente, que nasceram como expressão de afirmação e resistência cultural e que logo se converteram no grande sustento da indústria de espetáculos e entretenimentos nos anos 20 e 30 de nosso século.

Estes gêneros são: a música cubana (e sua matriz O Son, que nos Estados Unidos terminou chamando-se rumba); a música brasileira, particularmente o Samba; e o tango portenho, que nasce às margens do Rio da Prata: em Buenos Aires e Montevideú. Falar deles é falar das cidades onde nasceram e se desenvolveram. Paralelamente, aludirei ao Jazz e a Nova Orleans e a vários gêneros caribenhos, entre eles a Salsa. Todos eles surgem sob condições sociais análogas e conservam a síncope como uma estrutura rítmica constante. Em todos reconhecemos um ancestral afro e um ancestral europeu; em todos eles, música e dança nascem unidas porque têm como protagonista o corpo, o corpo escravo que no entanto resiste a ser considerado como simples instrumento de trabalho.

Falarei então da música e do baile, ou dos bailes populares associados a ela, de tudo que significa hoje como atividade do corpo, de suas conotações simbólicas na vida moderna e de seu papel na sociedade contemporânea como rito que promove a agregação e como forma de socialização da vida urbana.

Para isto, basear-me-ei em uma metodologia eclética, ancorada na rotação por vários espaços teóricos, para construir um ponto de vista itinerante que transita por escolas, conceitos, tradições teóricas e culturais, e que se define como explicativo e interpretativo ao mesmo tempo. Assim, não será estranho que perambulamos pela literatura e a lingüística, pela etnomusicologia, pela antropologia, pelas teorias da comunicação e a Hermenêutica, para dar conta de nosso objeto. Não estou,

portanto, vinculado a nenhuma tendência em particular, sobretudo quando temas tão pouco prestigiosos (academicamente) jamais foram considerados antes... Por acaso algum antropólogo francês, britânico ou norte-americano se ocupou alguma vez da dança e da música de nossas sociedades?

O que tentarei é uma confrontação crítica articulada sobre diferentes posições para concluir com uma visão que privilegia a música popular e a dança como unidade empírica e como recorte para a análise cultural, para descrever seu papel significativo na configuração das culturas nacionais e desvendar sua reapropriação política e simbólica por diferentes estratos da população.

Espero deste modo produzir um texto que não só esteja contaminado de paixão por seu objeto, como também possa contribuir com um modesto subsídio para este campo específico, esse que ultimamente costuma chamar-se "As antropologias periféricas" (4).

Talvez seja necessário dar conta do porquê de uma opção como a que fiz. Mais que uma justificativa acadêmica, é uma questão existencial. De um lado, o prazer que me liga à música popular e ao baile, aos quais pertencço desde menino. De outro, meus trabalhos anteriores sobre a salsa e a música cubana, que constituem um primeiro passo para a compreensão e a análise da cultura popular urbana em meu país, especificamente em Cali. Não se trata, portanto, de um objeto estranho, dissociado de quem o pesquisa. Se bem que minha condição de estrangeiro e de passageiro "temporário no Brasil" me coloquem em uma situação de relativo distanciamento ante o caso brasileiro, não posso deixar de afirmar que o prazer de conhecer está precedido pelo prazer de sentir e vivenciar uma música e uma cultura, à qual se não pertencço de todo, também não me é de todo alheia. Devo esclarecer também que, se bem se trate de uma re-

lação amorosa, não é uma adesão incondicional, e sim uma identificação crítica, distante de qualquer separação radical entre o sujeito e o objeto de seu desejo.

É no espaço vazio dessa tríplice negação que se situa, neste caso, a relação entre quem pesquisa e o pesquisado.

Isso dá uma idéia aproximada do porquê desta opção, um pouco estranha às tradições acadêmicas da Antropologia social e cultural e à história da Antropologia no IFCH.

Ao assumir o pagode como objeto empírico, não só estava cumprindo um dos requisitos que demanda a tradição antropológica; também implicava, para mim, penetrar no mundo desconhecido de outras práticas culturais da sociedade brasileira, cujo descobrimento se foi revelando no contato com os pagodeiros, no diálogo com eles, nas visitas a Madureira e à Serrinha, onde se concentrou boa parte da pesquisa.

O pagode, enquanto objeto empírico, festa e acontecimento, rito profano do samba, se converteu para mim em algo mais que um objeto de pesquisa, em um lugar de fruição e fraternização. Não sei se isto ocorre sempre na investigação antropológica, mas celebro que em meu caso tenha sido assim. E isto porque, no devir de trabalho de campo, o processo de conhecimento que se forja por dentro e por fora dele teve seus momentos vitais e intensos, nos diferentes pagodes a que assisti durante vários meses, assim como nas sessões de jongo e de macumba que pude presenciar. O ambiente descontraído dos pagodes e o calor com que fui recebido tornaram mais amável o trabalho. Por isso devo deixar explícito meu reconhecimento às pessoas que contribuíram com ele, de diversas maneiras. A Darcy Monteiro, o Darcy da Serrinha, que começou como um de meus principais informantes, e terminou sendo meu professor de percussão. À família Monteiro, da Serrinha, que me acolheu com intensa ge-

nerosidade. Devo agradecer também a outras pessoas que, com igual gentileza, contribuíram com sua informação e seu tempo para com minha pesquisa. A Monarco, compositor e sambista da Velha Guarda da Portela. A Carlos Cachça, poeta do morro, cantor e compositor da Mangueira, que me recebeu com a sabedoria de seus 90 anos. A Januário Garcia, do Instituto de Pesquisas de Cultura Negra no Rio de Janeiro, que absolveu algumas de minhas inquietudes de caráter étnico. A Roberto Moura, cineasta e escritor, que me iluminou o caminho com sua obra sorbe a Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Aos professores da UNICAMP (Departamento de Ciências Sociais), que aceitaram fazer parte da banca de tese (Professora Dra. Ana Maria de Niemeyer; Professora Dra. Alba Zaluar; e Professor José Luís dos Santos, meu orientador, que teve o acerto de me presentear com feliz idéia de fazer a investigação sobre o pagode e me incentivou ao longo da pesquisa).

Não posso terminar sem deixar de reconhecer o apoio fraterno e intelectual de José Carlos Chuín e Eduardo Anderson Dufless, professores do Departamento de Música (Instituto de Artes) da UNICAMP, que estiveram sempre dando cobertura musical a meu trabalho. Mas agradecimentos à sua solidariedade e sua cumplicidade com a música e com a vida.

Finalmente, devo agradecer à CAPES, que me concedeu uma bolsa com que pude levar a feliz termo o Mestrado em Antropologia Social na UNICAMP.

NOTAS

- 1) Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- 2) Rio de Janeiro, Gráfica Record, 1969.
- 3) São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- 4) Refiro-me à noção descrita por Roberto Cardoso de Oliveira para designar a antropologia feita fora dos países centrais. Por uma Etnografia das Antropologias periféricas, no seminário sobre Estilos de Antropologia, IFCH - UNICAMP, Outubro de 1990.

## CAPÍTULO I

### DO FOLCLORE À MÚSICA POPULAR

Se por um lado deparamos com a oposição entre música popular e música erudita, por outro topamos com a oposição entre a música folclórica e a popular. Segundo Vasco Mariz, "O debate em torno de uma definição de música popular e música folclórica constituiu a atração central da sessão do Conselho Internacional de Música Folclórica, realizado em São Paulo em 1954". (1) Mariz, que foi secretário do evento, pôde verificar "a fundamental divergência entre os pontos de vista europeu e americano...", ainda que ultrapassando-as chegou-se a um consenso relativo em que os europeus terminaram aceitando as teses do sul-americanos. Encabeçados estes por Renato de Almeida (Presidente e organizador do Congresso) e com a participação de Curt Lange (argentino), Oneida Alavarenga e o próprio Mariz (brasileiros), definiu-se uma noção específica de música folclórica que, daí em diante, seria o referente conceitual para posteriores estudos. Segundo dita definição, "A música folclórica é o produto de uma tradição musical que evoluiu por meio da difusão oral. Os fatores que condicionaram e condicionam essa tradição oral são os seguintes:

1. A continuidade que liga o presente ao passado;
2. A variabilidade que emana dos impulsos criadores tanto individuais quanto coletivos; e
3. A seleção no seio de uma comunidade que determina a forma concreta em que a música folclórica sobrevive". (2) Esta definição foi "aprovada na assembléia do Congresso Mundial de Folclore reunido em São Paulo também em agosto de 1954" (3). Paralelamente a ela, lançou-se outra concepção que "expressava o ponto de vista nacional, liderado pelo musicólogo Renato de Almeida" e que de certa forma orientou os folcbristas bra-

sileiros. Segundo tal definição (apresentada por Onida Alvarenga), "Música folclórica é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas (!?), provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram" (4) (os sinais (!?) são meus). A música folclórica se caracteriza, então, por três traços: é de autor anônimo, transmite-se oralmente e nasce e vive intrinsecamente ligada às atividades e interesses do grupo social que a produz. Por seu lado, a música popular é aquela que "sendo composta por autor desconhecido, se difunde e é usada com maior ou menor amplitude por todas as camadas de uma coletividade" (5). Esta definição diz muito pouco, mas a usarei para desvendar nela os pressupostos subjacentes a essa oposição empirista com tradição acadêmica. Para Vasco Mariz, a música popular "Usa os recursos mais simples ou mesmo rudimentares da teoria e técnicas musicais cultas. Transmite-se por meios teóricos convencionais (a escrita) ou por processos técnico-científicos de divulgação intensa: grafia e imprensa, fonografia, radiodifusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas tanto nacionais quanto internacionais..." (6). No fundo dessas diferenças, o que se opõem são vários eixos: o coletivo e o individual; a produção artesanal e a produção técnico-científica; a reprodução e a transmissão oral contra a reprodução industrial-eletrônica. No fundo, o que está em jogo é a oposição entre a tradição e a modernidade, como logo veremos. Na realidade, as oposições culto/popular, popular/erudito e outras mais fazem parte do sistema de disjunções em que se sustenta a cultura ocidental e entre elas o folclorismo, que, como já assinalou Muniz Sodré, necessitou delas para "instituir seu discurso", ou seja, para legitimar-se como ciência empírica e colonialista. Foi ela que promoveu uma visão paternalista e uma ideologia da pureza, das raízes e da iden-

tidade cultural como preservação exacerbada do passado.

Esse sistema de oposições em jogo justifica já uma intervenção antropológica na medida em que elas têm estado presentes, com diferentes matizes, na reflexão desta disciplina. Por isso, fará parte de nosso trabalho ainda que à luz de outros critérios.

Em um sentido amplo, a música, qualquer que seja, mas em nosso caso a música popular afro-latino-americano-brasileira, pode ser hoje em dia objeto de uma sociologia da literatura, do cinema e das artes em geral. Creio que essa sociologia deverá ocupar-se não só da produção sonora, como também das práticas de recepção e consumo dos bens simbólicos associados a ela; da apropriação diferenciada da música por setores sociais nem sempre homogêneos; e dos usos que se fazem dela, e dos modos como os agentes sociais se aderem a ela na vida moderna.

Essa sociologia deverá considerar os cancioneiros presentes na cena nacional e internacional de cada país; ocupar-se-á dos gêneros da música popular, de suas condições de produção, circulação e recepção diferenciada.

Entendemos os gêneros como estruturas-modelo de criação sonora. Musicalmente falando, são estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas, a partir das quais se produzem as canções. Estas são a expressão concreta dos gêneros, sua realização individual, sua manifestação sensível. A estrutura de cada gênero é o que nos permite diferenciar um samba de um rock, um tango ou um bolero. O universo de gêneros coexistentes em um dado momento (coexistência desigual) a nível nacional e/ou internacional configura o cancioneiro em movimento em um país, uma cidade, uma região... Ainda que nossa definição do gênero e do cancioneiro seja mais musicológica que sociológica, ser-nos-á útil para levar adiante uma descrição etnográfica do

objeto que nos interessa.

Pois bem, a pertinência antropológica destas duas categorias que proponho e defino (gênero e canção) radica no fato fundamental de que elas estão associadas, em sua forma empírica, ao rito do qual nascem e ao qual pertencem durante certo tempo; particularmente o pagode, que conserva certas características.

Muitos dos gêneros do canção afro-latino-americano-brasileiro configurado na passagem do século XIX ao XX têm uma origem claramente religiosa e ritualística, entre eles o pagode, que conserva certas características, mesmo que seu sentido e função hoje já não sejam religiosos.

De fato, a perspectiva antropológica não se reduz à consideração do rito. Este é apenas um dos motivos que a invocam.

A adoção de um ponto de vista antropológico nos permitirá uma maior compreensão do fenômeno musical em suas variadas facetas e para entender o sentido que o pagode teve em seus princípios e as significações que adquiriu ao longo de sua história no Rio de Janeiro. Por outro lado, servir-nos-á para flexibilizar as oposições popular/erudito, popular/folclórico e mostrar como nelas o que existe realmente é um jogo de continuidades, transições e transformações permanentes, associadas estreitamente à modernidade. A partir daí, é possível uma visão crítica da ideologia dominante da identidade cultural e do folclorismo idealista. É possível também analisar o conflito vigente entre esta concepção e o pragmatismo da indústria cultural hegemônica. A tensão entre uma concepção que volta ao passado para resgatar e conservar as raízes e a concepção industrial da cultura constitui, a meu ver, um aspecto central do debate cultural hoje na América Latina.

Finalmente, sob nosso ponto de vista descobriremos outras opo-

sições. São elas: o tradicional rural/o urbano industrial; o valor de uso/o valor de troca; a criação coletiva/a produção individual; a sociedade pré-capitalista/a sociedade industrial capitalista. Porém, se teoricamente as consideramos como oposições absolutas, historicamente veremos como a passagem de uma a outra está cheia de ambigüidades, de aproximações e transformações nos modos de produção e consumo do estético-musical. Veremos que, em última instância, essas oposições se dissolvem quando apelando à história descobrimos que a música popular se concebeu no espaço criado pela interação entre o folclore e a música européia, no momento em que a modernidade propiciou entre elas um encontro desigual.

NOTAS

- 1) MARIZ, Vasco. A canção brasileira. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1985, p. 23.
- 2) Ibid., p. 23.
- 3) Ibid., p. 24.
- 4) Ibid., p. 24.
- 5) Ibid., p. 24.
- 6) Ibid., p. 26.

## CAPÍTULO II

### A CARACTERIZAÇÃO DE UM OBJETO: MÉTODO E ABORDAGEM

Segundo as principais tradições da antropologia, o leque de objetos empíricos estudados abarca um repertório diverso e nem sempre homogêneo. Assim, têm-se estudado com variada intensidade o parentesco, as regras de casamento e exogamia, a organização social, a religião, a magia, o totemismo, a identidade, a pessoa, os ritos e os mitos, e até a linguagem e a arte têm sido objetos empíricos da antropologia. Ainda que em todos eles se tenha concentrado mais na descrição sincrônica de seu funcionamento que na explicação de seus processos. Poderíamos perguntar-nos se ante objetos tão variados é possível encontrar algo em comum a estes para postular aí uma estrutura subjacente objeto da antropologia. Esse traço comum é a natureza simbólica de todos os fatos e dos processos culturais. Em um sentido geral, poderíamos dizer que o objeto da antropologia é o simbólico no homem, as manifestações simbólicas produzidas socialmente como atividade do espírito humano em interação com os demais e com a natureza.

Restariam por resolver problemas internos à história da antropologia relativos ao modo como tem sido apreendido o simbólico, se a partir do empirismo e do positivismo, se a partir do racionalismo ou do materialismo. Porém, este problema ultrapassa nosso objetivo aqui. Em seu defeito, citarei Geertz, para quem "La dimensión simbólica de los hechos sociales se abstraerá teóricamente de ellos, como totalidades empíricas" (1). Visto assim, o objeto da antropologia não é nem sequer o fato social como tal; é apenas sua dimensão simbólica, aquela que faz da cultura uma criação exclusivamente humana.

Pois bem, se aceitamos esta premissa e reconhecemos o caráter simbólico da música, ela tem pleno direito a ser considerada

como objeto de análise. Segundo René Alleau, "No existe nada tan prójimo al lenguaje de los símbolos como la música" (2). Este novo argumento justifica mais uma vez nosso objeto e nossa opção metodológica.

Dada a importância que a música popular tem na vida das pessoas e nos grupos sociais, creio pertinente assumir esta perspectiva, para observarmos através da música (a partir de processos sociais de sua produção e recepção) certos fenômenos da cultura que não são visíveis de outros ângulos. Creio também que a música, tanto a que se produz como a que se consome, e os modos como se produz e consome, e os usos que se fazem dela, configuram uma dimensão do simbólico a partir da qual é possível uma reflexão sobre a estratificação social e as diferenças culturais; e não porque a música seja a causa delas, mas porque, ainda que mediatizada, ela é também uma mediação por onde passam as desigualdades e as diferenças.

Quando aqui pensamos em uma caracterização do objeto, referimo-nos ao recorte do universo selecionado, à natureza do objeto observado, à sociedade à qual pertence; referimo-nos também ao sujeito que pesquisa e sua relação com o objeto de sua pesquisa. Como se constrói essa relação? Qual é sua historicidade? De que posição social observamos (observo) uma cultura relativamente nova, estranha (na medida em que só venho a saber e a participar dela agora)?

Uma primeira aproximação ao objeto nos indica que não se trata de uma sociedade primitiva, e sim de uma sociedade urbana e industrial que aspira (pelo menos ao nível das elites) a ser do Primeiro Mundo.

As paisagens onde encontramos nosso objeto são as ruas (algumas), alguns bairros, os terreiros, os quintais de algumas casas, as praias, os aterros, uma ou outra praça, e enfim qual-

quer lugar onde se forme um pagode. Dentro deste contexto, o universo selecionado corresponde a um grupo social (os pagodeiros) mais ou menos homogêneo em certos níveis. Ainda que em realidade eu tenha assistido a diferentes pagodes, com características sociais diferentes, há algo que une a todos: o samba, ou seja, o encontro em torno da música, porque o pagode "é a festa do samba e é o próprio samba", como reconhece Ney Lopes, um pagodeiro consumado, que além de compor pesquisa sua música e sua cultura.

Uma primeira aproximação ao sujeito-pesquisador nos revela que se trata de um intelectual de classe média que nasceu e se criou nos bairros populares de sua cidade natal (em muitos aspectos parecida aos subúrbios cariocas) e que hoje se apresenta como professor universitário, pós-graduando em antropologia. Possui, além disso, uma ideologia profissional através da qual observa o mundo, interpreta-o, questiona-o, enfim... Devo acrescentar que se trata, além disso, de um estrangeiro, um latino-americano (e um latino-americanista) (incrédulo), que provém de outra "cultura musical" e que, no entanto, chega a identificar-se com o novo objeto. É também um sujeito instruído em outra língua, distinta da dos nativos. Ainda que não pertença fisicamente à realidade-objeto de sua reflexão, esta não lhe é completamente alheia. Através de uma continuidade e uma presença, às vezes sistemática, às vezes esporádica, ao longo de seis meses atingiu uma visão empírica, ou melhor, experiencial do acontecimento, mediatizada então por algumas leituras sobre o tema e transformada à medida que se incrementou a observação participante e a interação com os grupos implicados.

Nosso grupo-objeto corresponde a um fenômeno que surgiu há pouco mais de um século, como marginal, ilícito e clandestino (também perseguido) e periférico, mas que hoje sobrevive ocupando outros espaços e não mais como ilícito, nem perseguido,

nem clandestino, ainda que continue sendo, em muitos casos, periférico.

Essa transformação do status dá conta do processo histórico em que teve lugar como prática cultural, no Rio de Janeiro. Esse processo será tematizado neste trabalho paralelamente à interpretação do observado. O papel do antropólogo-observador-participante será o de aproveitar esse relativo estranhamento ou distanciamento (físico, social, musical, lingüístico e cultural) para evitar a identificação acrítica que espreita a pesquisa. Porque não se trata de subtrair-se à cultura à qual pertence o observador, e sim de enfrentar-se com ela a partir da outra, da nova que se está conhecendo, e "participar" desta a partir daquela, sentindo as diferenças, vencendo as eventuais resistências, entrando no jogo de espelhos e reconhecimentos em que nos apanha o processo de pesquisa.

Como se pode ver, nossas diferenças com a etnomusicologia e o folclorismo são radicais, pois não se trata de descrever as técnicas do levantamento de dados, e sim de compreender uma relação social e histórica como a assinalada. Se insisto nisso, é porque creio que o caráter dessa relação incide no conhecimento que produzamos sobre nosso objeto e no texto que resulte como produto final desta pesquisa.

Como expressão simbólica que nasce em um processo de criação coletiva, a música popular intercala e remete simultaneamente a outras artes, em princípio a dança, o baile e a poesia, com as quais nasce e se desenvolve através da história, e em particular ao longo deste século XX. Música, poesia e baile configuram assim um objeto múltiplo, um acontecimento tridimensional no qual cada uma dessas linguagens pode ser descrita empiricamente de maneira independente. Assim o demonstram os inumeráveis estudos acadêmicos, as publicações e os tratados que, privilegiando uma linguagem sobre as demais, isolam os produtos musicais de seu contexto de produção e circulação e

ignoram os processos de recepção nos quais a música ganha sentido para aqueles que a recriam e consomem.

Aqui como em outros domínios do conhecimento (nas ciências humanas), o empirismo ocupa os espaços e toma conta de um objeto que hoje espera ser situado em um ponto de convergência, isto é, no lugar de encontro da sociologia e da antropologia com a etnomusicologia. Só assim poderá superar-se a visão reducionista que o empirismo levou às últimas conseqüências nos estudos sobre folclore nos países latino-americanos. Porém, esse lugar de encontro não existe como um dado apriorístico; deve ser construído e tem direito a existir, para poder reavaliar e interpretar, à luz de hoje, toda a contribuição acumulada como informação e registro das culturas populares e do folclore musical do continente.

Enquanto a etnomusicologia se tem ocupado da música folclórica, anônima e local, geralmente de origem camponesa, a musicologia se tem encarregado da música erudita; uma e outra têm dado as costas a essa corrente sonora que invadiu o mundo no século XX que é a música popular nascida e desenvolvida em várias cidades do continente. Ela só ocupou o espaço dos escritos de farândola, ainda que nos últimos anos comece a ser considerada pelas análises sociológicas da indústria cultural. Vista apenas como um banal produto de consumo, esta música revela-se de grande interesse e de suma pertinência para a análise cultural e a compreensão do simbólico, mesmo em suas implicações ideológicas e políticas. Os problemas que plantearemos aqui são pertinentes a uma sociologia da música popular que bem merece um lugar nas ciências sociais, como já o têm outras artes, entre elas a música erudita. O estudo da música popular na América Latina é fundamental para se compreenderem os processos de massificação nos quais a indústria cultural exerceu um papel determinante ao pôr em contato as massas cidadinas com a música de vários países do continente (mais de

uns que de outros), em um processo novo que se vivia de norte a sul com o advento do rádio e do disco a partir dos anos 20 e 30 deste século.

Os estudos que poderíamos considerar como próprios de uma sociologia e de uma antropologia da música popular deverão ocupar-se não somente da criação artística como criação simbólica que é, como também das práticas de recepção da mercadoria musical, das transformações de que é objeto, de sua apropriação diferenciada por diversos setores sociais, e dos usos e modos como estes se aderem a ela até convertê-la em um traço distintivo de sua personalidade cultural. Tais estudos terão de valer-se de um reconhecimento dos cancioneiros nacionais e internacionais, de uma classificação dos gêneros (com a ajuda da musicologia aplicada à música popular), de suas diferenças, de suas condições de produção, circulação e consumo estratificado, assim como dos produtos elaborados e sua significação dentro da arte e da cultura dos povos que a recriam, reproduzem e consomem.

Pois bem, os poucos autores que têm abordado a música popular na América Latina, com uma perspectiva como esta, têm-no feito geralmente focalizados no regional, no local, ou no nacional de cada país, mas nunca em uma visão de conjunto. O que quero dizer é que as teorias e os teóricos não alcançaram um nível de articulação e abstração no qual se analise a música popular na América Latina como se têm analisado os processos de industrialização e urbanização, a literatura, as classes sociais, o populismo na política, e outros temas amplamente abordados pelas ciências humanas em nosso continente. Não é meu propósito aqui esse nível de abstração que agora reclamo. Só quero apontar algumas pistas nessa direção. Creio que um ponto de partida para isto seja a relação entre música popular e modernidade na América Latina. No interior dessa relação, abordarei alguns aspectos centrais da modernidade, co-

mo o são as transições, as passagens e os conflitos entre o individual e o coletivo, o eterno e o efêmero, o local e o universal, o tradicional e o novo. A reflexão teórica estará acompanhada de certa descrição etnográfica, como corresponde ao dever do antropólogo. Ocupar-me-ei, então, dos gêneros musicais, dos bailes e das representações associadas a eles, porque expressam facetas de nossa modernidade que não são visíveis a partir de outros objetos. Através deles podemos discorrer sobre processos sociais mais complexos que subjazem a suas manifestações superficiais.

#### O PAGODE: A FESTA DO SAMBA

Através de minhas indagações, descobri que o pagode designa o samba enquanto gênero musical, porém designa também o acontecimento, o encontro do grupo com a música. O pagode (o fundo de quintal) é o ato de reunir-se para cantar, tocar, dançar, comer e beber. Embora guiado pelo grupo que toca os instrumentos, qualquer dos participantes pode juntar-se com um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim, e tocar em igualdade de condições. No pagode, a música é ao vivo e direta, quer dizer, não está mediatizada pelo disco, o toca-discos ou o vídeo. No pagode, reproduz-se a música, o samba que se conhece popularmente na cidade, desde sambas antigos e clássicos, até sambas-entredo, sucessos de carnaval. Em alguns casos, como no pagode de Madureira e da Serrinha, também se produz alguma música na improvisação inesperada e em alguns temas compostos por algum participante, sem que tenha passado pelo disco, a indústria ou o mercado.

Creio que o samba carioca, como gênero musical, nasceu e se desenvolveu nos subúrbios do Rio, na passagem do século XIX para o XX. Esta é a hipótese que quero demonstrar, e que não foi colocada por nenhum dos estudos sobre o samba (pelo menos

nos que li). Justamente por isso é tão importante, por isso se conservou como prática social, porque foi um espaço criativo, um lugar de produção cultural-musical e um lugar de afirmação de identidade. Diria que o pagode sobreviveu ao longo destes cem anos (transformando-se com o tempo e com a cidade) porque se repetiu como ritual profano que originou o samba. Neste sentido, fazer um pagode hoje é repetir o acontecimento da origem, quer dizer, repetir, e celebrar, o nascimento de uma criança - o samba - ainda que os protagonistas não estejam conscientes disto.

Pois bem, uma análise semântica do termo pagode nos confirma as evidências. Sabemos que o termo pagode designa originalmente o templo pagão entre alguns povos da Ásia. Como templos que são, os pagodes ali são pontos de encontro e reunião festiva. Segundo o Dicionário escolar da Língua Portuguesa, pagode significa "Divertimento, bambochata, pândega..." Bambochata é "orgia, extravagância, patuscada..."; pândega é "vadiagem alegre e ruidosa..." e é também "comezaina", que significa: "refeição abundante..."; pagode é também "patuscada", "Ajuntamento festivo de pessoas reunidas para beber e comer".

Isto é na realidade o pagode no Rio de Janeiro. Ainda que atualmente, dada a situação econômica, esteja difícil ser farto e generoso na comida e na bebida, quando o pagode não é um negócio. Dois dos pagodes que frequentei (o de Niterói e o da Barra) existem por desejo e prazer, mas também como promoção do negócio ao qual pertencem. Isto é particularmente válido no pagode de Madureira. Apesar de tudo, pude constatar a generosidade na comida em um dos pagodes e na macumba da Serriinha, quando repartiram a comida dos santos (como eles não comem, deram-na a nós).

A conexão entre oferenda aos deuses e celebração da abundância (por extensão, celebração das colheitas) precede - como

veremos logo adiante - o nascimento do samba, em dois espaços e dois acontecimentos centrais na vida do negro, escravo ou não, no Rio de Janeiro. São eles: o candomblé e o jongo. Sobre eles falarei depois.

A operação lingüística de nomear a música e o acontecimento da festa com o mesmo termo é uma operação inconsciente nos agentes sociais, mas revela a presença ambivalente e simultânea, no signo, de duas coisas que nasceram juntas mas que a história transformou em realidades diversas. Na língua, conservou-se a objetivação verbal da origem, do nascimento do samba como o gênero e a música que chegaria a ser representativa do Brasil perante o mundo, muito antes que o fossem o carnaval, o futebol ou o automobilismo. Esta definição do pagode que aqui ofereço (diferente da do dicionário, que não inclui a música, o gênero) corresponde à que presenciei neste terreno. A definição surgiu como conclusão preliminar da pesquisa, quando, perguntando pelo fundo de quintal (nome original deste trabalho), os cariocas me remetiam de imediato ao pagode; era uma associação imediata. E quando perguntava o que era o pagode, todas as respostas remetiam ao samba (não ao rock, nem à lambada, nem a qualquer outro gênero) e para o evento de sua celebração. Esta ambivalência de sentido surgia de modo espontâneo em meus interlocutores, sem que tivessem sempre uma clara consciência dos dois significados. "Pagode é samba", diziam uns. "Pagode é feijoada, samba no pé e pandeiro", respondeu-me outro. Outro mais me convidou: "Vai ter pagode lá em casa; vai lá pra cantar um samba".

De todas as "definições" recolhidas, encontrei uma que expressava melhor a essência do pagode. Foi uma frase de Nei Lopes: "O pagode é o samba e é a festa do samba".

Esta operação de duplo sentido, de designar dois referentes que na realidade são diferentes, encontramos-la também no caso

do Choro, que por volta da mesma época do samba (a primeira metade do século XX) designava no Rio de Janeiro o gênero musical (o chorinho) e o evento da reunião dos músicos para interpretá-lo. Em alguns casos, "o choro" designava o encontro, a música e o conjunto (o formato trio ou quarteto) que o interpretava. Mas sobre o choro voltarei depois.

Em conclusão: descrever o pagode de hoje e reconstruir o pagode de ontem é algo ligado diretamente à história do samba, e muito mais importante e com mais ênfase em seus começos, no pagode antigo. A especificidade desta tese reside em que nossa história aqui é mais uma história do acontecimento e não uma história da letra das canções (como se tem feito até agora), nem uma história dos músicos (como também se tem feito), nem é uma história do carnaval (já escrita), nem tampouco uma história do gênero em suas transformações internas (musicológicas, parcialmente feita), nem é, finalmente, uma história do samba através do disco ou do espetáculo do carnaval. Obviamente aludirei a estes aspectos colaterais na medida em que seja necessário, ainda que meu objeto privilegiado seja o acontecimento; é aqui onde tem lugar o ponto de vista antropológico, onde se nos revela sua pertinência. Para isso abordarei o pagode, classificando em princípio dois tipos gerais: "o pagode real" de hoje, nas formas (atenção para o plural) como se realiza atualmente; e o "pagode ideal", ou seja, o pagode como se celebrava antes, sobretudo em seus começos como festa popular, originariamente negra.

O "pagode real" será objeto de uma descrição etnográfica pontual, sustentada em minha observação participante e em minha participação observante, ao longo de seis meses.

O "pagode ideal" será objeto de uma reconstituição hipotética e teórica, sustentada nos testemunhos orais de velhos prota-

gonistas consultados por mim ou outros pesquisadores, e que estão registrados em arquivos fílmicos (Museu da Imagem e do Som) ou em alguns textos e estudos que aludem ao samba sob outros aspectos.

Nessa ordem, ocupar-me-ei do pagode nos próximos capítulos, para estabelecer um diálogo com os etnomusicólogos que iniciaram um trabalho de investigação pioneiro sobre a música e a cultura popular do Brasil, nas décadas de 30 e 40. Entre eles Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida e outros que nos deixaram um amplo legado bibliográfico, como resultado de suas pesquisas. Há 50 anos de permeio entre suas pesquisas e nosso olhar. Hoje, depois de meio século, podemos retormar suas análises, confrontá-las à luz do desenvolvimento das ciências sociais e em relação com a dinâmica da sociedade brasileira. Ditos estudos apresentam, a nosso ver, as seguintes características: a) trata-se de descrições minuciosas do folclore musical e dancístico de várias regiões do país; b) há neles um procedimento comparativo entre as variantes de um mesmo modelo, em diferentes lugares; c) há uma preocupação pelos fatos pontuais, objetivos, por seu registro e inventário, como manifestações da "brasilidade"; d) as pesquisas estão acompanhadas de análise técnica, musicológica, de grande importância na hora de avaliar os processos musicais propriamente ditos, como linguagens sonoras. Essa informação é útil na hora de avaliar as transformações internas dos gêneros, sofridas sob influências tecnológicas, ou por determinações de mercado, ou pelas mesclas musicais ocorridas na cidade e na vida moderna; e) tais estudos se concentram mais nas regiões camponesas, povoados, aldeias e pequenas cidades, mas pouco nos dizem do que acontece nas cidades. Talvez porque as cidades não sejam o reduto do folclore. O folclore pertence à paisagem rural (tal como foi concebido o folclore) e não pertence à cidade ou ao bairro. O que quero por aqui em questão é esse outro folclore que

nasce nas cidades e em seus bairros, como resultado de novos processos sociais, a partir do que vem do campo, das fazendas, dos quilombos e das senzalas, e que se mesclam com outros produtos que chegam de fora diretamente para a cidade, como sucede com a polca e a valsa, quando chegam a metrópoles como Rio de Buenos Aires. Naqueles estudos se descreveram muitas rodas de samba, mas não se investigou o pagode no Rio de Janeiro, talvez porque, do ângulo dessa visão folclórica que reivindicava a autenticidade, a brasilidade, a cidade fosse sinônimo de contaminação, de deformação. Porque na cidade está o rádio, a tecnologia, a indústria cultural, e o "autêntico" está fora desses domínios. Enquanto isso, novos fenômenos aconteciam com a música na cidade; f) tais estudos dão conta das manifestações culturais e musicais como produtos dados, como um repertório de tradições que se repetem e se transmitem de geração em geração. Quer dizer, mais que da produção de tais manifestações, fala-se-nos de sua reprodução na estrutura familiar. O que quero assinalar é que, por detrás, ou acima delas, há uma gramática de produção que precede e sucede aos acontecimentos; há um sistema de saberes-modelo que se materializa nas manifestações. Se estas se expressam em um evento que passa e se repete um ano depois, as gramáticas permanecem no tempo como saberes coletivos que podem ser evocados a qualquer momento. Hoje podemos estabelecer um ponto de vista que implica um deslocamento metodológico que vá dos repertórios às gramáticas, para destacar um saber que possuem os grupos sociais, mas que não sabem que sabem. Pois bem, valemo-nos das manifestações dadas para alcançar as gramáticas, e chegamos a estas a partir daquelas. Neste sentido, seguimos um procedimento indicado por Lévi Strauss, depois de retomar Boas, quando diz: "É a Boas que cabe o mérito de ter, com uma lucidez admirável, definido a natureza inconsciente dos fenômenos culturais... É preciso e basta atingir a estrutura inconsciente, subjacente a cada

instituição ou costume, para obter um princípio de interpretação válido para outras instituições ou costumes, sob a condição, naturalmente, de estender bastante a análise" (3).

Pois bem, estas considerações nos induzem a formular uma pergunta: por que sendo o pagode uma festa tradicional no Rio, por que não foi investigado como se fez com outros tipos de festividades populares? Por que não foi considerado objecto de estudo, apesar de que todos ou quase todos os eventos folclóricos e populares do Rio de Janeiro e do Brasil, de um modo geral, foram descritos e pesquisados? Esta pergunta me surgiu depois de revisar uma ampla bibliografia antropológica e etnomusicológica, e encontrar apenas um ensaio alusivo ao tema. Uma primeira resposta me levou a pensar na obviedade da festa, por tratar-se algo tão comum e corrente na vida dos cariocas. A familiaridade com o pagode, sua imediatez e a relativa facilidade para realizá-la fazem dela um acontecimento frente ao qual perde-se a distância que às vezes se exige para "ver" os objetos de investigação. A princípio acreditei que esta explicação era suficiente, mas depois de analisar a natureza das festas investigadas pelos etnomusicólogos pioneiros, descobri que se tratava, em geral, de festas regionais ou nacionais, celebradas anualmente, em uma data fixa e marcada de antemão, tal como ocorre com as festas de 6 de janeiro, o carnaval, o 13 de maio, as festas juninas, o dia de São João, Natal, Reveillon, entre outras. Tais eventos acontecem só uma vez ao ano e não em qualquer dia, e sim em uma data fixada de antemão pela tradição e o calendário, sem que possa ser alterada. Algumas delas são de caráter nacional, e em sua realização convocam o sentimento pátrio, o território nacional, a brasilidade, e não apenas como retórica institucionalizada mas como verdadeiros rituais coletivos, como teatralização e cenário do imaginário social. Estas festas, que podemos chamar cíclicas, contribuem para reforçar uma visão circular do tempo, como algo que vem, passa e se

repete ciclicamente. Ditas festas, enquanto rituais coletivos, funcionam na sociedade complexa como dispositivos de reconhecimento e reconstituição da totalidade social, ainda que de maneira temporal e passageira. Como assinalou Roberto Da Matta, "Abundam na sociedade complexa os rituais nacionais que ajudam a construir, vivenciar e perceber o universo social, frequentemente fragmentado por contradições internas, como uma totalidade... Na sociedade industrial, individualista e moderna, o ritual tende a criar o momento coletivo, fazendo sucumbir o individual e o regional no coletivo e nacional... O ritual, então, é, entre outras coisas, um instrumento privilegiado para expressar e enfeixar totalidades" (4). Pois bem, seja por sua importância regional ou nacional, as festas cíclicas, enquanto dispositivos que expressam a totalidade, foram objeto de estudo; por seu caráter e pelo que evocam como motivo de celebração. Mas não aconteceu o mesmo com o pagode. Creio que a especificidade do pagode se encontra em sua relação com o tempo e no que convoca à sua realização. Vejamos: o pagode não tem data fixa, nem data marcada de antemão pelo calendário ou a tradição. A data de sua realização é produto de uma decisão individual, por parte de quem faz e convida ao pagode, ou surge como resultado de um acordo entre os interessados em fazer o pagode. Mas ele pode acontecer em qualquer dia, com motivo ou sem ele. Como disse Monarco (sambista e pagodeiro da Velha Guarda da Portela) na entrevista para a nossa pesquisa: "Não precisa de um motivo especial para fazer um pagode; pode ter motivo ou não. Um aniversário, um batismo pode virar um pagode. Mas ele pode acontecer ou formar-se de um dia para o outro sem que tenha sido programado..." Esta característica marca a diferença com as festas "cíclicas", embora de fato, estas festas, sua celebração, terminem sendo para muitos um pagode, no Rio de Janeiro. Em outras palavras, aproveitam-se as festas cíclicas para realizar o pagode, pela conveniência e a disposição das pessoas para festejar, sem que isso seja um imperativo. É o que

pude observar no período anterior ao carnaval, onde a proximidade do magno evento, os ensaios das escolas de samba, blocos e ranchos propiciam e multiplicam os encontros carnavalescos, sambistas e pagodeiros, de maneira que se tornam mais frequentes e há ainda mais facilidades para programá-los e levá-los a cabo, mesmo sem obedecer a uma ordem temporal rígida e preestabelecida.

Por outro lado, enquanto as festas cíclicas celebram um acontecimento externo a elas (o nascimento do Menino Jesus, a data de um santo padroeiro, as colheitas, os orixás, o antigo entrudo), o pagode celebra o samba. Dito de outro modo, é o samba o que convoca o pagode, independente do motivo, do pretexto, se se trata de um aniversário, um batizado, ou qualquer outra coisa. O pagode é, antes de mais nada, a celebração do encontro pelo encontro entre os participantes (amigos, familiares, vizinhos) e destes com o samba. A celebração desse duplo encontro é o que Nei Lopes definiu em uma frase: "O pagode é o samba e é a festa do samba". Esta especificidade é o que diferencia o pagode de qualquer outra festa brasileira. Esta especificidade é a que não foi percebida por folcloristas e etnomusicólogos em seus estudos sobre a música e a cultura popular carioca. Talvez por isso, e por ser demasiado óbvio e reotineiro e por sua relação com o tempo, o pagode como festa passou despercebido aos olhos dos investigadores.

Pois bem, se nos aventuramos na experiência da pesquisa de campo, é porque nos interessa a busca do sentido e da significação que encobrem e revelam os fatos sociais. Se toda cultura é construção de sentido por meio de símbolos e signos, os fatos dados são a expressão visível através dos quais podemos alcançar a significação que os homens produzem sem sabê-lo. Os significados indiretos, as conotações, os sentidos implícitos e as significações ocultas, os contrasensos, os duplos

sentidos e até os "sentsentidos" estão na mira de nossa apreensão como elementos dessa gramática que pretendemos explicar.

NOTAS

- 1) GEERTZ, C. La interpretación de las culturas. Barcelona, Editorial Gedisa, 1979, p. 90.
- 2) ALLEAU, R. A ciência dos símbolos. Lisboa, Edições 70, 1982, p. 11.

### CAPÍTULO III

#### O ENCONTRO ETNOGRÁFICO

Uma das formas de nos aproximarmos dessa relação (sujeito/objeto) passa necessariamente pela análise do encontro etnográfico, lugar onde se cristalizam as diferenças e onde as aparências entram em conflito.

Começemos reconhecendo o caráter oral do encontro etnográfico, e isso é válido tanto na etnologia que se ocupa das sociedades ágrafas, como na antropologia feita nas cidades, que recupera histórias de vida, analisa as relações sociais, ou interpreta sistemas de símbolos e representações. Isto é fundamental para entender a natureza do texto etnográfico, tanto o escrito que é produzido pelo antropólogo, quanto os textos orais que o precedem no encontro e que participam, por sua vez, como pretextos na elaboração daquele. Se me preocupo com a construção do texto, é porque sua escritura é em última instância necessária para legitimar um saber, para institucionalizá-lo como tal, pois fora dessa mediação com a escritura dito saber "não existe". Ou acaso posso graduar-me sem escrever a tese?

Partamos de uma analogia: a pesquisa de outra cultura é equivalente à relação entre um leitor e seu texto. A outra cultura, a pesquisada, pode assumir-se então como um grande texto, múltiplo em formas e significações (mesmo no recorte específico que façamos), cheio de enigmas, segredos, curiosidades, mistérios, atrativos e até resistências, para a percepção do pesquisador.

Quero considerar o encontro etnográfico sobretudo como um processo de comunicação social no qual predomina a comunicação oral sobre a escrita. A partir desta singularidade, podemos introduzir um ponto de vista semiótico, segundo o qual o en-

contro etnográfico não é transmissão de informação, mas sim um contrato pleno de relações assimétricas, de ambigüidades e excessos de significação. Se para o estruturalismo somente era importante a cultura (o texto), sob a perspectiva semiótica também são importantes os sujeitos e os processos que a fazem e a vivenciam. Isto significa que no encontro etnográfico (como processo de comunicação e como evento comunicativo) o emissor e o receptor (o pesquisador e os informantes) não são entes fixos, nem unívocos. Ambos podem desenvolver os dois papéis, assim como pode ser tematizada a relação entre estes. As relações de poder que mediatizam o intercâmbio, as desigualdades econômicas e sociais, o papel de agente institucional que exerce o antropólogo sobre o "nativo" (também o inverso), o status que projeta ante os observados, as imagens que ele elabora dos sujeitos de sua pesquisa, os preconceitos que o acompanham... todo esse universo imaginário que entra em jogo, de parte a parte, implícito no encontro, faz parte das condições históricas dessa relação.

Quantas surpresas encontraríamos a cada passo se, além de começarmos perguntando a nossos "informantes" as representações de sua cultura, lhes perguntássemos pelo antropólogo que os indaga. Se a pesquisa antropológica se ocupa das representações sociais (religiosas, mágicas, míticas, de poder, etc.), é tão legítimo ocupar-se delas como dessa relação atualizada que é o encontro etnográfico. Se todas as representações são de natureza inconsciente, e cada uma delas expressa um aspecto da cultura como um todo, por que as representações do encontro etnográfico não podem ser incorporadas como objeto da pesquisa?

Ao assumir o encontro etnográfico como evento comunicativo, não significa que ele se reduza a mero intercâmbio de discursos orais que se atualizam nos diálogos, ou a uma pura abstração lógica. Quero enfatizar o lugar social dos agentes, o papel

comunicativo assumido no evento (papéis particulares que mudam em cada situação de fala), as relações implícitas de poder, de autoridade, solidariedade, etc., que medeiam entre ambos; as competências culturais, isto é, os sistemas de saberes (tanto do pesquisador quanto dos observados) a partir dos quais se exercem as práticas sociais; os discursos verbais e toda a comunicação paralingüística e translingüística (cinésica e proxêmica) coexistente com o verbal constituem também o encontro etnográfico enquanto evento comunicativo. Se, como afirma Dilthey, o homem se objetiva em obras tangíveis, cremos que assim também se objetiva na linguagem natural (o idioma) como em outras linguagens. E se a cultura está "programada", como diz Geertz, em forma de "modelos para" e "modelos de", enquanto gramáticas que inscrevem a significação em diferentes objetos, temos de ver no corpo humano o lugar privilegiado dessa inscrição. Em seus gestos e em seus movimentos, como em sua fragmentação esquizofrênica, o corpo é codificado através da gramática que cada sociedade elabora para representar-se a si mesma e às demais. Ou se não, como explicar que, na praia, as mulheres européias mostrem os seios com a maior naturalidade, e as mulheres brasileiras exibam o traseiro?

Em síntese, mesmo o oral não é tudo nem o único no encontro. Com as outras linguagens (o paralingüístico e o translingüístico), também se falamos sem que nos demos conta, também se expressam as relações sociais, tanto da parte do pesquisado quanto do pesquisador, aumentando assim a pluralidade das vozes e o jogo das diferenças. Através deles, manifesta-se visivelmente isso que Todorov chamou "simbolismo lingüístico", a saber, "los sentidos indirectos que hacen la comunicación" (1).

Se chamo a atenção sobre estes assuntos, é porque o texto etnográfico, como resultado, neutraliza e dissolve as condições

históricas em que foi produzido. No estudo das sociedades complexas como no das sociedades ágrafas (onde a oposição entre o oral e o escrito não existe), a construção do texto etnográfico na sua forma standard desconhece as singularidades da linguagem e da comunicação que lhe servirão de matéria-prima, e sob a hegemonia do paradigma positivista impõe-se sua elaboração como algo que nega e exclui a oralidade, plena de significados indiretos, de ambigüidades e significações heterogêneas.

Nossa perspectiva aqui aponta em outra direção. Se considerarmos a cultura observada como um grande texto a interpretar, necessariamente temos de ter em conta os ruídos da comunicação não funcionalizada e os excessos de sentido que ultrapassam nossos objetivos.

Neste ponto seguimos Geertz, para quem a cultura se define como um sistema de símbolos em virtude dos quais o homem dá significado à sua experiência. Sua teoria da análise cultural fundamenta-se em uma concepção da conduta humana regida por dois grandes mecanismos de controle: 1. Padrões Intrínsecos, que seriam os códigos genéticos, como fontes de informação preestabelecidas pela espécie, organicamente, e que intervêm em grau mínimo, no caso do homem, como esquemas de orientação; 2. Padrões Extrínsecos, ou seja, códigos simbólicos, sistemas de significação que predominam no comportamento individual e social. Tais sistemas criados pelo homem no processo social são compartilhados por ele e apreendidos no curso da vida. Eles configuram um marco de referência significativo para a orientação no mundo e sua relação com os demais. Os sistemas simbólicos funcionam como fontes de informação externa, subministrando a orientação requerida pelo homem para a ação e a conduta. Geertz estabelece uma analogia entre sistemas simbólicos, necessários à vida social, e outras estruturas homólogas, como os genes, necessários ao desenvolvimento do organismo.

Os dois termos da série, que são qualitativamente distintos (uma sinfonia não é uma partitura, nem o projeto é a ponte), implicam uma abordagem diferente que Geertz insinua, mas não desenvolve nem resolve. A questão fica assim delineada: como se dá o salto de "un patrón preexistente que da forma a un proceso exterior a él" (a suas manifestações (materializações) empíricas)? Em outras palavras, "cómo conceptualizar la dialéctica entre la cristalización de esos esquemas de significación que imparten dirección al curso concreto de la vida social?" (2)

Os dois termos da série de Geertz são análogos aos que Chomsky expõe pela mesma época (1957 - 1965) nos Estados Unidos para a lingüística. Em Chomsky, são a Competência e a Atuação (3) (performance). A competência funciona como uma gramática, isto é, como um saber (que Chomsky localiza na mente humana) a partir da qual se produz a atuação verbal, a fala. Assim, as frases e os enunciados que produzimos são o "output" resultante do processamento desse "programa", que é a competência. Em seu modelo, Chomsky, diferentemente de Geertz, explica a passagem da competência à performance a partir de um componente transformacional que permite a conversão de estruturas profundas em estruturas superficiais. Tanto Chomsky como Geertz são fortemente influenciados pela cibernética e a biologia. Só que Geertz, diferente de Chomsky, tenta avançar apoiando-se na semiótica, na hermenêutica e na fenomenologia. Daí que, para ele, a análise da cultura tenha de ser não uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca de significações (4). Isto é, uma hermenêutica. Para isso, propõe que a etnografia seja uma "descripción densa" que defina "una jerarquía estratificada de estructuras significantes y determine su campo social y alcance" (5).

A etnografia deve interpretar essas estruturas de significação socialmente estabelecidas, que ainda que não sejam explí-

citas aparecem superpostas, entrelaçadas, confundidas umas com as outras, e que o antropólogo "debe captar primero para explicar después" (6). Geertz considera que "aunque la cultura contiene ideas, no está en la cabeza de la gente". Daí que o debate sobre se a cultura é objetiva ou subjetiva seja trivial, segundo ele porque está mal colocado... "Una vez que la cultura es concebida como acción simbólica no tiene sentido esa discusión" - diz ele (7). Mesmo que assim o diga, termina adotando uma posição objetivista. Porque se a cultura não consiste em fenômenos mentais (como apregoa a antropologia cognitiva, à qual Geertz critica duramente por pretender ver as coisas partindo da subjetividade do ator, captando seus conteúdos de consciência), e sim em estruturas simbólicas exteriores à mente, é claro que se reconhece nelas uma existência objetiva.

Uma vez definido o caráter de seu objeto, a antropologia vem a ser uma interpretação de segunda ordem, com respeito a essa realidade simbólica que é toda cultura. Nesta concepção, há uma crítica velada ao estruturalismo (e a Levi Strauss sem mencioná-lo). Por estar buscando simetrias formais, oposições binárias, estruturas incorpóreas e universais lógicos, perdem-se de vista a vida e as práticas significantes. Por ir em busca do homem universal e do espírito humano, dissolvem-se em modelos abstratos o homem concreto e a cultura das sociedades estudadas. A perspectiva semiótica nos põe a salvo contra essas perversões, pois não pretende generalizações universais, nem regularidades abstratas, ou leis formais, mas apenas "generalizar no interior de casos particulares".

"La descripción densa", como método etnográfico, não pode escapar ao contato com "Las duras superficies de la vida, con las realidades políticas y económicas dentro de las cuales los hombres están sujetos". A antropologia interpretativa descarta assim uma visão de cultura como conjunto de tradições, valores e costumes (no melhor sentido tyloriano, e como o con-

cebe o folclorismo) que se transmitem de uma geração a outra. Em seu lugar, vê a cultura como um "programa" (no melhor sentido da informática), quer dizer, "como una serie de mecanismos de control (fórmulas, reglas, instrucciones) que gobiernan la conducta. El hombre es el animal que más depende de esos mecanismos que son los sistemas simbólicos, como condición esencial de la existencia humana". Já que a vida está muito pouco ordenada por fatores intrínsecos (genéticos), como ocorre com os animais inferiores, o homem necessita dessas construções simbólicas para não sucumbir ao caos.

Nossa concepção do encontro etnográfico supõe que nele se atualizam os sistemas simbólicos, as competências e os saberes que constituem tanto o observador como os sujeitos de sua observação. Evidentemente, trata-se de competências e saberes distintos.

O encontro etnográfico é o encontro, muitas vezes conflitivo, entre essas competências e saberes. De fato, trata-se de dois tipos gerais de competência que aqui postulo como hipóteses teóricas em sentido oposto ao empirismo, no qual necessariamente se inscreve o encontro etnográfico como um processo de comunicação e como um evento comunicativo.

Os dois tipos de competência que abordarei a seguir serão: as competências produtivas e as competências consumistas. Mas este será o tema do próximo capítulo, antes de fazer a descrição etnográfica.

NOTAS

- 1) TODOROV, T. Simbolismo e interpretación. Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, pp. 12-13.
- 2) GEERTZ, C. Op. cit., p. 215.
- 3) CHOMSKY, Noam. Aspectos de la teoría de la sintaxis.
- 4) GEERTZ, C. Op. cit., p.20.
- 5) Ibid., p. 24.
- 6) Ibid., p. 24.
- 7) Ibid., p. 24.

CAPÍTULO IVMARCO TEÓRICO: UMA HIPÓTESE DAS COMPETÊNCIAS - DA COMPETÊNCIA LINGUÍSTICA ÀS COMPETÊNCIAS CULTURAIS

Ao assumir o ritual, profano ou sagrado, como um espaço onde se atualizam expressões simbólicas e culturais, quero propor uma visão diferente, que considera essa experiência não como a mera repetição de tradições populares, conservadas puras por sua fidelidade às raízes. Minha concepção é outra. Trata-se de postular a existência de um sistema de capacidades criativas, quer dizer, de saberes que como patrimônio coletivo atravessam todas as dimensões do grupo social a que pertencem. É a partir desses saberes que se produzem as manifestações sensíveis que comumente se denominam tradições, e que se materializam em produtos finais como a comida, as práticas religiosas, a música, a dança e outras expressões.

A idéia que quero desenvolver está orientada para a conceitualização desses sistemas de saberes que precedem os produtos, e que por sua vez estão contidos nestes. De fato, a descrição etnográfica se depara e se ocupa de fatos sociais dados, produtos terminais, resultados, expressões concretas, que são descritas, inventariadas e às vezes explicadas como um repertório de tradições que dão identidade ao grupo a que pertencem. É isto o que faz a etnomusicologia e também o que fazem (ou fizeram) muitos antropólogos, sem superar um nível de análise que fica no inventário da cultura como conjunto de expressões. Mesmo que a descrição etnográfica passe necessariamente por esses procedimentos, quero chegar a ela a partir de um ponto de vista que considera a cultura não como um conjunto de produtos finais, e sim como um sistema de saberes produtivos e capacidades que fazem possível a existência de manifestações sensíveis e das expressões concretas. Há aqui um deslocamento na ênfase e no objeto a considerar. Esse des-

locamento marca nossa diferença.

Para introduzir esse ponto de vista, vou usar o conceito de Competência (Competence), proveniente da lingüística norte-americana, particularmente da Gramática Gerativa Transformacional (GGT), fundada por Noam Chomsky por volta dos anos 60. Dito conceito, retomado e reelaborado a partir de uma tese de Humboldt, foi desenvolvido nas duas obras pioneiras do lingüista norte-americano: Syntatic Structure, de 1957, e Aspects of the theory of syntax, de 1965.

COMPETENCE AND PERFORMANCE: (traduzidos como "competência" e "atuação") conformam a base teórica do modelo chomskyano, em sua concepção de linguagem.

A competência lingüística designa um saber que é intuitivo e inconsciente no sujeito. A competência é o conhecimento empírico e intuitivo que todo falante tem de sua língua materna. Dito saber constitui uma capacidade produtiva que faculta o sujeito a produzir frases e com elas se comunicar, e também a entender as frases produzidas por outros que falem seu próprio idioma. A competência é, pois, uma capacidade criativa graças à qual se produz a comunicação verbal. Essa capacidade pode ser representada teoricamente por uma gramática, quer dizer, através de um sistema de regras que explicitam as relações internas do sistema lingüístico, e deste com o pensamento. Ditas regras conformam um sistema finito que ao entrar em múltiplas combinações pode gerar um número quase ilimitado de frases. Por isso, falar (ou escrever) não é repetir enunciados acumulados em um depósito como a memória, e sim criar enunciados novos em situações diferentes, ou mesmo em situações supostamente iguais.

A "performance" é o uso individual que cada um faz de sua competência lingüística; é a realização prática dela. Daí dedu-

zirmos que não há atuação sem competência, mas por sua vez a realidade nos demonstra que a competência, em suas primeiras etapas, se reforça com a atuação no processo de aquisição da linguagem. Para Chomsky, a competência é o objeto de sua gramática, e não a atuação.

Quero empregar, por meio de uma analogia, a noção de competência para pensar (por analogia) que as práticas culturais, enquanto modos de atuação ou "performance" do grupo, são possíveis e realizáveis somente a partir da existência de modelos de competência, enquanto saberes especializados atribuídos ao grupo, que facultam seus membros a produzir determinados bens.

Pois bem, a questão se complica quando Chomsky argumenta que a competência é uma capacidade individual e um princípio inato ao homem, como fato biológico universal. Aqui nos separamos de sua teoria, pois as competências que nos interessam são socialmente adquiridas como saberes coletivos.

Ao que parece, Chomsky tem razão em alguns pontos, quando afirma que a competência é um princípio universal e exclusivo da espécie humana. Nenhum animal de outra espécie (até agora) está capacitado para produzir a linguagem articulada do homem. Ele observa também que o processo de aquisição da linguagem se desenvolve em todos os seres humanos durante os primeiros cinco anos de vida, independentemente de raça, cor, religião, língua, região, etc. É nesse período da vida que se assimila a gramática da língua materna, por diferentes procedimentos, porém como um saber inferido de maneira inconsciente. Este é também um princípio universal que reforça sua tese do inatismo biológico. Por último, ele identifica estruturas profundas que são comuns a todas as línguas, apesar de suas diferenças superficiais.

Chomsky adota o paradigma racionalista ao propor um modelo hi-

potético-dedutivo como a Gramática Gerativa Transformacional. Esse modelo é confrontado com a pesquisa empírica na lingüística, na psicologia, biologia, genética, engenharia e outras disciplinas, para ocupar-se de dois problemas gerais: 1) Identificar a natureza do sistema adquirido; e 2) Interrogar os processos de aquisição desses sistemas. Por este caminho, consegue-se postular um modelo de gramática universal, sustentado nos universais da linguagem considerados sob dois pontos de vista: a partir da natureza dos sistemas verbais que são as línguas particulares; e a partir da análise dos processos de aquisição de cada um deles. Em seu modelo racionalista, Chomsky cai em dois problemas não resolvidos que se converteram em alvo das críticas. Um é o inatismo, no que parece ter razão, na medida em que se requer certo condicionamento orgânico para que a linguagem seja possível. Outro é sua consideração da competência como um fenômeno individual, reduzido a uma realidade mental. Daí resulta ser compreensível que sua gramática seja uma teoria mentalista.

Se me detenho em Chomsky, é porque creio que seja possível confrontar suas teses com/e a partir de um ponto de vista antropológico. Esta dupla operação é a que quero formular em seguida, apoiando-me em minhas reflexões sobre a "Competência" e na perspectiva antropológica de Clifort Geertz. Tanto Chomsky quanto Geertz, cada um no seu campo, são as figuras mais destacadas na América do Norte, durante os últimos 30 anos, na lingüística e na antropologia, respectivamente. Cada um é pioneiro, líder e "pai" de certa escola. As teses que confrontarei foram produzidas pela mesma época, diria que quase sincronicamente nos anos 60, quando aparecem os trabalhos mais importantes de cada um deles. De Chomsky, os já citados. De Geertz, vários ensaios publicados entre 1962 e 1966, recompilados depois no já clássico texto La interpretación de las culturas, publicado em 1973. Os textos centrais de Geertz em

que me baseio são os seguintes: El desarrollo de la cultura y la evolución de la mente (1962); La ideología como sistema cultural (1964); La religión como sistema cultural (1966); El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre (1966).

Segundo Geertz, "Todo análisis cultural serio parte de un nuevo comienzo y termina en el punto al que logra llegar antes de que se le agote su impulso intelectual. Se movilizan hechos anteriormente descubiertos, se usan conceptos anteriormente desarrollados, se someten a pruebas hipótesis anteriormente formulados; pero el movimiento no va desde teoremas ya demostrados más recientemente, sino que va desde la desmañada vacilación en cuanto a la comprensión más elemental, a una pretensión fundamentada de que uno ha superado esa primera posición. Un estudio antropológico representa un progreso si es más incisivo que aquellos que le precedieron; pero el nuevo estudio no se apoya masivamente sobre los anteriores a los que desafía, sino que se mueve paralelamente a ellos" (1).

Nos últimos anos, tenho vindo trabalhando a noção de competência, ainda que em um sentido distinto daquele originalmente delineado por Chomsky, mas conservando sua conotação de "saber" intuitivo, inconsciente, que se manifesta como uma capacidade criativa, como um saber produtivo. Disto dá conta minha tese de mestrado em lingüística, onde elaboro uma reflexão sobre a "competência comunicativa", e alguns textos publicados posteriormente. São eles: Competencia lingüística, competencia ideológica y competencia comunicativa; La competencia musical o el saber popular sobre la música (2); De la cultura a las competencias culturales, ensaio e projeto de pesquisa apresentados ao mestrado em Antropologia social da UNICAMP. Ao longo destes trabalhos, há uma transformação que retomo agora para elaborar um ponto de vista que, partindo da lingüística e da teoria do discurso, se desloca para os estudos da comunicação e da cultura.

Como se trata de aproveitar estes antecedentes de maneira crítica, quero formular uma concepção que se articula entre a lingüística e a antropologia, reservando-me o direito ao questionamento de alguns aspectos das teorias utilizadas. Recomeço por Chomsky, que já tem sido bastante discutido entre os especialistas. Para ele, a linguagem é uma realidade mental. Neste sentido, Chomsky está bem próximo do cognitivismo do antropólogo Stepen Tyler, para quem a cultura consiste em "fenómenos mentales que pueden ser analizados mediante métodos formales semejantes a los de la matemática y la lógica". (3) Tais métodos formais são os que Chomsky desenvolve em sua teoria da sintaxe, e que tanto têm servido ao MIT - Harvard e ao Pentágono, em sua programação de guerra nas estrelas e no progresso de suas agressões. Na verdade, é Tyler quem está próximo de Chomsky. Contra eles e contra o cognitivismo, vamos encontrar Geertz, cujas críticas não podem ocultar, no fundo, uma hipótese similar ou ao menos análoga à da competência, mesmo que desprovida de todo mentalismo. No seu limite, é uma teoria antimentalista a de Geertz, para quem "Aunque la cultura contiene ideas, no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una identidad oculta. El interminable debate en la antropología sobre si la cultura es "subjetiva" o "objetiva"... está mal planteado. Una vez que la conducta humana es vista como acción simbólica, pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas mezcladas." (4).

O ponto de vista teórico que quero propor agora é também antimentalista, apesar de ter partido dos conceitos chomskyanos. O que creio é que as competências (lingüísticas, comunicativas, musicais, culturais) enquanto sistemas usados para a produção de bens culturais, símbolos e significações estão organizadas como saberes estruturados em forma de "programas"

"pacotes de instruções" (como diz Geertz). Tais saberes ("programas") orientam e modelam a performance e as práticas culturais de um grupo social determinado. E é neste ponto que suspeitamos que Geertz está próximo de Chomsky, e onde, conseqüentemente, tocam-se a lingüística e a antropologia, neste caso. Segundo Geertz, enquanto os animais dependem inteiramente de "programas-instruções", dados geneticamente, para seu comportamento, o homem depende de sistemas simbólicos para sua orientação no mundo. Este é um princípio indiscutível hoje em dia e aceito por todas as ciências humanas. Apoiando-se na Biologia, Geertz afirma que os códigos genéticos, como fonte de informação interna, ordenam e controlam o comportamento animal por meio de sinais determinados organicamente. (Hoje sabemos que são reações químicas moleculares que formam estes sinais - e não signos.) Nos homens, são estruturas simbólicas adquiridas socialmente e constituídas historicamente (é o que creio) as que exercem esse papel de orientação e controle, por meio de signos e símbolos. A respeito, diz Geertz: "Deseo proponer dos ideas: La primera es la de que la cultura se comprende mejor no como complejos esquemas concretos de conducta (costumbres, tradiciones, hábitos) como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control (planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones - lo que los ingenieros de computación llaman "Programas" -) que gobiernan su conducta. La segunda idea es la de que el hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos (que están fuera de su piel), de esos programas culturales para ordenar su conducta". E mais adiante acrescenta: "Si no estuviera dirigida por estructuras culturales - por sistemas organizados de símbolos significativos - la conducta del hombre sería virtualmente ingobernable, sería un puro caos de actos sin finalidad y de estallidos de emociones, de suerte que su experiencia sería virtualmente amorfa. La cultura, la totalidad acumulada de esos esquemas o estructu-

ras, no es sólo un ornamento de la existencia humana, sino que es una condición esencial de ella". (3)

Geertz admite que estas idéias não são nem novas nem exclusivas dele, pois se encontram disseminadas na cibernética, na neurologia, na genética, na Antropologia, na teoria da informação (e na lingüística, que ele não menciona mas que agregamos aqui). Ainda que fortemente inspiradas na Biologia (Chomsky também), o que as teses de Geertz conseguem é estabelecer o específico da cultura ao separar-se da natureza e transcendência mediante o símbolo. Sem nenhuma dúvida, em sua concepção de cultura como "programas" corre-se o risco de uma perversão: a de resvalar para um modelo lógico-matemático, ou para um sistema binário como os do estruturalismo, ou para os de um programa de computador. Esta conotação computacional da cultura é o que me parece perigoso em Geertz, e da qual quero pôr-me a salvo.

Pois bem, apesar do risco dessa perversão à espreita, não podemos deixar de reconhecer que Geertz se fundamenta na Biologia para afirmar o caráter não-biológico da cultura como o distintivo no homem. Isto é claro. Rastreando seus textos, podemos ampliar essas concepções dos sistemas simbólicos que aqui assimilamos a competências, mesmo que despojando-as do viés computacional. Diz Geertz: "El hombre no puede ser definido sólomente por suas aptitudes innatas, como pretendía hacerlo la ilustración" ( e, acrescentemos aqui, como faz Chomsky, que se declara cartesiano em outra de suas grandes obras: Lingüística cartesiana). "El hombre no puede ser definido sólomente por sus modos de conducta efectivos, como tratan de hacerlo buena parte de las ciencias sociales contemporáneas, sino que ha de definirse por el vínculo entre ambas esferas, por la manera en que la primera se transforma en la segunda, por la manera en que las potencialidades genéricas del hombre se concentran en sus acciones específicas" (Geertz - Idem, p.

52). Ilustrado com um exemplo, isto equivale dizer que se nossa capacidade para falar é inata (no que Chomsky tem razão), nossa capacidade de falar espanhol ou português é cultural e portanto socialmente adquirida. Esta diferença é chave. No mesmo texto Geertz agrega: "Cuando se concibe la cultura como una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno a uno. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos (sujetos, diría la sociología) guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. Y los esquemas culturales no son generales sino específicos." (6)

Em outro de seus ensaios (El desarrollo de la cultura y la evolución de la mente), discutindo sobre o mentalismo, Geertz (que parece estar criticando Chomsky e Levi Strauss, cada um por seu lado, mas sem mencioná-los) acrescenta alguns elementos teóricos na mesma direção que nos interessa, nesta leitura que fazemos de sua obra. "La mente no es ni una acción ni una cosa - dice Geertz -. Es un sistema organizado de disposiciones que se manifiestan en algunas acciones... Cuando atribuimos mente a un organismo no hablamos ni de las acciones del organismo, ni de sus productos, sino que hablamos de su capacidad y su aptitud, de su disposición para realizar cierta clase de acciones y producir cierta clase de productos. Capacidad y disposición que inferimos del hecho de que ese organismo a veces cumple tales acciones y produce tales productos." (7)

Destaco os termos sublinhados por sua conotação de equivalentes à minha concepção das competências, enquanto saberes, atitudes, disposições. Pois bem, qual é a natureza de tais sis-

temas simbólicos? Onde e como localizá-los teórica e empiricamente? O próprio Geertz nos oferece uma pista em um artigo posterior. Em La religión como sistema cultural, desenvolve essa noção de sistemas simbólicos, comparando-a com os homólogos do modelo biológico. Diz Geertz: "En lo que se refiere a las estructuras culturales, es decir, a los sistemas de símbolos o complejos de símbolos, el rasgo que tiene aquí para nosotros principal importancia es el hecho de que sean fuentes extrínsecas de información. Por "Extrínseco" entiendo sólo que ellas - lo mismo que los genes - suministran un patrón o modelo en virtud del que se puede dar una forma definida a procesos exteriores. Así como el orden de las bases en una cadena de DNA forma un programa codificado, una serie de instrucciones, o una forma para la síntesis de proteínas estructuralmente complejas que rigen el funcionamiento orgánico, los esquemas culturales suministran programas para instituir los procesos sociales (??) (os signos são meus) y sociológicos que modelan la conducta pública. Si bien la clase de información y su modo de transmisión son muy diferentes en los dos casos, esta comparación de gen y símbolo es algo más que una forzada analogía de la clase del familiar concepto de 'Herencia Social'... Sólo que, porque la conducta humana está tan débilmente determinada por fuente intrínsecas de información, las fuentes extrínsecas son tan vitales" (8).

As competências são, pois, modelos de informação extrínseca, ainda que haja em realidade dois tipos de modelo: "modelos de" e "modelos para". Diversamente dos genes e de outras fontes de informação não-simbólicas, que são apenas modelos "para", não modelos "de", as estruturas culturais têm um intrínseco aspecto duplo: dão sentido, isto é, forma conceitual objetiva à realidade social e psicológica ao se ajustarem a ela e ao modelarem-na segundo essas mesmas estruturas culturais... "Modelos para" se encontram, como o indica o exemplo dos ge-

nes, em toda a ordem da natureza, pois onde há uma transmissão logicamente semelhantes programas são necessários... Pe-ro Modelos "de" (procesos lingüísticos, gráficos, mecánicos, naturales, etc. que funcionan no para suministrar fuentes de información en cuyos términos puedan estructurarse otros procesos, sino para representar esos procesos estructurados como tales, para expresar su estructura en otro medio) son mucho más raros y tal vez se limitan al hombre entre los animales existentes" (9).

Em La ideología como sistema cultural, Geertz reitera esse caráter dos sistemas simbólicos, que são "Fuentes extrínsecas de información, en virtud de las cuales puede estructurarse la vida humana, son mecanismos extrapersonales para percibir, comprender, juzgar y manipular el mundo. Los esquemas culturales (religiosos, filosóficos, estéticos, científicos, ideológicos) son 'Programas'; suministran un patrón o modelo para organizar procesos sociales y psicológicos así como los sistemas genéticos proveen un correspondiente modelo de la organización de procesos orgánicos" (10).

Padrões intrínsecos (genes) e padrões extrínsecos (símbolos). A mesma idéia passava em outro ensaio, onde se discute o conceito de cultura e onde Geertz localiza o problema crucial de sua perspectiva. Retomando Parsons, declara que "Los sistemas de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales, y por cierto aprendidos, suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que lo rodea y en su relación consigo mismo. Productos y a la vez factores de interacción social, dichos sistemas son para el proceso de la vida social lo que el programa de una computadora es para sus operaciones, lo que el gen es para el desarrollo del organismo, lo que la partitura es para la sinfonía... de manera que el sistema de símbolos es la fuente de

información que, hasta cierto grado mensurable, da forma, dirección, particularidad y sentido a un continuo flujo de actividad. Sin embargo, estas analogías que indican un patrón preexistente que da forma a un proceso exterior a él, pasan fácilmente por alto lo que se manifestó como el problema teórico central de este enfoque más refinado: El problema de saber como conceptualizar la dialéctica entre la cristalización de esos 'esquemas de significación' que imparten dirección, y el curso concreto de la vida social" (11).

Quero assinalar agora dois problemas: o primeiro é o que Geertz acaba de mencionar, e que traduzido a nosso esquema pode parafrasear-se da seguinte maneira - como passar das competências às performances? Como explicar essa relação em termos teóricos? De certo modo, estas são as mesmas perguntas que se formula Chomsky e que ele resolve por meio da lógica, ao construir um modelo hipotético-dedutivo no qual um sistema de operações transforma as regras de competência linguística em enunciados virtuais, ou, dito de outra forma, trata-se de um sistema formal que permite a conversão de estruturas profundas (padrões, modelos) em estruturas superficiais (as frases). Esta solução no modelo chomskyano é possível na medida em que concebe a competência como um sistema de regras finitas, um conjunto fechado a partir do qual se podem inferir operações, resultados, etc.

Pois bem, no caso de Geertz, ele não resolve o problema. Simplesmente deixa a pergunta, e não sei se até agora já a resolveu. No meu caso, minha noção das competências está desprovida do caráter rígido e fechado que supõem as regras; não creio que se possa delinear-las assim, ainda que não negue que se possa inventar um modo de representação desses saberes que são as competências, sem necessidade de cair em um formalismo tão sofisticado como o da Gramática Gerativa Transformacional. Portanto, limitar-me-ei apenas a dar conta desses saberes

(dessas competências) sem pretender que sejam universais, nem universalizantes, mas sim destacando os modos como eles se explicitam em práticas concretas. E creio também que, mesmo que esses saberes operem em certo nível por meio de regras, meu objetivo aqui não é concluir em uma estrutura abstrata delas, ainda que me seja necessário, eventualmente, aludir a elas na medida em que sua presença nesse "terreno" seja ostensiva. Mais adiante, depois da descrição etnográfica, voltarei a esta questão. Por ora, quero "arredondar" minha noção de Competências Culturais. Creio que a cultura, em uma formação social determinada, se articula em uma rede de competências diferenciáveis, específicas e limitadas. Estes três atributos caracterizam inicialmente nosso objeto conceitual. Diferenciáveis, porque a cada modelo de competência corresponde um sistema de saberes especializados, mais ou menos técnicos, e um conjunto de práticas orientadas à produção de bens culturais. Específicas, porque tanto os produtos como os processos que o geram são distintivos na experiência social e na análise. Limitados, porque é possível identificá-los e sistematizá-los como propriedades adscritas a setores sociais determinados. Tais competências são sistemas simbólicos construídos sob a forma de "fontes de informação extrínseca", como se viu em páginas anteriores. Enquanto saberes e capacidades produtivas, as competências orientam e modelam a performance cultural dos sujeitos e/ou grupos sociais.

Pois bem, vou postular uma hipótese segundo a qual existem, teoricamente falando, dois níveis macro de competência. São eles: as competências para a produção de bens culturais; e as competências para o consumo de bens culturais. Simplificando, chamá-las-ei competências produtivas e competências consumistas (daqui por diante, CP e CC). As CC também são saberes especializados, de índole coletiva, expressos como sistemas classificatórios, nominalizadores, inúteis para a produção de bens. Ditos saberes fazem parte das condições de re-

cos estão na natureza, e portanto fora da história (ou pelo menos na pré-história da espécie humana), os programas simbólicos somente podem constituir-se com/e na cultura, dentro do movimento de sociedades particulares. Nisto concordam as ciências sociais. Aceitemos (com Chomsky) que o simbólico (enquanto capacidade, disposição, faculdade) é inato, universal e exclusivo do homem; é o que o diferencia do animal; o que lhe permite transcender a natureza e adquirir consciência da vida e do mundo. Porém, a constituição de "programas" particulares é uma elaboração inconsciente e coletiva que não pode subtraí-  
-se à dinâmica e ao movimento da história e da sociedade. Esta é a outra objeção que podemos assinalar a Geertz, ou seja, o não reconhecimento da natureza inconsciente dos processos simbólicos, nem a inserção destes no processo social. O que quero propor, na contramão de Geertz, é que os modelos de competência se configuram na história, como o provam o surgimento, para o caso da música, das competências consumistas (como as defini antes) que se desenvolvem à medida que as competências produtivas vão perdendo força nos centros urbanos como efeito da sociedade industrializada, da massificação e da homogeneização pelo mercado. Isto é claro na música popular do continente, sobretudo a partir dos anos 30, quando se consolidam o rádio, o disco e o cinema como resultado do projeto de modernização capitalista, instaurado em nossos países, que logo se aprofunda na década de 50 e se intensifica depois, nos anos 70. Neste período, vão configurando-se novos "programas"-modelos (novas competências = saberes) que orientam os sujeitos na recepção plausível de bens (mercadorias) e de símbolos, produzidos inclusive em outro lugar (social e geográfico). Tais programas não estão orientados para a produção de bens culturais. Se na sociedade pré-capitalista predominavam a nível popular as competências produtivas (como veremos na história de sua música), isso significa que não havia uma separação entre o produtor e o consumi-

dor, porque era o mesmo sujeito nos dois papéis. Na sociedade industrial, o produtor já se separa definitivamente do consumidor, assim como as competências consumistas transformarão e deslocarão, pouco a pouco, as competências produtivas. Creio que esta relação histórica nos permite explicar por que o "partido alto" é uma espécie em extinção no Rio, apesar de ter sido uma prática muito comum e uma tradição arraigada entre os antigos sambistas e pagodeiros, segundo relatos, testemunhos e canções.

O acima dito não quer dizer que não se conservem algumas competências produtivas na sociedade moderna, em algumas áreas da cultura, ou inclusive que não possam surgir novas competências produtivas, como apropriação e reciclagem de antigas competências e novos produtos. Isto é o que podemos observar na dança; mas esse será o tema de um capítulo posterior, quando voltaremos a estes problemas.

Por ora voltaremos a Geertz para reiterar nossa distância e para dar conta, em nosso objeto, do processo no qual o pagode se cristaliza como prática cultural e expressão popular, produto e objetivação de um desses programas, cuja história tentarei formular, pelo menos durante um período. Em conclusão, ainda que tenhamos partido de Geertz para posicionar nossa abordagem teórica, distanciamos-nos dele para seguir nosso próprio caminho.

Em síntese, são três nossas observações críticas à sua teoria (formulada em Interpretación de las culturas - minhas observações só são válidas nesse contexto):

1. A conotação computacional e matemática que abriga sua concepção do simbólico.
2. O desconhecimento do processo histórico e do inconsciente como lugares onde ganham corpo os sistemas simbólicos que ele

chama "programas".

3. A inversão da relação ao atribuir aos sistemas simbólicos um determinismo sobre o processo social, quando é na realidade este que dá forma sensível a essa capacidade exclusivamente humana de produzir significação por meio de símbolos.

Talvez preso às analogias cibernéticas naquele momento, e apesar de reivindicar a vida para a análise cultural, Geertz se esqueceu de que o homem não é uma máquina (justamente porque existe o inconsciente) e, acreditando escapar do biologismo pela porta da frente, volta e entra pela porta dos fundos. Porque se os sistemas simbólicos são fontes extrínsecas de informação (equivalentes a gramáticas) e não estão na mente do homem, será que estão dadas como um dado a priori? Não será esta ilusão a que induz Geertz a ignorar o inconsciente como lugar do simbólico e o leva a assimilar programas de computadores a símbolos humanos, enquanto nós sonhamos ou enlouquecemos sem sabê-lo, elas apenas podem vomitar aquilo com que o homem as alimenta. Prova de que os sistemas simbólicos não são um programa racional é o fato inelutável de que não podemos sonhar o que quisermos, assim como não podemos evitar sonhar com o indesejável.

Muito pouco serve toda a crítica ao idealismo estruturalista, quando em lugar de estruturas abstratas e universais propõem-se sistemas simbólicos como programas de computadores humanos. Talvez como exemplo, esta redução do simbólico possa ser útil; talvez como metáfora faça honra ao estilo diletante de Geertz; mas como fundamento conceitual, será esta a teoria do símbolo e a teoria da significação de que a Antropologia necessita?...

Finalmente, quero concluir esta abordagem caracterizando minha noção das competências como será utilizada daqui por diante. Elas se definem pelos seguintes aspectos:

1. As competências, enquanto saberes e capacidades para, são atividades no processo social, dando origem a produtos culturais.

2. As competências, enquanto saberes e capacidades, são no fundamental saberes inconscientes, coletivos, empíricos e intuitivos que se expressam de maneira espontânea (como linguagens e como a linguagem), mas que podem sistematizar-se de maneira racional, consciente e objetiva, inclusive pelo mesmo grupo que os cria.

3. Nossa noção das competências supõe um nível de elaboração de regras (positivas ou restritivas), mas não se reduz a elas, nem pretende chegar a um esquema formal, como o fez o estruturalismo, certa semiologia, e como o formulou Chomsky para a linguagem.

A partir destas idéias, assumirei então a descrição etnográfica do pagode e sua reconstrução histórica nos capítulos seguintes.

NOTAS

- 1) GEERTZ, C. Op. cit., p. 36.
- 2) In La Salsa de Cali. Medellín, Editorial UPB, 1986.
- 3) GEERTZ, C. Op. cit., p.26.
- 4) Ibid., p. 24.
- 5) Ibid., pp. 51-52.
- 6) Ibid., pp. 62-63.
- 7) Ibid., p. 63.
- 8) Ibid., p. 91.
- 9) Ibid., p. 91-92.
- 10) Ibid., p. 139.
- 11) Ibid., p. 215.

## CAPÍTULO V

### A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA: PAGODE, FUNDO DE QUINTAL E "FIESTAS DEL SOLAR"

"O pagode é a festa do samba e é o próprio samba." (Nei Lopes)

Escolhi o pagode ou "fundo de quintal" como objeto empírico para a descrição etnográfica porque é uma festa, uma prática cultural e um rito de celebração do mundo, onde nasce o samba, e por ser um espaço social onde se materializa minha hipótese das competências. O "fundo de quintal", ou pagode, como ritual profano que é para cantar e dançar, para confraternizar, tem seu equivalente em outros tipos de festa celebrados no Caribe (Cuba, Porto Rico, São Domingo), conhecidas como Fiestas del Solar, nas quais se gestaram e onde germinaram gêneros da música popular como o Guaguancó em La Habana e La Pena em Porto Rico. Neste sentido, o fundo de quintal é um ponto de referência (e uma experiência social) comparativo para eu tentar uma visão mais abrangente do processo de criação da música popular na América Latina.

Mas antes de entrar nessa discussão, vou abordar a descrição etnográfica do pagode tal qual o pude conhecer durante as vezes em que compareci a ele no Rio de Janeiro, entre 1990 e 1991. Para essa descrição, basear-me-ei nos relatos que escrevi como "diários de campo" depois de cada participação.

Tomarei alguns critérios da Antropologia Cultural norte-americana para introduzir essa descrição. Segundo James A. Clifton, "Ethnography approaches the study of man via an inductive building up of a series of well described cases. While ethnography is implicitly comparative, the methods of ethnology are explicitly so..." (1) Para Clifton, o antropólogo cultural descreve vários casos de procura correlações ou covariações em vá-

rios aspectos da cultura para provar hipóteses ou talvez inferir linhas causais e, finalmente, se for possível, declarar leis gerais (neste ponto há uma diferença com Geertz). Nisto coincidimos com Clifton, pelo menos para este trabalho. Ainda que, para ele, a estratégia etnográfica descritiva e o trabalho comparativo formal da Etnografia sejam atemporários, quer dizer, não se inscrevem em uma dimensão do tempo e, portanto, estão fora da história. Neste ponto, Clifton e a Antropologia Cultural são decididamente estruturalistas. E aí não coincidimos. Diz Clifton: "They do not deal with sequences of events along the continuum of history or with long or short-term processes of cultural changes and evolution" (2). Há nesta concepção epistemológica uma ênfase maior na comparação que na história. De fato se trata de uma comparação sincrônica, e nisto a Antropologia Cultural retoma o modelo da Linguística saussureana. É aqui onde surgem nossas diferenças... porque segundo Clifton "The ethnographer must contrast and compare what he observes with what is known..." (Concordamos.) "Still, a major aim of the ethnographer is to discover what was not known before" (isto é válido para toda ciência) "to see clearly what might not have been suspected to learn to raise questions about the major and minor concerns of the people among whom he resides, questions that could not be raised before confronting the community, and to find ways of getting sound answers. Because of this, ethnography involves a great deal of innovation in method and technique, field expedients developed in situ, designed to answer questions arising from fresh observation of the unexpected. The ethnographer sets out to discover and understand the idiosyncratic uniqueness of the community, as well as to detail its similarities with others" (3).

A definição de Clifton enquadra bem nossa perspectiva, mesmo que logo nos distanciemos dele para introduzir o processo histórico e social que transcende a mera descrição sincrônica e comparativa, por muito boa que ela seja. Em outras palavras,

ao sincronismo puro da descrição comparativa na Antropologia Cultural, opomos uma ótica que combina descrição etnográfica com aproximação histórica.

Na busca de definir o objeto empírico, o fato social específico para esta pesquisa, perambulei por vários tipos de pagode em várias áreas do Rio de Janeiro. Um, ao ar livre, no Aterro do Flamengo, realizado por familiares e vizinhos do bairro que vão até a praia para tocar samba aos domingos depois do meio-dia. Outro, em um espaço coberto, um bar-restaurante nos arredores de Niterói (em "Candongueiro"), onde se apresenta Aílton, famoso pagodeiro fluminense.

Outro mais, na Barra da Tijuca, aos sábados e domingos à tarde, em um casebre aberto à beira da praia, na Avenida Sernambetiba. É o pagode em "Kanga de Hillo"), onde um conjunto de sete negros alterna o samba com outras músicas, segundo os pedidos de uma clientela nem sempre negra, nem necessariamente de extração popular.

Outro, ainda, no bar-restaurante Mandrake, no bairro de Botafogo. Ali, todas as terças, a partir das 10 da noite, reúnem-se uns 20 sambistas (em média) para cantar velhos e novos temas, com um repertório amplo de sambas, chorinhos e bossa-nova (principalmente os dois primeiros) que alegam e atraem o resto da clientela. A roda de samba é formada ali por participantes de classe média (a maioria chega de carro), geralmente profissionais liberais (há médicos, engenheiros, cientistas sociais), estudantes universitários, professores e músicos, profissionais vários deles, segundo pude constatar. Os que não o são desfrutam da música e, ainda que não vivam dela, a interpretam com técnica e conhecimento. O grupo que o forma reúne-se ali faz pouco mais de dois anos, segundo informa o médico Ary Carvalho, tocador de cavaquinho e que me iniciou neste pagode, onde Beth Carvalho comparece com

frequência para cantar e prestigiar o lugar. Pois bem, este pagode apresenta várias características: pelo dia (terça-feira) e a hora (de 10 da noite às 4 da manhã), que correspondem "normalmente" a um dia de trabalho e a uma hora de descanso. Quando perguntei a outro dos presentes o porquê desse dia, respondeu-me: "Porque nesse dia não tem mais nada pra fazer", e me contou o que o pessoal (o grupo, ou seus membros) faz no resto da semana, à noite, quando dividem suas atividades de lazer em outros lugares (cinema, teatro, estudo).

Outra característica deste pagode tem a ver com a natureza do grupo que o realiza. Já disse que são pessoas de classe média, intelectuais, inclusive ativistas políticos e militantes de grupos políticos de esquerda e até brizolistas. Quando perguntei a um deles se isso era um pagode, respondeu-me incomodado: "não! Isto não é um pagode, nem diga isso aos outros (ao pessoal) porque eles não vão gostar". "Então o que é o pagode?", perguntei-lhe de novo. "O pagode é mais de preto, mais barulhento, mais batucada; aqui o samba é mais elaborado; aqui nós tocamos de outra maneira..."; e o homem continuou explicando-me tecnicamente (isto é, musicologicamente) o alto grau de sofisticação com que eles interpretavam o samba (soube que ele era não apenas músico instrumentista, mas também compositor e regente); em síntese, a diferença no modo de tocar o samba consistia em uma maior elaboração na melodia e na harmonia (uso de vários violões, um de seis e outro de sete cordas, às vezes um saxofone, clarineta, banjo e outros instrumentos que enriquecem a melodia), enquanto nos outros pagodes, os de fundo de quintal na Zona Norte ou nos subúrbios, privilegiam o ritmo e não a melodia e a harmonia. Descobri, então, que este grupo não só fazia um pagode diferente (pois que é um pagode, mesmo que eles não gostem de chamá-lo assim) como tinham, ademais, um discurso elaborado para representar sua diferença com os outros pagodeiros e legitimar, inclusive, sua superioridade. A troca de nome para autodesignarem-se

como diferentes era sintomática. Quando perguntei a Ary sobre isto, ele me disse: "Esta é uma roda de samba; do samba e de choro; o pagode é outra coisa". Apesar disto, comprovei que muitas vezes tocavam e cantavam até os mesmos sambas que se interpretam nos pagodes mais populares. Na realidade, tratava-se de formas diversas de utilizar e tocar a mesma música.

Outra diferença tem a ver com a dança. Ali, na roda de samba do Mandrake, pouco se dança, talvez pelo tipo de assitência; os músicos cantam e tocam mas não dançam; pelo menos não ali. Nos outros pagodes, pude observar uma maior participação do corpo em interação com o espaço e os demais. O pagode é para cantar, tocar e dançar. O do Mandrake parece mais carregado, ou dá mais ênfase ao canto que à dança.

Mesmo que os sambistas do Mandrake tenham um discurso para autorepresenta-se e legitimar sua diferença com relação a outros pagodeiros, não encontrei neste (na Serrinha ou no Aterro do Flamengo) um discurso correspondente, ou apresentado para relacionar os outros grupos mais elitizados. Esta diferença foi notável, porque no nível do discurso eles se assumem e assumem o samba somente como diversão e encontro, sem preocupação demasiada com abstrações técnicas, ainda que de fato saibam tocar e cantar o samba, à sua maneira.

Neste sentido, o discurso daqueles era um dispositivo de construção de identidade social e cultural através da música, que não está presente nos outros pagodes.

Pois bem, por cima das "diferenças internas" entre os grupos de pagodeiros, e entre as modalidades concretas de realização do pagode, há algo em comum a todos eles: o acontecimento do encontro em torno do samba. É esta música a que convoca e reúne. O específico do pagode como acontecimento reside em sua relação com o tempo e com o motivo da convocação, porque, enquanto outras festas como o 6 de janeiro, carnaval, festas

juninas, etc. se repetem ciclicamente a cada ano e em consequência têm uma data marcada de antemão, o pagode não apresenta esta característica. Ele pode acontecer qualquer dia e não tem data fixa, ainda que possa suceder, como de fato sucede, com maior intensidade na temporada de carnaval e festas juninas. Os ciclos (se é que se pode falar em ciclos no pagode) são outros, semanais, periódicos, irregulares, e de outra índole, mas não são preestabelecidos. Creio que esta especificidade diferencia o acontecimento pagode de outras celebrações, e talvez por isso não foi considerado como objeto de estudo por folcloristas e etnomusicólogos, que concentram sua atenção nas festas cíclicas, por seu caráter nacional, enquanto o pagode é convocado e tem como motivo apenas o samba e o encontro.

Em todos os pagodes presenciei o mesmo espírito descontraído dos participantes; em todos eles senti que o samba convoca ao encontro de amigos, familiares e até desconhecidos (como eu), que acedem ao ritual urbano como pagodeiros consuetudinários ou como esporádicos visitantes. Em todos eles senti que, além da música e do papo informal, pude compartilhar por momentos a ilusão de sermos iguais. Ainda que não tenha visto neles o traço distintivo do velho e tradicional pagode, caracterizado pelo "partido alto", isto é, pela improvisação repentina na roda de samba, e o desafio verbal, e o duelo cantado pelos partideiros (pagodeiros) em contenda. A ausência deste traço (deste fato) chamou a atenção de minhas observações quando descobri nas entrevistas, nas conversas com velhos sambistas, e nas leituras, que o partido alto e a improvisação tipificavam o tradicional e autêntico pagode. Este fato parece hoje um caso raro, ou ao menos não tão comum, no Rio de Janeiro. É como se estivesse perdendo-se (se é que já não se perdeu) essa competência produtiva, ou seja, essa capacidade "natural", esse saber intuitivo para improvisar em verso seguindo a melodia e acompanhando o ritmo. Dessa ausência, uma vez explici-

tada, surgiu uma dúvida que converti em hipótese: a de que o desenvolvimento da sociedade capitalista industrializada implica, supõe, promove o desaparecimento de certas competências produtivas relativas à criação de bens culturais, e que em sua falta emergem novas competências, isto é, saberes destinados não mais à produção e sim ao consumo de bens culturais produzidos em outro lugar e por outros agentes.

Esta dúvida e a reflexão que a acompanha serão retomadas mais adiante, assim como a discussão sobre as competências.

Na continuação de minha busca, permanecia em meio aos pagodeiros como um "gringo" do Terceiro Mundo que gosta de samba, que de vez em quando dança atraído pelo ritmo, e interessado em conhecer e pesquisar o rito profano do "fundo de quintal".

Mas não foi nestes pagodes que se decidiu o perfil de minha pesquisa. Ainda que o comparecimento a eles e a observação sistemática do que ocorre ali tenham sido muito úteis para a comparação. Em minha busca de superar a reiteração do óbvio, descobri finalmente o lugar propício, o pagode "ideal", mais próximo do autêntico e tradicional fundo de quintal (depois discutirei a noção de "autenticidade"). E foi em Madureira que encontrei o acontecimento que parece conservar fielmente (ou ao menos tenta) a natureza que deu origem com anos atrás a esta festa. Como logo veremos, a tentativa de preservá-lo intacto e igual não passa de uma ilusão.

Neste pagode concentrei a atenção da pesquisa em sua segunda etapa. Ali, em pleno coração do subúrbio carioca, distante da Zonal Sul, encontrei o que procurava (ou pelo menos o que mais se parecia a isto): o pagode do Darcy da Serrinha, ou "Palmares da Serrinha", como também é conhecido. O pagode em questão é presidido por Darcy Monteiro, negro carioca de 58 anos, filho da vovó Maria Joana (mãe de santo, jogueira) e mais conhecido como "Darcy do Jongô" ou "Darcy da Serrinha",

sambista, pagodeiro, compositor, ritmista de/e cofundador com seu pai da Escola Império Serrano, intérprete e professor de percussão (todas estas denominações expressam o exercício múltiplo de uma competência cultural produtiva, concentrada em um mesmo sujeito).

Quero apresentar uma descrição do espaço físico onde tem lugar o acontecimento cultural objeto de minha análise: o pagode se celebra na casa de Cláudio, na Rua Operário Sadock de Sá, 147, Madureira, zona norte do Rio de Janeiro. Além de celebrar-se o pagode, ali também é a sede de um centro cultural, concebido como "espaço de resistência" por Cláudio, Darcy e outros amigos que ali acorrem para fazer música ou para discutir assuntos culturais. A casa, situada na esquina, ao lado de um beco, está dividida interiormente em várias áreas: na frente, um boteco simples, com uma mesa de sinuca freqüentemente visitado por vizinhos. Adiante, uma sala rústica decorada com elementos típicos que evocam à primeira vista música e cultura afro-brasileira: uma roupa de baiana usada em desfile de escolas de samba, pendurada em uma parede; algumas cartolinas com textos culturais (poesias, fotocópias de artigos de jornal, transcrições musicais, etc.). Encostado a uma parede, um bom equipamento de som com amplificador para ligar os instrumentos eletrônicos na hora do pagode, ou para os ensaios do grupo de Darcy, que se organiza para apresentações em shows, espetáculos artísticos, culturais ou comerciais. Este aparato eletrônico funciona como conector que liga os acontecimentos e temporalidades distintas: o pagode tradicional e "primitivo", com sua transformação em show para o mercado de espetáculo. Ao lado dele, uma estante com alguns livros e instrumentos de percussão (reco-reco, pandeiro, tamborim e outros objetos). E, finalmente, em um canto, descansam quatro tambores, semelhantes a tumbadoras. Três deles (o candongueiro, o caxambu e o tambu) formam o conjunto do jongo, um ritmo-dança de umbigada e desafios cantados, de conotações mágico-religi-

osas, que ainda se cultivam - transformado - no lugar. Umas mesas velhas e algumas cadeiras de bar completam a cenografia de um salão aberto que recorda mais os velhos cortiços do que a sala de um apartamento moderno. De qualquer forma, é um lugar amplo o suficiente para abrigar várias pessoas, para cantar, dançar, e confraternizar, ainda que não se participe diretamente da música. Mais atrás, na casa, o quarto de moradia do casal dono da casa e do bar: Cláudio, sua esposa e um filho de cinco anos. E por último, no fundo, o banheiro para "desaguar" a cerveja. Simbolicamente, a divisão-distribuição da casa pode explicar-se da seguinte maneira: o bar, na frente, como espaço público aberto à vizinhança e aos clientes, quaisquer que sejam. O salão do pagode, conhecido como "Terreirão" (este nome está escrito na parede), é um prolongamento do público, mas goza de uma certa "intimidade" (e de uma atmosfera diferente), não tanto porque seja proibido o acesso a ele, e sim porque ali entra quem se sente atraído pela roda de samba, pela música que transcende à rua. Esta segunda área funciona em vários sentidos: como espaço descontraído para o pagode, como lugar de reunião do grupo cultural, como lugar de ensaio para eventuais apresentações do grupo dirigido por Darcy. Nos ensaios como na reunião, prevalece a ordem e certa concentração, necessária às exigências da razão, da disciplina da aprendizagem musical e da seriedade das discussões culturais. O trânsito de uma função a outra nesse espaço é mais ou menos fortuito, na medida em que antes ou depois de uma reunião ou ensaio pode surgir a relaxação e a descontração no mesmo lugar. Por último, a terceira área, o quarto do casal, que percebemos como um espaço privado de portas fechadas, escondido dos olhares indiscretos dos pagodeiros ou dos bebedores que passam, ao largo, para o banheiro nos fundos da casa.

Para continuar com esta descrição "densa", apresentarei o seguinte relato, que como diário de campo escrevi em uma de minhas visitas ao lugar. O relato condensa e contém todos os e-

mentos que fazem parte do objetivo e da discussão desta tese.

#### PAGODE E MACUMBA: DO TERREIRÃO AO TERREIRO

O pagode foi ali, na casa de Cláudio, em Madureira, no terreirão. A macumba, no terreiro, a 500 metros dali, a metade dos quais subindo o morro da Serrinha, sede da escola de samba Império Serrano.

Ontem foi dia "triplo" (ontem: 19 de março de 1991). Chegamos às 16 horas ao terreirão, em companhia do professor Messias (negro mineiro), músico e etnomusicólogo, amigo pessoal de Darcy, anfitrião do pagode e da macumba. Chegaram também outras pessoas da Zona Sul, alguns músicos com seu violão, um fotógrafo que quer registrar os fatos, vários vizinhos, homens e mulheres, familiares ou amigos de Darcy, no total de umas 20 pessoas que terminam participando do evento. Enquanto se forma o pagode, Darcy ensaia com dois músicos a harmonia de um jongo que está arranjado. Cláudio, por sua parte, atende no bar. Ele participa em alguns momentos de uma conversa ligeira, depois de receber-nos amistosamente. De vez em quando alterna a abertura de cervejas com uns toques de pandeiro ou tamborim. Comenta-nos, fragmentariamente, a existência do grupo cultural, seus propósitos e finalidades. "Isto é um espaço de resistência cultural", diz-nos; "aqui não tem racismo de nenhum tipo, aqui nos misturamos brancos com negros sem problemas, tudo para fazer o pagode e conservar as raízes de nossa cultura popular". Cláudio parece convencido do que fala, ainda que seu discurso esteja cheio de lugares-comuns. Eu o escuto atentamente e me surpreendo quando descubro que conhece a música cubana e a salsa. Demonstra-o quando interpreta nas tumbadoras os toques do guaguancó. Espanta-me, porque isto confirma a existência momentânea, no mesmo espa-

go, de dois gêneros, o samba e o guaguancó, que nascem na mesma época, como produtos urbanos de origem africana, de conotações religiosas em seus princípios e transformados no processo social. Além disso, um deles nasce nas festas de fundo de quintal e o outro nas "fiestas del solar". Apesar da enorme distância geográfica entre La Habana e o Rio de Janeiro, são muitas coincidências as que se juntam em um momento de surpresas, mesmo que seja este um caso completamente isolado.

Os três tambores de jongo, que agora ocupam um lugar central na sala, promovem a agitação. Depois do ensaio de Darcy e dos músicos, vem a improvisação. Durante a noite, improvisou-se de tudo: samba, chorinho, bossa-nova, "son montuno" (cubano - a "Guajira Quantanamera", de Joseíto Fernández), blues e cantos jazzificados por parte de Darcy, cantando e tocando as tumbadoras, e de Messias, tocando a viola. Outros músicos, com violão, baixo elétrico, flauta, completam a banda recém-formada. Os demais nos alternamos com o pandeiro, o reco-reco, um tamborim ou o instrumento rítmico que sobre. Entre uma e outra cerveja, entram e saem do terreirão vizinhos, jovens e velhos que atravessam o bar para aproximar-se a participar ou para escutar a improvisação. Às vezes alguém dança, ou insinua o movimento, até que aparecem duas negras, uma mais velha e a outra jovem, que dão um show de dança quando esquenta o samba. De qualquer maneira, a música é o que manda, convoca e fraterniza.

Às 22 horas, o pagode acaba após cinco horas de muita descontração. Chegou o momento de subir o morro e chegar ao terreiro situado na Rua Balaiada, 124, na Serrinha mesma. É o centro de macumba "Tenda espírita cabana de Xangô". Ali mora Darcy e sua família, a família Monteiro: sua irmã Eva (mãe de santo), sobrinhos, tias, netos, uma família completa unida em torno da memória da vovó Maria Joana. Foi o aperitivo do dia. A família e alguns dos presentes participaram do ritmo, dan-

ça, que, ainda que se conserve no núcleo familiar, já não é como antes, nem tem necessariamente de ser religioso, como não o foi essa noite, em sentido estrito. Não obstante prece-der a macumba, o jongo dessa noite foi aberto para todo o mundo cantar, fazer coro, tocar e dançar. Não era preciso ser iniciado para entrar na roda ou improvisar. Esta forma, bem diferente da tradicional, "autêntica" e pura de fazer o jongo, tem sua explicação numa frase de Darcy, anfitrião e diretor da "orquestra": "Meu tambor sempre foi profano..."

Mesmo na forma como se manifestou desta vez, algumas caracte-rísticas se conservaram (fazê-lo por volta da meia-noite, por exemplo); outras mudaram radicalmente. Creio, inclusive, que o nível de participação foi mínimo, comparado com os relatos contados por velhos jongueiros ou com os estudos feitos sobre o jongo, segundo outros testemunhos. Direi algo mais: em cer-to momento do transcurso da macumba, apresentou-se um vídeo sobre jongo, na sala familiar, para os que não estavam na ma-cumba, ou entravam e saíam alternando as duas situações. Na realidade foram dois vídeos, nos quais aparece vovó Maria Jo-ana dançando o jongo em casa e em alguns espetáculos culturais em que se apresentou a família Monteiro, como família jonguis-ta da Serrinha. Apesar de falecida (em 1986), vovó Maria Jo-ana é recordada em fotos penduradas nas paredes, na tela, nas toadas e nos versos improvisados ou compostos em sua homena-gem pelo filho Darcy.

Na noite anterior, houve macumba de preto velho, presidida pe-la filha Eva, continuadora do ofício. Ali também o espírito da vovó foi invocado e reverenciado por todos os seus descen-dentes. A macumba terminou com a comida sendo servida ao san-to, sobre uma toalha branca estendida no chão, com duas ima-gens (duas estatuinhas) de pretos velhos (um homem e uma mu-lher). Por último, a repartição da comida entre todos os pre-sentes. Feijão, angu, couve picada, carne, farofa, batata do-

ce, alpim, mandioca e abóbora cozida, tudo junto no mesmo prato. Algumas fatias de bolo ou de pão completam a refeição. Todo mundo recebe sua porção, que deve pegar-se diretamente com as mãos. Todos aceitamos a norma e terminamos lambendo os dedos... Depois, um café sem açúcar (tem de ser assim) que eu misturo com cachaça para esquentar-me um pouco, e de sobremesa uma caneca de saborosa canjica quente... Às quatro da manhã, cansados, mas com a sensação de haveremos vivido uma intensa jornada de pagode, jongo e macumba (três em um), descemos o morro procurando a Zonal Sul.

Selecionei o relato desta experiência porque, neste dia, se juntaram em seqüência os três "ritos", que a meu modo de ver representam muito bem, não o pagode de hoje, mas o pagode ideal, o pagode antigo tal como nasceu na "pequena África do Riode Janeiro" em fins do século passado, e dali se foi estendendo pela Lapa, os Subúrbios e os morros da Cidade Maravilhosa. Esse pagode ideal, que reconstituiremos aqui hipoteticamente e teoricamente para analisar, então, o pagode de hoje, Esse velho pagode, que hoje é saudado com nostalgia pelos velhos e por alguns intelectuais, já não mais existe (ou talvez muito pouco), mas esteve bem representado essa noite no terreirão de Madureira e no terreiro da Serrinha, com a família Monteiro.

A experiência daquele dia e o seu relato me permitem, agora, delinear os seguintes problemas, que daqui em diante serão considerados:

1. A relação de contigüidade entre o pagode, o jongo e a macumba;
2. O fundo religioso que os une, ainda que desta vez o jongo e o pagode tenham sido mais profanos e tenham precedido o rito místico;

3. A realização do pagode em um lugar "autêntico", que se assume simultaneamente como foco de resistência cultural. Assinalo esta característica porque os outros pagodes que conheci e a que assisti não se assumiam, pelo menos explicitamente, sob a mesma condição;
4. As transformações de que tem sido objeto tanto o pagode quanto o jongo, e a perda do "partido alto" com sua característica fundamental, nas duas práticas;
5. A presença de outros gêneros e outros cancioneiros, e sua improvisação e mistura com os gêneros nativos (improvisação de samba, chorinho, son montuno, música mineira, sertaneja, blues, jazz, etc.);
6. A relação entre o religioso e o profano, como instância ambígua; sua contigüidade física e simbólica;
7. A relação entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno, e suas representações sociais;
8. A concreção, nos três eventos, de um sistema de competências produtiva, associadas a um grupo familiar, como sobrevivência de um patrimônio cultural coletivo que, no passado, alcançava mais largos setores da população e hoje se vê reduzido a grupos mais limitados. Essas competências se manifestam, enquanto saberes criativos, nos produtos vividos e observados pro nós sobre o terreno. Exemplo: o saber implicado na "performance" musical; o saber implicado na "performance" do jongo. O saber evidenciado na realização da macumba, implicando, entre outros, a preparação das comidas e demais oferendas aos pretos velhos. Nos três eventos, estamos diante da convergência de três modelos de competências produtivas que se conservam, transformadas, e se reproduzem por relações de parentesco, fundamentalmente;

9. A perda de outras competências (exemplo: a ausência do partido alto, que antes tipificava o jongo e o pagode). Esta perda, a ausência do partido alto, se fez sentir nos dois eventos. Essa perda pode ser vista de outro modo: como transformação ou deslocamento das competências produtivas, por competências (saberes) consumistas (isto é, dirigidos ao consumo, não à produção de bens culturais), como revela o fato de se deixar de se fazer macumba ou jongo para sentar-se e vê-lo no vídeo (o vídeo também foi presenciado por Darcy e outros membros da família).

10. A relação entre o sujeito e o objeto.

Daqui em diante, trataremos do desdobramento destes temas em suas implicações sociais, simbólicas e culturais.

Os problemas serão retomados, não necessariamente na mesma ordem, mas à medida em que formos relacionando os eventos-objeto: o acontecimento real, observado hoje (representado no relato), e o acontecimento ideal, que repousa no imaginário coletivo... dos mais velhos ou de intelectuais saudosistas do que nunca viram.

Nosso caminho será como segue: da descrição empírica do acontecimento real (já descrito), iremos para a reconstituição teórica do acontecimento ideal. Essa reconstituição será feita baseando-me na bibliografia especializada e fragmentada que aborda o tema (o pagode) não como assunto central, mas de maneira indireta, por diferentes autores. Nessa reconstituição, introduzirei pouco a pouco a comparação com outros referentes análogos existentes na América Latina. Uma vez reconstituído historicamente esse ideal, voltaremos ao pagode atual para estabelecer outros níveis de comparação, com gêneros, festas e práticas vizinhas a ele. Simultaneamente, irei introduzindo minha noção das competências, discutindo e teorizando sobre elas. É na encruzilhada que nos abre o processo que nos

distanciamos do Folclorismo e nos separamos da Antropologia Cultural.

É conveniente esclarecer que o pagode, enquanto forma de interpretar o samba, virou moda na década de 30, ao ser retomado e impulsionado pela indústria discográfica, que lançou com êxito cantores como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva, considerados por alguns críticos como produtos de marketing. Este fato explica por que para algumas pessoas o pagode é algo novo e, para outras, é algo de pouco valor cultural. Creemos que, se a indústria cultural se apropriou dele, foi para apresentá-lo com a roupagem da novidade, aproveitando sua longa tradição e enraizamento nos setores populares da cidade. Esta funcionalização de uma prática cultural a serviço do mercado desistoriza o acontecimento e faz parte, por sua vez, das transformações recentes, quanto a seu uso e significado, mas não em sua realização. Embora dialeticamente, ativou setores e estamentos críticos que se mobilizaram para denunciá-lo como uma manipulação mais e uma moda de consumo passageira. A indústria cultural e o rádio, ao usarem uma tradição cultural de origem negra e popular não perseguem uma reivindicação de seu valor como forma de resistência e afirmação que o pagode teve em seus começos e que hoje parece haver perdido.

Como veremos, o pagode desempenhou em seus começos esse papel de uma forma muito mais clara, ao ser um fator de coesão da comunidade negra e um elemento integral de sua cosmovisão.

NOTAS

- 1) CLIFTON, James A. "Cultural Antropology: Aspirations and Approaches". In Introduction to Cultural Antropology. Lawrence, University of Kansas, 1968, pp. 12-14.
- 2) Ibid., p. 13.
- 3) Ibid., p. 14.

## CAPÍTULO VI

### DO PAGODE REAL AO PAGODE IDEAL: RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA

Para reconstituir, histórica e hipoteticamente, o pagode "ideal", não há outro caminho que o de apelar a testemunhos orais de velhos sambistas, a escritos, fontes literárias, jornais e outros, que existem como registros indiretos de nosso objeto. Através deles e da documentação histórica sobre o Rio de Janeiro, é possível aproximarmo-nos dessa reconstituição de maneira coerente.

Depois de revisar uma ampla bibliografia, cheguei à conclusão de que o pagode, o fundo de quintal, não foi investigado como objeto específico, apesar de ser uma festa que já conta mais de cem anos no Rio de Janeiro. Na realidade, há muitos trabalhos sobre o folclore brasileiro, muitos estudos sobre música popular, análises do conteúdo das canções (letras, poesia, ideologia), biografias de autores e compositores, pesquisas sobre escolas de samba, sobre movimentos musicais (a Bossa-Nova, o Tropicalismo). Há também estudos sobre religiões afro-brasileiras e música folclórica em algumas regiões, cidades ou comunidades. Existem teses sobre diversos rituais brasileiros, incluindo a música; há também livros sobre a indústria cultural, discografia, sobre o mercado do espetáculo musical e o show-business. Enfim, entre todos os textos que pude consultar e ler com atenção, somente um assume o pagode como centro de análise: um ensaio de vinte páginas escrito por Nei Lopes, compositor, carnavalesco e pesquisador de cultura negra e música popular carioca. Soube de uma pesquisa "em andamento" sobre o pagode, por parte de um professor da UFRJ - Escola de Comunicação, que não quis dar-me qualquer informação.

Apesar de não ter sido assumido como objeto específico de um

discurso sociológico, o pagode ainda ocupa um lugar fundamental na cultura do Rio de Janeiro (sobretudo na cultura popular), não porque seja o suporte de velhas tradições (já transformadas ou em vias de), mas sim porque segue sendo um espaço vital de socialização, onde se tecem as relações sociais em diferentes estratos. E como é um acontecimento de caráter popular, um rito profano e cidadão que, ainda que se tenha originado nas camadas pobres e continue tendo entre elas seus principais redutos, hoje em dia transcende a outros níveis da pirâmide social. O pagode é, portanto, um espaço físico e simbólico, lugar de encontro onde convergem redes de parentesco, de amizade e vizinhança. Assim o pude comprovar nos quatro tipos de pagode a que assisti durante esta pesquisa. Por ser um acontecimento de celebração do mundo, o pagode está ligado ao lazer, ao tempo do ócio e à recreação, à ocupação do espaço público da cidade, ao uso do corpo, ao canto e à dança; e através deles, ligado ao amor e ao erotismo. Por esta via, ocupa um lugar central na vida de amplos segmentos da população carioca. (Devo incluir, agora, o pagode que se celebra todas as terças no bar Mandrake, Botafogo, perto de onde moro e a que assisti sistematicamente, depois das dez da noite; ainda que seja um autêntico pagode de sambistas de classe média, profissionais e músicos que se reúnem ali para cantar e tocar samba.)

Entre a bibliografia consultada, quero destacar quatro textos que marcam meu trabalho, não necessariamente porque aludem ao pagode, e sim porque oferecem uma visão profunda, em dimensões diversas, da música popular e do samba, da cultura implicada nele e da Cidade Maravilhosa. Esses textos, na ordem de leitura, foram os seguintes: 1. O popular e o nacional na cultura brasileira - Música, de Ênio Squeff e José Miguel Wizenick; 2. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro, de Roberto Moura; 3. Pequena história da música popular, de Jo-

sé Ramos Tinhorão; 4. Samba - o dono do corpo, de Muniz Sodré. Os quatro livros abordam aspectos diferentes em relação ao samba, mas sem aludir ao pagode. Uma leitura sincrônica deles me proporcionou uma visão coerente, que espero desenvolver agora com o auxílio de outras leituras e com o apoio de outras fontes de informação empregadas (alguns filmes, documentários, fotografias, declarações gravadas no Museu da Imagem e do Som) e logicamente a música, as próprias canções que nos servem de ilustração. De outro lado, o contato direto, a imersão em alguns espaços contíguos ao pagode e ao samba, como as gafieiras, a que assisti regularmente, e a macumba.

Começarei por uma contextualização histórica que creio necessária. O samba, como outros gêneros populares urbanos do cancionista afrolatinoamericano-brasileiro, é um produto mestiço e mulato, um produto resultante da interação com o outro, do encontro entre várias diferenças. Essa mestiçagem não é outra coisa que o encontro, inédito na história da humanidade, de três mundos diferentes, cuja fusão violenta daria nascimento e forma a novas expressões simbólicas. Um desses produtos, em minha opinião o mais importante, o mais rico culturalmente falando, foi a música popular (por sua capacidade de veicular o imaginário social) gerada ao longo de quatro séculos de misturas, interação desigual e aculturação entre a Europa, África e América. Brancos em pleno período renascentista e em processo de expansão comercial chegaram a aproximar-se de negros africanos e índios aborígenes, povos primitivos, alguns deles na idade pré-histórica e outros de civilização avançada, mas sob o predomínio de uma visão mágica do mundo, em que o negro e o índio se sentiam integrados a um universo cósmico e a uma fusão estreita com a natureza. A interação complexa, intensa e extensa ao mesmo tempo, entre raças, culturas, idiomas, religiões, costumes e histórias diferentes viria a ser uma fonte criadora de riqueza material e econômica, mas também de expressão estética, de música e de

dança. E foi particularmente nas principais cidades latino-americanas, ali onde essa interação foi mais intensa, que brotaram os mananciais sonoros que inundaram o século XX, irrigando-se por todo o mundo.

Para situar no tempo a configuração de nosso objeto, vamos deter-nos na segunda metade do século XIX, período em que nascem os gêneros da música popular urbana do continente. A esta conclusão cheguei depois de analisar a história individual de cada um deles (o son, o danzón, a rumba, o bolero, o merengue, a plena, a bomba, o guaguancó, a guaracha, a cumbia, o samba, o tango, a milonga a habanera e o jazz, todos eles emergem entre 1850 e 1900). Neste mesmo período, concomitantemente aos gêneros, surgem formas de dança em que o corpo ocupará um lugar central, graças à contribuição africana no novo contexto. Muitos desses gêneros derivaram-se de antigos ritos e cerimônias, nas quais as culturas africanas tiveram o papel principal. A eliminação física das populações indígenas arrasou com os vestígios musicais dos primitivos habitantes. Isto é válido para o Caribe e algumas regiões brasileiras, onde a interação fundamental, musicalmente falando, se deu entre os diferentes povos negros (yorubás, bantus, congos) da África e os brancos europeus, principalmente da Espanha e Portugal.

Podemos dizer que os gêneros do cancionero afrolationameri-caribebrasileiro, incluindo o samba e o pagode, são uma criação do que Darcy Ribeiro chamou de "os povos novos", isto é, aqueles que "han surgido de la conjunción, desculturización y fusión de matrices étnicas africanas, europeas e indígenas", com ênfase na contribuição das culturas africanas. "Los pueblos nuevos son un producto tanto de la deculturación de las herencias tribales indígenas y africanas, y de la aculturación selectiva a partir de esos patrimonios de su propia creatividad frente a un nuevo medio." (1). Os povos novos

são, no fundamental, resultantes da influência da plantação e da escravidão naquelas regiões onde se cruzaram, com distinto papel, o índio, o europeu e o africano. A plantação escravista (que produzia cana de açúcar, café, tabaco, algodão, frutas, cacau) foi a instituição formativa dos povos novos. Segundo Ribeiro, "La familia, la vida religiosa y la nación, fueron moldeadas bajo su influencia, proyectadas en el orden legal del estado y en su autoridad pública".

Para caracterizar o momento em que surgem o pagode e o samba no Rio de Janeiro, vou introduzir uma contextualização histórica que considero necessária. O período de referência é necessariamente a segunda metade do século XIX. Durante este período, os estudos sócio-econômicos do Brasil assinalam uma época de crescimento econômico, graças ao crescente comércio com a Inglaterra e ao surgimento de um incipiente processo de industrialização; daí a conseqüente expansão urbana de sua capital e cidade mais importante, São Sebastião do Rio de Janeiro.

Segundo Octavio Ianni, "A economia brasileira prosperou durante toda a segunda metade do século XIX. Esse desenvolvimento deveu-se ao progresso continuado da cafeicultura, caminhando pela Baixada Fluminense, o Vale do Paraíba e o Oeste paulista. Deveu-se também aos surtos de prosperidade, de duração variável, ocorridos com a cana de açúcar, o algodão, a borracha, etc. Em concomitância, verifica-se a diversificação paulatina da economia nacional e do próprio sistema social. Essa expansão econômica reflete-se significativamente na evolução do comércio exterior... O valor da exportação nacional, em libras esterlinas, cresceu cerca de 200% entre 1851-1860 e 1891-1890" (2). E segundo Caio Prado Junior, "A segunda metade do século XIX assinala o momento de maior transformação econômica na história brasileira". Essa expansão econômica foi seguida de uma crescente e progressiva di-

ferenciação do sistema social e das relações sociais. Isto é particularmente visível nas cidades e entre elas na capital do Império, principal centro comercial, político e cultural do país. Esse apogeu econômico se apoiou - segundo Octavio Ianni - "numa economia produtora de mercadorias para o mercado internacional, com fundamento na utilização predominante do trabalhador escravizado". (3) De acordo com Celso Furtado, baseando-se no primeiro censo demográfico, realizado em 1872, nesse ano "existiam no Brasil aproximadamente 1.5 milhão de escravos... e no começo do século era algo mais de um milhão, e nos primeiros 50 anos do século XIX se importou muito provavelmente mais de meio milhão..." (4)

O desenvolvimento econômico nesse período se refletia diretamente na capital, Rio de Janeiro. Quero assinalar dois momentos na história do desenvolvimento urbano do Rio. O primeiro, ocorrido sob a influência da economia de mineração; o segundo, sob o influxo da economia cafeeira.

O primeiro começa quando o Rio passa a ser a capital da colônia em 1763. O crescimento da produção mineira incide no Rio, que se converte no epicentro político e comercial mais importante do país ao final do século XVIII. Segundo o historiador Fernando de Azevedo, por essa época o Rio de Janeiro é "... escoadouro da opulenta produção das minas, e já agora a nova capital do Brasil adquire um tal impulso que em 50 anos, de 1750 a 1800, a sua população cresce aumentando de 25 mil para 100 mil habitantes; cresce notavelmente a sua importância econômica... o movimento do porto que a transformava no maior centro de comércio de exportação; o sistema de viação terrestre e marítima que a ligava a todas as capitânicas, e o deslocamento, do norte para o sul, das fronteiras econômicas, tudo contribui para impelir a um grau mais elevado de intensidade a vida urbana nessa cidade, para a qual se havia de transferir ainda, com o ciclo do ouro, o centro

político e... o próprio centro de cultura do país..." (5).

A este período corresponde - musicalmente falando - o surgimento da modinha, considerada por alguns musicólogos como o primeiro gênero popular urbano do Brasil, ao que parece criado no Rio de Janeiro e levado a Portugal pelo mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, por volta de 1775, segundo a reconstrução histórica feita por José Ramos Tinhorão. (6)

A modinha regressaria de Portugal, consagrada na corte e sob a aparência de ser música portuguesa.

A abertura dos portos brasileiros ao comércio estrangeiro e a mudança do Império para o Brasil em 1808 aceleraram ainda mais o progresso do Rio de Janeiro, que de um momento para o outro se convertia na sede da mornarquia portuguesa. Com isso, propiciava-se o intercâmbio artístico e cultural com os centros europeus, de onde chegavam companhias teatrais, músicas, danças, idéias e atitudes que transformaram a antiga aldeia colonial.

O segundo momento nesta história do Rio, de seu desenvolvimento urbano, ocorre sob o predomínio da economia cafeeira em meados do século XIX, até a chegada do século XX, quando se executa a primeira reforma urbana da cidade na administração de Pereira Passos. É neste período (1850 a 1900) de desenvolvimento econômico do Brasil, e de expansão urbana do Rio, que se dinamizam os processos culturais que desembocam na criação e no surgimento de gêneros musicais e formas de bailar como o lundu, a umbigada, o maxixe, o choro, as marchas de carnaval, o samba e o pagode. (Situ-o neste período, embora nenhum dos estudiosos da música popular o assinale.) É legítimo supor que quando aparece a primeira marcha de carnaval, Ô abre alas, de Chiquinha Gonzaga, em 1899, e quando surge o primeiro samba gravado que vira sucesso de carnaval (Pelo telefone, em 1917) eles configuram um produto acabado,

um resultado terminal que se havia vindo decantando na segunda metade do século XIX, com a diversificação da vida social produzida pelo crescimento econômico, com a participação crescente dos escravos africanos que chegam às lavou-  
ras de café, com a forte migração dos baianos que se instalam no Rio como escravos ou ex-escravos trazendo consigo o can-  
domblé, as celebrações religiosas e as formas primárias de organização carnavalesca - os ranchos, que apareceram no Rio desfilando por volta de 1870, segundo a versão de Ramos Ti-  
nhorão (7).

Durante este período, todos os estudos coincidem em assina-  
lar o auge e a expansão urbana da capital imperial. A consoli-  
dação de um aparelho de estado em torno à corte, a intensi-  
ficação das atividades comerciais, o crescimento de um merca-  
do interno e o desenvolvimento de uma zona portuária para o  
comércio internacional, todos são fatores que promovem e es-  
timulam o processo de urbanização da cidade. A partir de  
1830, "A penetração do café alterou radicalmente a economia  
mercantil escravista-cafeeira que contava com as condições  
propícias..." (8) Alguns dados demográficos nos dão uma idéia  
desse crescimento acelerado. Em 1821, a cidade já contava com  
123.000 habitantes, Cinquenta anos depois, em 1872, já se ha-  
via duplicado para 266.831, e em 1890 já eram 522.000 habitan-  
tes. (9) Uma incipiente indústria manufatureira apoiada no  
trabalho escravo complementava a principal atividade econô-  
mica, a que se dava em torno ao café, e atraía mão-de-obra  
de outras regiões, sobretudo do Nordeste e da Bahia, de on-  
de chegam milhares de migrantes negros que ocuparão o solo  
urbano, principalmente nos arredores do porto carioca, na Ci-  
dade Nova e na Saúde, que se converterão não só na sede da  
primeira colônia baiana no Rio, como também em "uma pequena  
África", segundo a expressão de Roberto Moura.

Esse período, como assinalou Octavio Ianni, "é a época em

que a cidade começa a suplantá-lo, como universo civilizatório diferente. Aliás, é nessa ocasião que se instaura efetivamente o conflito entre a cidade e o campo no Brasil..."

(10) A economia voltada para o mercado mundial e o intenso comércio com a Inglaterra abriram o país à influência direta das elites européias e das idéias revolucionárias e humanistas, como a arte, o positivismo filosófico e as ciências. Como resultado desse processo, cresce a vida mundana na cidade, em salões aristocráticos, teatros, e outros espaços que emergem como epicentros de uma rica vida cultural. Mas são as elites brancas as que se beneficiam dessa abertura ao mundo. Em menor grau, os imigrantes (portugueses, espanhóis, ingleses, italianos, franceses) que chegam ao Brasil e ao Rio como mão-de-obra que responde à política do Império, que requer trabalhadores para o cultivo do café no Rio e em São Paulo. E por último, na escala mais baixa, negros e mulatos, escravos ou libertos, excluídos dos privilégios. De acordo com Floresntan Fernandes, "Os negros e os mulatos ficaram à margem ou se viram excluídos da prosperidade geral, bem como de seu proventos políticos, porque não tinham condições para entrar nesse jogo e sustentar as suas regras. Em consequência viveram dentro da cidade, mas não progrediram com ela e através dela. Constituíram uma congêrie social, dispersa pelos bairros, e só partilhavam em comum uma existência árdua, obscura, e muitas vezes deletéria. Nessa situação, agravou-se, em lugar de corrigir-se, o estado de anemia social transplantado do cativoiro" (11).

Paradoxalmente, esta situação de marginalidade foi uma das condições que propiciou a criação rítmica e dancística destes grupos. Através delas, expressava-se uma relação distinta com o corpo e com o tempo; e toda essa atividade, que incluía também a capoeira, se dinamizava nos bairros e nas ruas adjacentes ao porto, onde chegavam e se instalavam os migrantes baianos e os escravos. Apesar das difíceis e adver-

sas condições materiais de existência, negros e mulatos nesse contexto lograram desenvolver, criar e produzir uma cultura popular que se tornou visível e bailável, por meio do ritmo e da dança do que Ennio Squeff chamou "o gesto negro".

A ocupação do espaço urbano vai dando lugar a novos bairros que se estendem desde o cais do porto até o interior da cidade. E é ali, no bairro, que se tecem as novas relações sociais, onde se recompõe a família, onde se agrupam as nações de negros recém-chegados; é ali que ocorrem as apropriações culturais em diferentes direções, que se cruzam e mesclam tradições e competências de origem diversa, reelaborando e transformando tudo para criar novos produtos. Podemos afirmar, com base em estudos anteriores, que a criação dos novos gêneros musicais e sua expressão dançável ocorreu na Cidade Nova, o bairro mais populoso do Rio na segunda metade do século XIX, segundo revela o primeiro censo de 1872. O nome deste bairro indica e ilustra muito bem o processo em movimento, pois se configura, segundo Ramos Tinhorão, "por volta de 1860... após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos ao canal do mangue. O bairro da Cidade Nova, situado na paróquia de Santana, era, pelo recenseamento de 1872, o mais populoso da cidade com seus vinte seis mil quinhentos e noventa e dois habitantes... três mil oitocentos e trinta e seis pessoas eram de cor preta, sendo mil quatrocentos e quarenta africanos livres e mil trezentos e noventa e seis ainda escravos, empregados por seus senhores em serrarias, em construções e fundições de metais. A mestiçagem que logo se estabeleceu nesse núcleo de população urbana pobre e feroz (nascida dos mangais) também poderia ser claramente explicada pelos dados colhidos nesse primeiro censo nacional de 1872: na área da Cidade Nova havia oito mil e dez portugueses, o que indicava a presença de imigrantes recentes, levados logicamente a morar ao lado dos negros pela comodidade dos aluguéis. A promiscuidade que daí resultaria ia ex-

plicar em pouco mais de vinte anos o aparecimento de uma área do Rio de Janeiro perfeitamente diferenciada e portadora de características de comportamento social e de cultura próprias, entre as quais se incluiria um gênero de música e de dança em tudo e por tudo original. A primeira criação foi a dança... (12)

Os africanos e os baianos que chegavam à Cidade Nova traziam consigo o candomblé, os cantos de roda, os batuques e danças próprias que se estenderiam pelo Rio nos anos seguintes. Uma dessas danças, a mais importante, era a umbigada do lundu, que segundo testemunhos de viajantes e de crônicas já existia por volta de 1820 no Rio, Bahia e Pernambuco. Por outro lado, havia chegado ao Rio a Polca, trazida por uma companhia de teatro francesa em 1845. A polca era uma dança de salão, de par enlaçado, que penetrou rapidamente nas elites e nas camadas médias, com todo o prestígio de sua procedência francesa. A polca e, também, a valsa eram as primeiras danças que se bailavam por casal, aproximando os corpos do homem e da mulher à procura de intimidade.

Mas na Cidade Nova a plebe começou a bailar a polca à sua maneira, incorporando os movimentos da umbigada e o lundu que lhe eram próprios. E dessa maneira particular de bailar uma dança européia, que representava a cultura do dominador, surgiu uma expressão nova e diferente: foi o Maxixe, que apareceu por volta de 1870 e que durante 50 anos prevaleceria como o baile mais popular do Rio, de onde foi levado a Paris e outras cidades européias, no começo do século XX.

A polca, que se popularizou rapidamente por intermédio do teatro, penetrou por cima e desceu até as classes mais baixas, as quais a transformaram, impondo as marcas de seu corpo com gestos e movimentos altamente eróticos, lascivos e malvistos, em princípio, pelas elites. A polca penetrou tanto na vida social da cidade, que deu origem ao verbo "polcar"

para designar seu uso entre os setores médios. Tinhorão cita oito obras de Machado de Assis em que o escritor se refere à polca na época em que foi uma moda e um furor no Rio de Janeiro (13). Sua presença não apenas deu origem a uma outra dança, como também a um gênero e a um modo de tocar, de interpretá-la, por parte dos músicos populares, os Chorões, que darão forma ao Choro, por volta de 1870, mais como uma forma de tocar do que como um gênero propriamente dito; este se cristaliza "A partir da década de 1880, com a proliferação dos pequenos grupos de flauta, violão e cavaquinho, transformados em acompanhadores do canto de modinhas sentimentais e tocadores de polcas-sentimentais à noite, pelas ruas, e em orquestras de pobre, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes, a música do choro vai se tornar cada vez mais popular... Os componentes dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e do início do presente eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do segundo império e da primeira república..." (14)

Temos assim vários aspectos a analisar: primeiro, o nascimento de dois gêneros novos, o maxixe e o choro, que ao lado de outros gêneros nacionais (a modinha, o lundu) ou estrangeiros (a valsa, a polca, o xote) configuravam um cancionário que haveria de crescer e enriquecer-se com o advento do samba um pouco depois; segundo, a aparição de formas de bailar inéditas que, ao lado dos gêneros, tomariam a cidade, ocupando-a como um mais de seus habitantes; terceiro, nos dois casos anteriores a criação dos novos produtos era resultado de um processo de apropriação e uso de expressões da cultura dominante que se transformavam nas mãos e no corpo do povo. Destaco este aspecto, porque ele nos servirá ao final da tese para recolocar, retomar a questão da identidade cultural, não como uma essência preservada nas raízes, mas sim como um processo que se redefine constantemente no movimento da socie-

dade.

Se o maxixe nasce como dança da união entre a polca européia e o lundu africano (ou afro-brasileiro) com a umbigada, o choro nasce como forma de interpretar a mesma polca, a partir de uma sensibilidade outra, a dos setores populares urbanos do Rio.

Pois bem, sabemos que ao lado dessas criações e dessas apropriações ocorreram outras práticas como as cerimônias religiosas, as dramatizações e as primeiras formas de organização carnavalesca, os ranchos, que foram introduzidos pelos negros baianos no Rio de Janeiro. Vamos supor que com eles veio também o samba em suas formas primitivas, como canto responsorial, como batucada e coreografia de roda. E tais práticas se foram estendendo pela cidade, por certos setores, a partir da Cidade Nova até a Praça Onze, passando pela Saúde, a Lapa, o Riachuelo onde segundo diversos estudos se consolidou a "pequena África do Rio de Janeiro".

Segundo nossa hipótese, o pagode surgiu nesse espaço onde nasce o samba, contíguo ao candomblé e a outras práticas ritualísticas como o jongo, com os quais comparte protagonismo e características comuns. Esta hipótese é coerente se considerarmos o fato de que em 1844 havia na província do Rio 120.000 escravos, e que em 1870 já eram 300.000, a maioria procedentes da África e da Bahia. Só em quatro anos, entre 1872 e 1876, chegaram ao Rio 25.711 escravos provenientes do nordeste brasileiro (15). É lógico pensar que essa forte presença negra na cidade se expressaria nas batucadas, na capoeira, nas rodas para cantar e dançar, e nas celebrações religiosas. Desse modo estavam dadas as condições objetivas e subjetivas para que o samba fizesse sua irrupção nos terreiros e nos fundos de quintal, como o demonstra o caso especial e ilustrativo de Tia Ciata, em cuja casa, na Praça

Onze, se concentrava o núcleo da baianada do Rio de Janeiro. Essa é a história que nos contam, documentada, os textos de Muniz Sodré e de Roberto Moura, que utilizarei doravante.

De fato, o samba já havia chegado da Bahia, e de certo modo da África, como o expressa o musicólogo Reanato de Almeida: "O negro já vinha sambando lugubrememente nos navios negreiros... e aqui chegando, nas horas vagas, ia batucar e sambar..." (16)

Em um sentido amplo, se aceitamos que o nome "samba" se deriva de "semba", que em dialeto de Angola significa umbigo, e que por extensão designava a dança da umbigada, devemos reconhecer então que o samba, em suas formas primárias, chegou pronto ao Rio de Janeiro. Mas seria ilusório crer que permaneceu intacto e inalterado. A história social do gênero nos mostra o contrário: que se transformou desde suas origens nos terreiros e nos fundos de quintal, ao longo do século XX, no salto às escolas de samba e aos enredos de carnaval. A análise técnica, ou seja, musicológica dessas transformações é um problema dos musicólogos. Aqui nos interessa mais o acontecimento do que o gênero em si, ou melhor, nos interessa o samba por sua relação com o acontecimento, como o núcleo que coesiona e convoca, e não como um gênero isolado, nem como uma estrutura musical independente. Esta perspectiva caracteriza a especificidade desta tese. Nossa ênfase no acontecimento nos leva a reconhecer uma estrutura musicodancisticoreográfica, isto é, uma teatralização, uma entrada em cena do imaginário e do corpo do negro. Ainda que essas duas histórias (a do gênero e a do acontecimento) se confundam em uma só, retemos para nossa análise a entrada em cena que a música propicia, promove e estimula. Essa é a festa do samba, o batuque, o pagode, a roda de samba de terreiro, o fundo de quintal. Todos estes são nomes com que se lhe chamou ao longo de sua rica história. Aos batuques se chamou samba, por celebrar-se com dança de umbigada chamada semba. O termo sam-

ba terminou substituindo batuque e alternando-se com outros. Esse samba batuque apresenta uma série de características que foram amplamente estudadas por folcloristas e etnógrafos, desde Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Nina Rodríguez até Herskovits, Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade. Tais características são: 1. a formação de uma roda feita pelos participantes; 2. a presença de tambores e outros instrumentos de percussão, rítmicos, como componentes fundamentais da performance musical. O predomínio do ritmo sobre a melodia na música; 3. a presença de um solista (um "puxador") que canta estrofes conhecidas de memória ou improvisadas; 4. O acompanhamento-resposta de um coro que repete um estribilho, poética e musicalmente fixo. De acordo com Oneyda Alvarenga: "O improviso poético musical solista, e o coro com refrão conhecido e tradicional é dado pelos autores como a forma preferida pelo canto africano não ligado a práticas religiosas. Enquanto no canto religioso, melodia e texto mantêm-se invariáveis (o que se explica pelo seu funcionamento mágico, pela sua natureza ritual, e acontece também na música de feitiçaria afro-brasileira), o processo de estrofe livre e refrão tradicional freqüenta sistematicamente as danças e os cantos de trabalho. A tal processo se assemelha entre nós, por exemplo, o encontrado no samba rural e gêneros idênticos como o jongo. Há no samba rural, já estudado por Mário de Andrade, uma parte inicial, chamada "atirar a deixa", que é um verdadeiro improviso solista, do qual brota a melodia, de nítido caráter de refrão com que todos cantarão e dançarão depois" (17); 5. a dança de umbigada, o samba, em que um dançarino ou um casal vai ao centro do círculo e se mexe ao ritmo dos tambores, com requebros pélvicos, contorsões e meneios. Depois dá uma umbigada em algum dos participantes para chamá-lo a continuar a dança. Arthur Ramos a descreve proveniente de Angola, segundo a caracterização de Alfredo Sarniento: "O batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta

que, depois de executar vários passos vai dar uma umbigada que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituindo-o" (18). Outra definição é dada por Renato de Almeida: "Enquanto a negrada em roda batuca e canta, um dançarino ou dançarina, às vezes um par, dança no centro, numa coreografia primária, de requebros e meneios abaixando-se ou erguendo-se, ora em movimentos lânguidos, ora frenéticos, sempre sensuais e terminando com a umbigada. Quando ao centro está um dançarino, ele dá a umbigada numa mulher defronte da qual pára e faz vários floreados. Dada a umbigada, vem ela para o centro, conclui sua dança e acaba dando a umbigada num homem e, assim sucessivamente vão se alternando homens e mulheres. Quando dança um par, a umbigada é sinal do fim e novo par deve substituí-lo ao centro da roda" (19). Assim pois, a umbigada é equivalente a um diálogo, no qual por apelo se cede a vez a outros participantes. Este apelo se exerce por meio da função fática do gesto e não através de palavras. A função fática é a que Jakobson define em Funciones del lenguaje, como aquela que dá ênfase no contato para verificar e ativar o jogo da comunicação e da troca de sentido. A umbigada está presente também no jongo de Minas Gerais e do Rio de Janeiro.

Esta descrição da umbigada é igual á dança do vacunao na rumba cubana, onde encontramos também a relação entre um solista que improvisa e o coro que responde com um estribilho fixo. Quando rompe a rumba, entra na roda um par e começa o vacunao, dança frenética e erótica, desarticulada e compulsiva; giros pélvicos em gestos de possessão, requebros amorosos, movimentos de aceitação e rechaço, de aproximação e fuga. O complexo da rumba cubana, que remonta a 1850 segundo os musicólogos caribenhos, compreende várias modalidades: o guaguancó (o único que sobreviveu como gênero urbano em Havana); o yambú, a tahona, o tango congo, e as rumbas de tempo espanha, que subsistiram como folclore isolado. O momento culminante do vacunao é

o gesto de possessão simbólica na contração pélvica, no assinalar com o pé ou com a mão que o acompanha. Em outras modalidades, a controvérsia rítmica e a "possessão" se realiza entre o dançador e o tambor, demonstrando cada um sua riqueza e complexidade. É o que observamos no baile da bomba em Porto Rico, em que o duelo entre o tambor (o que o toca) e o dançador solista constitui um verdadeiro espetáculo teatral (19);

6. outra característica do samba-batuque, assinalada por diversos pesquisadores, são os desafios verbais, ou duelos de improvisação entre dois ou mais participantes (geralmente dois). Esta característica é bem definida no jongo, tal como se realizava nas antigas fazendas pelos escravos, ao redor de uma fogueira. Os velhos jongueiros eram verdadeiros especialistas em lançar um desafio, em reptar o outro para iniciar um duelo verbal que se expressava em linguagem cifrada, em metáforas, em mimese, porque no duplo sentido estavam a zombaria e a ironia contra os amos, a possibilidade de uma conspiração ou a sublimação das tensões e da agressividade. Esta mimetização na linguagem é análoga à mimetização do escravo com a capoeira, que disfarça como dança e jogo uma verdadeira arma, eficaz na luta corpo a corpo. A história do samba está cheia de exemplos de desafios e contendias entre os músicos que tornaram públicas suas desavenças internas apelando a esse recurso primitivo do duelo verbal na roda. Assim o ilustra o desafio do baiano Milário Jovino ao carioca Sinhô pelos jornais para um torneio de samba de improviso, quando disputavam a autoria do samba "Pelo telefone" (o dado é de Ramos Tinhorão). Anos mais tarde, Noel Rosa travou curiosa polêmica musical com Wilson Batista - conta Vasco Mariz - "havendo troca de sambas mordazes e que culminou com a magistral: 'Quem é você que não sabe o que diz?' ('Palpite infeliz')" (20).

Em conclusão, esta estrutura coreográfico-musical, que havia sido observada em diferentes regiões do Brasil (Bahia, Pernam-

buco, Minas Gerais, Rio de Janeiro) ao longo dos séculos XVIII e XIX, convergiu com mais força, com maior intensidade, na segunda metade do século XIX na capital do Império. A chegada massiva de novos contingentes de mão-de-obra escrava reforçaria essas práticas, nas quais o negro se afirmava étnica e socialmente. Tais práticas vinham dos quilombos, dos engenhos, das plantações, dos terreiros baianos, e chegavam à Cidade Nova. Como diz Muniz Sodré, "havia samba onde estava o negro como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social escravagista de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano" (21).

Ali, na Cidade Nova, formar-se-iam os primeiros pagodes no Rio, modificando-se ao ritmo da vida urbana, adaptando-se ao sincretismo com as festas populares de origem branca, "perdendo alguns elementos e ganhando outros", reelaborando-se como uma síntese sob as novas condições sociais, "especialmente depois da abolição quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil" (22). Essas novas formas de comunicação encontravam seus melhores dispositivos na música e no baile, como o demonstra a proliferação de gêneros e a configuração de um amplo cancionário circulando no Rio entre 1850 e 1900. Ali convivem o samba e a umbigada, o jongo, o choro, a havanera, o lundu, o maxixe, o tango lundu, a marchinha, a polca, a valsa, o xote e a mazurca (estas últimas, danças européias que o povo também baila) e a modinha para serenatas que musicalizam as noites cariocas. Da Cidade Nova, sairão para o teatro de revista e o vaudeville, na Praça Tiradentes, formas e figuras sociais (o malandro), modos de dançar, expressões todo sedimentadas no bairro ou nos bairros onde se concentra "a canalha". Dali iriam estendendo-se para outros setores da cidade à medida que negros e mulatos ampliavam o círculo de ação em busca de moradia e tra-

balho, quando no Centro e na Cidade Nova já não havia lugar para eles. A reforma urbana de Pereira Passos em 1900, com a qual se erradicavam os cortiços e se expulsava a negrada da Cidade Nova e do Centro, somada ao crescimento demográfico da cidade, que passou de 235.000 habitantes em 1870 a 522.000 em 1890, levaram antigos e novos moradores a ocupar os morros, que viriam a ser o bastião de negros e mulatos e onde viria a se desenvolver o samba ao longo do século XX. Assim pois, o samba "carioca" não nasceu nos morros, mas sim nos pagodes da Cidade Nova, na Saúde e na Praça Onze, que foram os primeiros bairros habitados massivamente pelos negros no Rio. Ali deram continuidade a suas instituições religiosas, que haviam atravessado séculos de escravidão; ali se reproduziram formas de socialização e padrões culturais através de festas profanas e sagradas; ali se desenvolveram formas de intercâmbio e interação (muitas vezes conflitivas) com os brancos e mestiços, brasileiros ou estrangeiros (portugueses, espanhóis e italianos que habitavam a mesma área) com quem disputavam o mercado de trabalho e o espaço urbano. E neste aspecto coincidimos com Vasco Mariz quando diz que "faz-se oportuno refutar a falsa versão de que o samba teria 'descido' dos morros. Nada menos exato, pois já existia sob disfarce talvez meio século antes... Assim, temos a seguinte evolução topográfica do samba: veio da Bahia (?) para a cidade do Rio de Janeiro, tomou forma na Praça Onze, foi cultivado no Estácio prestigiado por Chico Alves, subiu ao morro da Mangueira, descendo depois a planície" (23). A estratificação social na ocupação do solo urbano determinada pela política oficial do momento induz a promover a Zona Sul, particularmente Copacabana, como o grande investimento imobiliário (na última década do século XIX), enquanto a reforma urbana de Pereira Passos, seguindo a reforma de Hausban em Paris, segrega e expulsa as massas pobres que se rebelam e tomam as ruas para protestar contra o "bota-abaixo" (12 de novembro de 1904). Não é casual que ao começar o século XX surja a primeira favela do Rio no morro da Concei-

ção, e que na primeira década do século venham a surgir quase simultaneamente várias ocupações de outros morros, como sucede com São Carlos, Mangueira e Serrinha, alguns anos mais tarde.

É claro que desde seu nascimento nem sempre o samba foi conhecido por este nome; apareceu sob a denominação de maxixe, ou tango-polca, ou tango-lundu, ou marcha, ou choro... Foi só depois do êxito do primeiro samba gravado com sucesso ("Pelo telefone", em 1917) que seguiu chamando-se definitivamente samba; inclusive os gêneros que antes se reconheciam com outros nomes passaram a ser gravados como samba. Digamos que o samba chegou ao morro, habitou-o, desenvolveu-se nele. Era uma criança nova quando subiu as encostas. Ali se fez adulto e se adornou com os melhores enfeites, para voltar sedutor à cidade e impor sua hegemonia nos anos 30. E seguiria transformando-se nas escolas de samba e nos enredos para o carnaval. Como disse Roberto Moura: "Com as escolas como forma de organização, o samba se definiu como expressão hegemônica das comunidades de morro. Depois de chegar da Bahia e ser transformado nos bairros populares, em contato com os ritmos e gêneros musicais regionais, ou mesmo importados que transitavam pela geografia musical da cidade, o samba ganhou uma linguagem carioca própria, diferenciado das formas com as quais antes confluía, como o samba maxixado ou o samba-tango" (24).

Nos bairros citados, tanto na parte plana da cidade como nos morros, é que se concentram "as tradições" afro que haverão de mesclar-se e transformar-se no contato interétnico com os brancos. É ali, sobretudo nos núcleos de famílias baianas, que emergem as primitivas formas de organização carnavalesca, cucumbis, ranchos, blocos, cordões, através dos quais se paganizam as festas cristãs. O negro não só se apropria da polca para dançá-la de outra forma, como também se apropria das cerimônias cristãs e com isso transformou as procissões

religiosas no núcleo do futuro carnaval. Um epicentro dessa atividade foi a casa da baiana Tia Ciata, na Praça Onze: era uma bela mulata (dizem), respeitada como mãe de santo e casada com o negro João Batista da Silva, que estudou medicina em Salvador e chegaria a ser funcionário no gabinete da polícia no Rio de Janeiro, segundo a história reconstituída por Muniz Sodré, a partir das declarações de antigos frequentadores da casa e de testemunhos de seus descendentes. Segundo a descrição da casa (onde se compôs o primeiro samba, "Pelo telefone"), "A habitação tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus); na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba raiado; no terreiro, batucada..." (25)

Essa distribuição espacial da casa marcava o jogo de oposições socialmente estabelecidas. Na frente, as danças permitidas; nos fundos, o samba e o candomblé. Tia Ciata nascera em Salvador em 1854, e chegou ao Rio em 1876, onde se casou e teve uma grande influência entre a abaianada da capital. Quituteira, doceira, e festeira, Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata) "Não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da Praça Onze, quando depois da cerimônia religiosa, antecedida pela missa cristã, se armava o pagode..." Segundo Roberto Moura, que escreveu uma história da vida da Tia Ciata, ela era uma autoridade religiosa ligada ao candomblé Nagô da Bahia. Vivía também do aluguel de roupas de baiana para os teatros e agremiações carnavalescas das classes médias cariocas. Era, ademais, uma grande dançarina, segundo recordam suas contemporâneas, citadas por Roberto Moura. "Nas danças dos Orixás, aprendera a mostrar o ritmo no corpo, e como relembra sua contemporânea, D. Carmen, 'levava meia hora fazendo miudinho na roda'. Partideira, cantava com autoridade respondendo o refrão nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata

cuidando que as panelas fossem sempre requentadas, e que o samba nunca morresse. Há na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de contínua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas, que deveriam ser necessariamente extintas para que o ex-escravo se tornasse no parceiro subalterno de uma sociedade unicultural" (26). Autoridade religiosa, líder comunitária, cozinheira experta, comerciante e pagodeira consumada, Tia Ciata teve, ademais, tempo para ter 15 filhos e atender a seus conterrâneos, que a procuravam pedindo-lhe ajuda ou trabalho. Favorecida pelo status social de seu marido, gozava de reconhecimento dentro e fora da negrada, pois "Com o comércio de roupas, muita gente de Botafogo vai até a casa de Ciata, se torna folclórico pra alguns assistir um pagode na casa da baiana, onde entravam com algum conhecimento. Do mesmo modo, passa a interessar à alta sociedade da época a consulta com os feiticeiros africanos e mesmo a freqüência aos candomblés bam mais fechados à curiosidade de estranhos. A partir dos conhecimentos do marido, e de seu prestígio no meio negro, reconhecido progressivamente mesmo fora dele, Ciata mantém relações com a gente do outro lado da cidade, a ponto de eventualmente contar até com os seis soldados do coronel Costa, que ficam garantindo dubiamente a festa africana..." (27). Junto a ela, outras tias baianas (Dona Chiquinha, tia Amélia, Gracinda, Josefa da Lapa) coesionam o grupo e fortalecem sua agregação em torno às práticas que lhes eram comuns, destacando-se entre elas o candomblé e o pagode. Mas temos de supor que não era esse o único lugar de encontro, nem o único terreiro da Cidade Nova e da Praça Onze. Se foi o único que ficou famoso para a história, isso se deve a sua celebridade como berço do primeiro samba e como epicentro aonde ocorriam os músicos mais importantes da época, a saber, a primeira geração de sambistas profissionais, com consciência de seu ofício. Foram eles Hilário Jovino, Ernesto dos Santos - "Donga", Pixinguinha, Heitor dos

Prazeres, Didi da Gracinda, Caninha, João Pernambuco, Eduardo das Neves e muitos mais que podemos agrupar como a geração do 900, ou seja, a que nasceu com o século XX. O prestígio e o reconhecimento da casa de Tia Ciata foi um caso conjuntural, produto de uma manipulação das relações sociais, no momento em que as condições de vida urbana promoviam as relações inter-étnicas; não podemos vê-lo como uma mudança de atitude das elites, nem como uma transformação das representações sociais (a um nível geral) da sociedade com respeito a seus antigos escravos e seus descendentes. Se Tia Ciata consegue inverter a situação com as autoridades, que em vez de perseguir suas festas passa a protegê-las, este caso consitui um fenômeno excepcional e não a regra com que as elites e as autoridades concebem o negro. Por isso mesmo, temos de pensar que houve muitas outras casas com fundos de quintal onde se celebravam os pagodes e onde estes coexistiam com os terreiros de candomblé, cuja história anônima é a que tentamos reconstruir. Acrescentemos a festa da Penha, na qual a colônia portuguesa celebrava durante os quatro domingos de outubro "a Natividade de Nossa Senhora". Até lá Tia Ciata ia com seus doces e sua barraca, iam os sambistas e os capoeiristas a tomar a rua e formar seu pagode, ao lado das celebrações católicas dos portugueses. Raul Pompéia relata em um jornal de Juiz de fora a festa celebrada em 1888, o ano da abolição: "Depois da refeição, vêm as danças e os cantos. Um delírio de sambas e fados, modinhas portuguesas, tiranas do norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona... A roda fecha a. No centro requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda. Depois da mulata dançam outros foliões dos dois sexos. Os circundantes batem palmas, marcando a cadência, e esquecem-se, quase a dançar também, olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas..."

(28)

Era, pois, um autêntico pagode; pelo relato do cronista nos

inteiramos de que já participavam, ao menos como curiosos, brancos, mestiços e caboclos, que acorriam às tradicionais festas. Ali seriam lançados e dados a conhecer muitos dos sambas da primeira geração, como conta Heitor dos Prazeres, um de seus protagonistas: "Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa da Penha" (29). Segundo Roberto Moura, umas 100.000 pessoas visitavam a Penha durante os quatro domingos de outubro, na primeira década do século XX, sendo assim a festa mais importante no Rio de Janeiro, depois do carnaval. "Enquanto o carnaval era celebrado na Praça Onze, a Penha se constituiu num primeiro local de encontro da massa negra com as demais classes urbanas." Ali ficarão famosos os duelos musicais dos pagodeiros, sobressaindo os desafios entre Sinhô e Caninha - "Dois cabras perigosos / dois diabos infernais / José Barbosa da Silva / José Luís de Moraes", como os apresentou um cronista da época. Já no início do século, estas festas dividiam as opiniões dos intelectuais de então. De um lado, um grupo de jornalistas encabeçados por Mauro de Almeida (autor da letra de "Pelo telefone") e Francisco Guimarães, o Vagalume, conhecidos como carnavalescos. De outro lado, Olavo Bilac, numa crônica de 1906 publicada na revista Kosmos se referia em termos depreciativos à "ignóbil festa da Penha, que todos os anos, neste mês de outubro, reproduz no Rio de Janeiro as cenas tristes das velhas saturnais romanas, transbordamentos tumultuosos e alucinados dos instintos da gentilha... Ainda este ano, a festa foi tão brutal, desordenada e assinalada por tantas vergonhas e por tantos crimes, que não parecia um folguedo da idade moderna no seio de uma cidade civilizada, mas uma daquelas orgias da Idade Média, em que triunfavam as mais belas paixões da plebe e dos escravos" (30).

Pois bem, as duas posições nos revelam os paradigmas dos quais se assumiu a cultura popular. Assim, o ponto de vista de Olavo Bilac representava perfeitamente a posição civilizada de então, que via nas culturas dos índios e dos negros pura manifestação da barbárie. Era a forma como a ideologia eurocentrista representava as diferenças étnico-culturais e negava o outro, os outros, a partir de critérios morais e cristãos. Bilac, como Domingo Faustino Sarmiento na Argentina, representava o paradigma de civilização versus barbárie, com que as oligarquias criollas justificaram a vinda de imigrantes para "branquear" e "europeizar" seus países. Desse modo reproduziam a imagem de primitivos e selvagens com que os impérios coloniais representavam os colonizados. Essa imagem foi importante para um discurso que legitimava a dominação e garantia o êxito da empresa colonial e o escravismo. Mas chegou o momento em que a barbárie tornou-se algo exótico para as elites urbanas européias, que acolheram o maxixe, o tango e a rumba como uma novidade sensual. Da barbárie ao exotismo o caminho era curto, para representar a diferença. E sobre a resignificação da barbárie sustentou-se a indústria cultural, no início do século XX, auspiciada e embalada no apogeu da "belle époque".

Por outro lado, a posição dos "carnavalescos", sua simpatia para com o popular anunciava naquele momento o futuro paradigma (o de hoje) que se aproxima à autenticidade, à originalidade das expressões do povo. Se o paradigma de ontem opunha civilização a barbárie, o de hoje opõe autenticidade e "pureza" a descaracterização, deformação e perda da originalidade. Este deslocamento de um paradigma por outro marca anível das ideologias profissionais o debate na América Latina. Hoje já não se discute civilização versus barbárie, mas sim autenticidade versus deformação. Mais ainda, diria que o que ontem se considerava como barbárie hoje é invocado e evocado com nostalgia como o autêntico, como a fonte genuína do popular.

É esta a ideologia que vem prevalecendo em nosso continente desde os anos 70 (pelo menos, foi quando comecei a escutá-la) e que ainda tem muita força, apesar de que começa a ser questionada por diferentes posições. Mas esta é uma digressão sobre a qual voltarei depois. Por ora retornarei ao pagode, que é nosso foco de atenção.

Um traço essencial nesses pagodes iniciais (e que de certo modo sobrevive hoje) era o sentido coletivo da festa. A improvisação, o canto, o bailado, a roda de samba e a celebração em geral, tudo contava com a participação de todo o grupo. Não havia uma divisão entre palco e platéia, nem entre produtores e consumidores. A comunicação estabelecida era um princípio integrador do grupo, tanto na relação dos membros entre si, quanto na integração entre canto e dança com toda a vida cotidiana. Daí que muitos dos primeiros sambas (inclusive "Pelo telefone") sejam relatos de fatos corriqueiros que veiculam o imaginário social. Este modo coletivo de comunicar, de significar e de criar prevaleceu em sua plenitude até mesmo depois da abolição e início do século XX. Mas desapareceu como forma plena, como princípio fundamental da criação musical, quando se introduziu um outro modo de produção, uma vez que a indústria cultural se instaurou como consequência lógica do predomínio capitalista no Brasil. Na segunda metade do século XIX, no contexto das relações pré-capitalistas em que podemos situar a comunidade negra protagonista do pagode, a casa era ao mesmo tempo, para muitas famílias negras, o lugar para viver e labutar. Para elas, o trabalho responde mais aos ritmos naturais e às necessidades do que ao princípio de acumulação acelerada. Por isso, o modo de produção musical não só é coletivo, como também lento. Não há pressa para lançar um tema novo, nem preparar o "último êxito da temporada", proque tampouco há um mercado para absorvê-lo. Tanto na produção como no consumo, o grupo impõe seu ritmo temporal, que está regido por seu próprio desejo, pela

circulação espontânea em festas e reuniões, e não pela lógica do mercado nem da produção industrializada. Em outras palavras, o público do samba é o mesmo público que cria o samba. No meio natural dos primeiros pagodes em que nasceu o gênero, prevaleceu o valor de uso do produto musical sobre o valor de troca. Ao não estar determinado por um processo industrial, nem por procedimentos tecnológicos, nem estar ligado a circuitos comerciais, o samba respondeu somente à necessidade de coesão e afirmação comunitária do negro.

Esta característica se conservou até quando a indústria cultural monta seu aparato tecnológico (na primeira década do século) e impõe uma nova lógica, em que a produção deixa de ser coletiva e se torna individualizada, em que o tempo já não é mais o tempo lento do grupo e sim o tempo acelerado do capital, e em que terminará por impor-se o valor de troca sobre o valor de uso. É quando surge a figura do compositor, gerada pela divisão social e a divisão técnica do trabalho, à medida que se consolidam as relações de produção capitalistas. É quando se deixa de viver no samba para viver do samba (se é que se pode viver dele) e quando surgem as disputas autorais de um produto que agora já tem dono. É quando o samba deixa de ser criação e propriedade coletiva e passa a ser propriedade de um autor individual.

Em seu meio "natural", para o samba (e em geral para toda a música afro-latino-americano-brasileira), nos acontecimentos onde ela surja, qualquer objeto é potencialmente musical. É o que nos mostra a história do samba, do guaguancó, da rumba cubana, da bomba e da plena em Porto Rico., do tambú em Curaçao, e outros gêneros caribenhos. Os instrumentos de trabalho ou os objetos domésticos podem converter-se em instrumentos rítmicos. Um enxadão, uma panela, os pratos, as colheres, uma queixada de boi, qualquer caixa de madeira, um pente de cabelo, um assento que não é só para sentar-se, uma lata,

um chapéu, uma garrafa...qualquer objeto, começando pelo corpo, pode ser percutido para acompanhar o ritmo. Como assinou Muniz Sodré, no meio "natural" "anterior ao modo de produção capitalista, as forças produtivas (entendidas como formas de organização do processo de trabalho) não levam a uma intensificação do trabalho ou a uma transformação permanente dos instrumentos técnicos de produção. O trabalho fica estreitamente ligado aos ritmos naturais - tanto dos elementos quanto dos homens. Num quadro destes, onde o corpo humano funciona, no interior das forças produtivas, como instrumento técnico de produção, o gesto impõe o seu ritmo ao objeto, tanto na produção quanto no consumo" (31).

Pois bem, é nesse mesmo contexto de regime escravista, em que ao lado do pagode chegam ao Rio o candomblé e o jongo, como práticas culturais, como ritos e acontecimentos centrais na vida do negro escravo ou liberto. As duas cerimônias mágico-religiosas, em sua versão sagrada (o candomblé) e na profana (o jongo), se realizavam sobre a base de uma estrutura musical e coreográfica semelhante à do pagode, segundo revelam testemunhos da época e estudos posteriores. É o que veremos a seguir.

"Naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa" (Cartola)

"Não me deixaste ir ao samba na Mangueira e tu saíste pra brincar no candomblé" (Samba de Carlos Cachça, 1926)

Estas duas frases sintetizam e condensam a contigüidade do samba com o candomblé e a macumba no Rio de Janeiro. Ditas por dois grandes protagonistas (os dois primeiros, os mais antigos e reconhecidos sambistas da Mangueira), as duas frases conjugam duas práticas, dois acontecimentos que remetem um ao outro em um mesmo plano, ainda que haja de permeio a diferença entre o sagrado e o profano. Antes que uma história do

candomblé e da macumba no Rio, o que me interessa é sua estrutura coreográfica mais ou menos constante, apesar das mudanças, segundo as descrições de vários estudos e segundo minhas observações feitas em dois terreiros a que assisti várias vezes (um, a "Macumba do Pai Joaquim", no Cosme Velho, e o outro na "Cabana Umbanda de Xangô", na Serrinha). Basicamente, e de uma maneira geral, a cerimônia se celebra em um terreiro de terra batida (embora o da Serrinha já tenha piso de laje); o rito é presidido por um pai de santo (no caso do Cosme Velho) e/ou uma mãe de santo (no caso da Serrinha) e iniciada com o toque de três tambores, seguida por cantos de invocação aos orixás e pelas respectivas danças a cargo das filhas de santo que circulam em roda cantando e dançando, preparando a "descida das entidades" para incorporar-se nelas (32). O canto é aqui também responsorial, alternando-se um solista-guia (que pode ser o tocador de tambor) e o coro que responde, do qual podem fazer parte os assistentes. Acrescentemos que os tambores são benzidos previamente (assim o constatei na Serrinha), pois eles têm caráter de divindade. Quando se iniciou a macumba na Serrinha, as filhas de santo se curvavam ante eles, tocavam neles e se persignavam como se recebessem a bênção do espírito encarnado neles. Este fato me chamou a atenção pela solenidade e a reiteração com que se produz frente a uns tambores previamente "preparados", marcados e cobertos com um pano limpo. Os tambores em seus toques repetitivos, tal qual as danças e os cânticos reiterados, são indispensáveis para o transe, como o assinalaram os estudiosos do assunto. Seus efeitos reiterados fazem parte do condicionamento sócio-psicológico que precede o transe místico. Pois bem, esses três elementos - tambores-ritmo, o canto responsorial e a dança em uma roda - estão também no samba, desde suas origens, e no pagode, ainda que desprovidos do caráter místico e sagrado e de outras conotações religiosas (33).

O jongo: "Quando eu veio de Angola eu era pequenininho" (verso

de jongo, o "Ponto"). Segundo Luciano Gallet (1934), quem faz a primeira descrição etnomusicológica de um jongo, realizado em 1927 na fazenda de São José da Boa Vista, no estado do Rio, o jongo "Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomava parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço..." (34). O jongo se dança em terreiro, ou seja, no mesmo lugar (ou ao menos com a mesma denominação do lugar) onde se celebra a macumba e o candomblé. De acordo com Maria de Lourdes Borges Ribeiro, que estudou o jongo no norte de São Paulo, durante vários anos, e nos limites com o estado do Rio de Janeiro, o jongo se leva a cabo nos bairros da periferia e na zona rural das cidades maiores, durante as grandes festas, "festas juninas, festa do Divino, festa de Santa Cruz, no dia 13 de maio (celebração da abolição), e principalmente para 'pagamento de promessa' de determinada pessoa ou santo de sua devoção..." (35). Embora não seja estritamente uma dança religiosa, porquanto não se invocam os orixás, nem há transe, nem possessão dos espíritos, o jongo é também uma dança de roda com umbigada, feita junto a uma fogueira, e cuja terminologia e estrutura é análoga a outras práticas fetichistas de origem africana, segundo constatou Borges Ribeiro ao comparar os jongos observados por ela com as pesquisas de Arthur Ramos sobre a macumba, onde constata que em ambas o tambor é um poderoso elemento aglutinador de forças e poderes sobrenaturais. O jongo se inicia quando na roda um dos jongueiros "solta o Ponto" ou "tira o jongo" (versos dísticos ou quartetos) de saudação, de demanda ou desafio (para dançar).

O ponto é lido quanto o jongueiro diz ou canta no transcurso da dança, muitos deles em forma de adivinhação e enigma, característica verbal das culturas banto. A área do jongo, levantada por Borges Ribeiro nos anos 50, na interseção dos estados de São Paulo, Minas e Rio, coincide com a área de chegada dos primeiros negros bantos na região centro-sul do

Brasil. Destacamos aqui os pontos de desafio, verdadeira contenda verbal e rítmica entre dois ou mais jongueiros. Segundo Borges Ribeiro, "O desafio é a luta pela soberania no jongo. O homem não admite a superioridade da mulher. Nem o pai a do filho. O dono do jongo é o galo, o senhor do terreiro..." (36) Devemos ver em tais manifestações uma luta pelo poder, pela primazia entre o grupo, na medida em que o jongo outorga prestígio para quem o cultiva em suas melhores formas. De outro lado, creio que é também uma forma de sublimar a agressividade através da música e do verso. As tensões, as rivalidades, a luta pelo controle encontram nos pontos de jongo uma saída simbólica para conflitos internos. Manifestações semelhantes ao jongo foram assinaladas por vários pesquisadores, entre eles Rubem Braga (que descreve um jongo e o catambá, no litoral do Espírito Santo); por Renato de Almeida, que o considera como uma variedade do samba; e por Oneyda Alvarenga, que assimila o corimá de São Paulo e o caxambu de Minas ao jongo (citados por Borges Ribeiro). O desafio e o caráter cifrado dos versos aparecem como uma constante em tais estudos e representam uma mimetização na linguagem do sentido e da lógica do poder dentro do grupo. Lançar um ponto enigmático para que o rival o decifre é uma prova de habilidade para quem o lança e um repto para o outro decifrá-lo; se o consegue, estará igualado a seu contendor; se não, sairá derrotado ante ele e ante o grupo. Cito um exemplo dado por Borges Ribeiro:

"O pinto com o galo

dorme junto do poleiro

se o galo facilitá

o pinto canta primeiro" (Carmo da Cachoeira). "Galo, jongueiro velho; pinto, jongueiro novo - diz Borges Ribeiro. - Todos juntos na dança, mas o galo deveria ter cuidado para que o mais novo não demonstrasse maior sabedoria. Cantam, também, com segunda intenção, quando a mulher faz muita camaradagem

com o amigo de seu marido." (37)

O desafio do jongo se nos revela semelhante ao partido alto dos primeiros sambas e se reconhece como uma das características do jongo que chega a Madureira nos anos 20 e se instala no morro da Serrinha, desde então até hoje, segundo o estudo de Edir Evangelista Gandra sobre "O jongo da Serrinha - do terreiro aos palcos" (38). Ali também o ponto era um duelo, uma contenda mimetizada em linguagem cifrada, em metáforas que encobrem e disfarçam outras intenções e segundos sentidos. É o mimetismo das palavras e dos símbolos, o mimetismo que encontramos na capoeira, uma arma do corpo que se disfarça sob a roupagem da dança e do jogo, mas que na hora da luta é eficaz para a peleja corpo a corpo. Esse mimetismo verbal, gestual, dancístico e religioso fará que a cultura do negro desenvolva uma capacidade de zombaria, de paródia e de jogo de cintura como recurso defensivo na subalternidade. Mas esses duelos verbais já não mais existem, ao menos na Serrinha, segundo pude comprovar, como não existe tampouco (ou acaso excepcionalmente) nos pagodes de hoje.

Esta relação de contigüidade entre o pagode, o candomblé, a macumba e o jongo no Rio nos foi confirmada por um de nossos informantes, Carlos Cachaça, carioca de 89 anos, hoje o sambista-compositor mais velho ainda vivo no Rio de Janeiro. Nascido no morro da Mangueira em 1902, Carlos Cachaça, parceiro de Cartola, lúcido ainda e morando num quintal nos fundos de um barraco na Mangueira, nos disse o seguinte, quando perguntei pelo pagode, sem mencionar a macumba, nem o candomblé, nem o jongo, que ele foi aludindo à medida que nos dava sua própria versão do pagode: "O pagode é coisa antiga; o samba, nosso samba do morro, de origem humilde, se conservou apesar de tudo. Sempre houve samba aqui no morro. Era pagode-folia... vou naquela folia no fundo de quintal... naquele tempo a gente falava de folia no fundo de quintal, mas

a modalidade da música era a mesma... a gente ia lá na roda do samba, a bater um pandeiro, tocar um cavaquinho, bater qualquer coisa, até numa lata. Depois passou, samba passou pro disco e já é outra história, mas a origem mesmo é essa ... com a macumba e o candomblé tinha certa ligação. Não funcionavam assim juntas. A macumba era macumba, o samba era samba, o batuque era batuque; mas eram todos a mesma coisa. As cantigas eram as mesmas, o mesmo instrumental... tudo muito rudimentar. A gente saía da macumba pra folia ou viceversa, não havia prioridade. Quando acontecia a macumba, virava samba; embora o cântico era semelhante, na macumba havia manifestação de orixás. Já o samba não; o samba era só cantar e tocar, não tinha manifestação de orixás, não havia incorporação, mas o cântico se assemelha... tanto que o samba mesmo vem da macumba, do candomblé... o pagode em seus primórdios era mesmo no terreiro. Esse fundo de quintal que tem hoje aí, era antigamente a mesma coisa. Embora depois desapareceu porque eram outras modalidades de brinquedo, de folia, mas voltou com a mesma roupagem... O partido alto tinha sempre um cavaquinho acompanhando, cavaquinho e pandeiro, e se respondia em versos improvisados... mas era tudo dentro da mesma história... a batucada era aquela que dava uma rasteira. Batucada era samba da pesada, dava uma rasteira para o outro cair, pra jogar no chão... No partido alto, eu cantava um verso, outro cantava outro... era tudo a mesma família, era batucada, era o samba, era macumba, era candomblé, era até o jongo. Tinha jongo aqui na Mangueira, mas era muito restrito... era naquelas famílias de jongueiros, de ascendentes mais próximos de africanos, os cânticos era mais lamentosos, eram lamentos, protestos, mas tinha jongo aqui desde 1902 quando eu nasci aqui. Não havia outras modalidades de divertimento; era macumba, erasamba, era batucada, era jongo dos ancestrais... a cantiga de meu avô era um jongo. Eu aprendi também e tive influência daquilo, de forma que a gente aprecia tudo isso. Mas são sempre cânticos lamentosos, protestos, sofrimentos

dos ancestrais... agora tem jongo mais pro interior... agora acontece pouco o partido alto. Se acontece é como surpresa. Hoje já tem poucos que fazem isso. Gente como Aniceto, que agora está cego das duas vistas, ele era jongueiro, já conversou com ele?..."

Como podemos ver, estas declarações de um antigo pagodeiro nos confirmam no relato a vizinhança que venho assinalando com respeito ao samba, à macumba, ao candomblé e ao jongo no Rio de Janeiro. Estamos agora em condições de abstrair nossa concepção do pagode ideal como um modelo, uma gramática ou uma competência estruturada a partir da interrelação dos acontecimentos citados (macumba, candomblé, jongo e pagode). Essa gramática, como a concebemos aqui, está organizada da seguinte maneira:

1. A realização do acontecimento (qualquer dos quatro) no terreno.
2. A configuração espacial em forma de roda (será acaso uma muralha protetora?).
3. A presença dos tambores como instrumentos fundamentais, embora possa estar acompanhado de outros instrumentos rítmicos (ou melódicos).
4. O canto responsorial, no qual se alternam um solista e um coro formado pelos participantes que repetem um motivo constante.
5. A improvisação dos versos (dos pontos) e o desafio verbal entre dois ou mais contendores.
6. A participação coletiva, incluindo as mulheres, tanto na preparação do evento quanto em sua realização.
7. A dança, individual e/ou por pares, destacando-se particularmente a umbigada como uma característica central do acontecimento.
8. A celebração como um evento de integração grupal em que se relacionam música, dança e comida.
9. A duração do evento, que poderia abarcar um ou mais dias.

Acrescentemos que esta competência enquanto saber empírico, intuitivo e inconsciente tem em suas origens um caráter decididamente étnico, pois é atributo dos negros escravos bantos e iorubás trazidos ao Brasil. Por outro lado, o pagode ideal, enquanto gramática de produção, funcionaria como um modelo constante e universal (no contexto brasileiro) que se atualiza em cada acontecimento particular em diferentes lugares e regiões. Uma prova disso seriam os diferentes nomes com que é conhecido no país. O pagode não seria então uma festa exclusivamente carioca, como muitos acreditam e como eu mesmo acreditava a princípio.

Pois bem, não podemos dar conta da história da formação dessa competência porque este problema transcende nossos objetivos e nossos limites, mas acreditamos que boa parte dela se tenha formado no sincretismo interafricano, quando a empresa colonizadora instaurou o comércio de escravos que ligou três continentes. Os historiadores reconhecem esse sincretismo interafricano produzido no Brasil (e no Novo Mundo) quando aqui se mesclam culturas e nações que na África se desconheciam ou eram inimigas entre si. Esse sincretismo precede alguma vezes, ou em outras é simultâneo, ao sincretismo das culturas africanas com a civilização européia. Em outras palavras, podemos dizer que à destribalização do negro na África seguiu-se a retribalização no Brasil e no Novo Mundo). É nessa retribalização que se produz o sincretismo interafricano e, subseqüentemente, o sincretismo com a cultura colonizadora. A formação histórica dessa competência que é o pagode ideal teria de ser localizada historicamente nestes dois momentos para discernir que elementos foram trazidos pelas nações africanas (a roda, a umbigada, os tambores, o ritmo, os ritos religiosos); quais foram trazidos pelos colonizadores (a língua dominante em que se constroem os versos, certos padrões métricos de versificação como o quarteto octosílabo, a religião cristã) e quais foram tomados dos índios (a fogueira?), se é que algo deles se

incorporou como parte do modelo.

Assim, pois, ficaria demonstrada nossa hipótese do nascimento do samba enquanto gênero musical no interior do acontecimento do pagode, realização concreta de nosso pagode ideal, e derivado profano de formas "arcaicas" mágico-religiosas e ritualísticas, como o jongo e o candomblé, que o constituem em primeira instância como paradigma cultural. Esse pagode ideal, enquanto "modelo de" e "modelo para" se configurou no sincretismo tribal interafricano, na passagem do negro pela senzala e o barracão, na plantação e nos quilombos, nas fazendas escravistas e nos terreiros de Salvador e de toda a Bahia. Depois passou aos terreiros do bairro urbano no Rio de Janeiro, enquanto sobrevivia nas regiões rurais. Depois da abolição, iniciou-se o processo de desintegração e progressivo desaparecimento, não sem antes ter dado frutos no samba como gênero musical. A umbigada, por sua parte, continuou seu caminho de requebros e meneios provocadores, vindo do lundu no século XVIII, incorporando-se à polca e ao maxixe entre 1870 e 1920, quando tende a desaparecer, ou se estiliza e se metamorfoseia nos passos do samba, já decantado como gênero específico com coreografia própria ao longo do século XX. Uma análise morfológica dos passos do samba e uma história do modo de dançar (que não podemos assumir aqui) seria interessante para revelar esse processo. Assim pois, a umbigada não desapareceu. Conservou-se no jongo e subsistiu nos sambas de terreiro, ao lado de celebrações religiosas, ali onde estas modalidades prevaleceram como acontecimentos. E dali saltou ao carnaval de rua e às escolas de samba e aos desfiles de carnaval, onde predomina até hoje, apesar de se ter extinguido praticamente onde nasceu. O valor desta dança não é só o resultado de uma representação exótica para o dominador; seu valor radica porquanto é outra expressão do corpo que produz; porque foi ex-

pressão do corpo escravo, do mesmo corpo instrumento de trabalho que resiste a ser unicamente isso, ferramenta produtiva; porque é a expressão de um corpo que por um lado criou a riqueza material com seu trabalho a serviço da acumulação de capital, e que por outro lado criou uma riqueza cultural que teve na música e no baile suas principais manifestações.

Pois bem, isso foi possível devido à continuidade de certas formas de socialização que o negro preservou e afirmou sob as novas circunstâncias. E foi possível nas condições de marginalidade e exclusão, que favoreceram a criação musical e dancística, ao dedicar e concentrar boa parte do tempo e da energia a essas práticas, ligadas em conexão direta com o amor, o sexo e o erotismo, que seriam doravante uma característica do gesto negro em função do ritmo e do movimento.

A função fática da umbigada, o contato dos corpos, o mexe-re-mexe que vem desde o lundu até o forró e a lambada, não é mais que o curto-circuito do desejo que se liga e ativa com o baile. Se a lambada foi a última moda exitosa da indústria cultural, foi porque ela, a indústria, se apoiou num corpo historicamente moldado e modelado pelo baile e dentro deste pela umbigada e suas derivações. Seguramente, sem essa história de permeio, a lambada não teria obtido o êxito que teve (ou que tem). Se ao começar o século XX foi o maxixe e ao terminar foi a lambada (na primeira e na última década), os dois casos têm como sustento vital um corpo e um gesto criadores: o negro e a umbigada. (39)

Inicialmente pensei que o pagode se realizava apenas no Rio, mas descobri recentemente (depois de ter terminado a pesquisa de campo no Rio) que o pagode acontecia em outras cidades, inclusive do interior. E depois também descobri que eles (ao menos um deles) já haviam sido analisados sociologicamente. É o "samba de terreiro" que se celebra em Itu, e que foi estudado por

Octavio Ianni, em 1955, no interior do estado de São Paulo. Depois de ler o texto de Ianni, concluí que se tratava exatamente de um pagode, como o que eu estava descrevendo no Rio. Só que o de Itu não se chamava pagode, e sim "samba de terreiro" (39). A descrição etnográfica feita por Ianni corresponde a um samba de terreiro que aconteceu entre 5 e 6 de janeiro de 1955, e ao qual ele assistiu com outros convidados para reviver naquela noite uma festa tradicional, que nos últimos 15 anos não se celebrava em Itu. Embora o pagode descrito por Ianni já apareça transformado e "descaracterizado", ele logra reconstruir mediante diversos testemunhos em sua cidade natal, Itu, a existência dessa festa que era tradicional na cidade até 1940, quando deixou de celebrar-se, e só "reapareceu" programada por velhos sambistas 15 anos depois. Diz Ianni: "Realizava-se anualmente em Itu uma dança tradicional negra conhecida pelos naturais do lugar como 'samba', 'samba da negrada', 'samba dos negros' ou 'samba de terreiro'. Essa dança fazia parte das cerimônias religiosas e profanas que os pretos dedicavam a São Benedito, por ocasião das comemorações em honra do santo negro, e à Santa Isabel, em homenagem à Princesa Isabel, e em regozijo pela passagem do dia da libertação dos escravos" (40).

Em seu estudo, Ianni confronta o samba de terreiro visto por ele em 1955 com o mesmo samba realizado na década de 30, que ele reconstrói a partir dos testemunhos orais dos que o celebravam naquela época. Anota ele que "A expressão samba é utilizada pelos participantes tanto para designar o samba de terreiro como um todo, como para designar cada dança em si, ou o conjunto dos sambadores" (41). Como podemos ver, o nome samba designa várias coisas ao mesmo tempo, como já havíamos assinalado a respeito dos nomes choro e pagode, capítulos atrás. Aqui, samba alude ao acontecimento, à música, à dança e aos sambadores. Este princípio nominalizador poderíamos incorporá-lo dado seu caráter universal, à gramática do pagode ideal,

descrita antes.

Pois bem, ao comparar os dois sambas, ou as duas versões do mesmo samba de terreiro, Ianni observa profundas transformações no samba que ele presencia. Ao reconstituir o samba original, como se realizava nos anos 30 e antes, Ianni assinala as características que o identificavam e que correspondem exatamente às de nosso modelo do pagode ideal, com algumas pequenas diferenças como o fato de que se celebrava ao redor de uma fogueira (como no jongo) e o fato de polir os versos e as estrofes conjuntamente (o que Mário de Andrade chamou "consulta coletiva", ao estudar o samba rural paulista). Estas duas características em nada afetam a estrutura básica de nosso pagode ideal e, ao contrário, servem para reafirmar nossa hipótese das realizações particulares que ocorrem em diversas regiões, onde se podem incorporar elementos específicos e detalhes locais que enriquecem o acontecimento.

Em sua análise, Ianni destaca a umbigada como "elemento coreográfico característico do samba de terreiro de Itu" e chama a atenção sobre sua importância para os participantes. "A umbigada mobiliza a atenção da assistência... quando um dançarino e uma dançarina se acham sambando frente a frente, a pouca distância um do outro. Neste caso, a disputa parece iniciar-se por uma provocação, um negaceio, entre os dois pontos. Essa negaça, e isto se nota claramente, é altamente carregada de sensualidade, o que provoca o interesse de todos. Um pretende atingir o ventre do outro com o seu, mas, enquanto a mulher foge e se oferece, o homem procura e recusa ao mesmo tempo. nisto consiste o negaceio, que é realizado no ritmo certo do samba. Geralmente, esta situação atinge seu climax com a umbigada propriamente dita, onde muitos de nossos informantes viam manifestações sexuais e até mesmo figurações do coito. Outro caso onde a umbigada apresenta aspectos curiosos coreograficamente é aquele onde participam uma dançarina e o tocador

de zabumba, com seu instrumento. Desta vez a disputa é também carregada de sensualidade, mas acrescida de um elemento cômico, que é o zabumba interpondo-se entre os dançarinos. Aliás, agora o aspecto luxurioso torna-se ainda mais notório devido ao verdadeiro poder mágico que o instrumento (o som, evidentemente) exerce sobre todos. O climax do negaceio, a umbigada, é conseguido através do zabumba, que toca muitas vezes fortemente o ventre das dançarinas." (42) Neste, como noutros aspectos, encontramos uma coincidência pontual, exceto nos desafios verbais, que ao que parece não acontecia em Itu, pois não é mencionado por Ianni. Pelo visto, o desafio se deslocou para o duelo entre o tocador do tambor e uma dançarina, segundo a descrição do segundo caso apresentado por Ianni; mas esta é apenas uma conjectura possível e não uma conclusão.

Pois bem, as transformações observadas por Ianni no samba de terreiro a que assiste nos remetem a mudanças nessa gramática de produção que é o pagode ideal. Podemos resumir as mudanças assinaladas por Ianni nos seguintes aspectos:

1. Transformação a nível dos agentes sociais. Os protagonistas agora são outros, não exclusivamente negros; havia brancos, caboclos, entre os poucos negros e mulatos que presidiram e organizaram o samba de terreiro em 1955. Neste sentido, a questão étnica é relevante, pois indica o "branqueamento" (como o chama Ianni) de uma festa originalmente negra, que expressava a continuidade cultural de etnias africanas no Brasil. Esse branqueamento, que supomos se inaugura virtualmente a partir da abolição, quando o negro passa de escravo a cidadão e se transformam as relações sociais, ao competir (em desvantagem) contra os brancos, estrangeiros, caboclos, pelo mercado de trabalho, pela ocupação do espaço urbano e o direito à cidadania. As novas relações de sociabilidade aproximaram negros e não-negros em diversos acontecimentos, privilegiando entre eles o pagode por sua condição de festa profana, não-esotéri-

co, menos próxima distante das conotações de feitiçaria e segredo que identificavam o candomblé o jongo e a macumba. Esse branqueamento do pagode implicou um debilitamento do traço étnico que num princípio era distintivo. Por outro lado, revela-se-nos como um processo análogo ao que ocorre no candomblé branqueado através da umbanda por volta da década de 30, e 20 anos depois ao que ocorreu com o samba e seu branqueamento através da bossa-nova. Os três processos aparecem numa ordem de contigüidade, uma vez que se impõe definitivamente o capitalismo no país e as classes médias urbanas, sobretudo as elites intelectualizadas cumprem o papel de intervenção branca em manifestações culturais originariamente negras.

2. A ausência das mulheres ou sua escassa participação.

3. Mudança no espaço do acontecimento. Se tradicionalmente, em Itu, o samba de terreiro se tinha celebrado num terreiro em frente à igreja, agora se realizava no quintal do mercado municipal. O velho terreiro frente à igreja estava coberto de laje, como sucede com o terreiro da Cabana Espírita de Umbanda, na Serrinha. Embora ainda se realizem em terreiros e fundos de quintal, os pagodes transcenderam o espaço natural que lhes foi berço e passaram a ocupar outros espaços, fechados (bares, casas) ou abertos, como as biroscas e as praias.

4. Perda da umbigada como dança fundamental. No samba presenciado por Ianni, já não se dança mais umbigada. Diz ele: "Não presenciemos nenhuma figuração que lembrasse a umbigada, estilizada ou não, encontrada no samba antigo" (43).

5. Redução na duração do samba. Se antes um mesmo tema se repetia incansavelmente durante horas, desta vez os sambas não passavam de cinco minutos. Os participantes e curiosos expressaram seu descontentamento com este fato, que implicava uma

menor integração no evento.

6. Perda da capacidade de improvisar e jogar pontos. Desta vez, o ponto foi dado, quase totalmente por um só indivíduo, o que tocava a zabumba e que os sabia de memória.

7. Perda da participação coletiva. Desta vez, só um grupo de oito sambistas, tocadores e dançarinos, entre eles uma mulher, estavam presentes. Todos eram negros e mulatos que haviam participado dos sambas antes de 1940, na própria Itu. A participação ativa que antes envolvia o grupo dos assistentes foi substituída pela observação passiva de uns quantos curiosos.

Pois bem, estas transformações nos indicam claramente mudanças na forma e no significado do samba de terreiro em Itu, incluindo a perda da conotação mágico-religiosa que tinha antes, quando se celebrava de noite, ao redor de uma fogueira, no que parecia ser uma forma alternativa ou equivalente ao jongo.

Por outro lado, no samba presenciado por Ianni se conservavam como constantes os seguintes aspectos:

1. A forma de roda na coreografia do acontecimento.
2. A forma responsorial dos cantos e da música.
3. Os instrumentos utilizados (de percussão).
4. A fogueira a um lado da roda e uma barraca onde se preparava quentão para os assistentes.
5. Os versos e as estrofes, dísticos, tercetos e quartetos, que o velho sambista que tocava zabumba sabia de memória.

Não obstante conservar estes traços característicos do antigo samba, a estrutura global, sua gramática-modelo, havia sido alterada. Em outras palavras, as mudanças não eram apenas externas como também na própria gramática de produção do samba.

Depois de analisar as transformações ocorridas no samba de Itu,

Ianni o compara a outros três sambas do interior paulista. Um, estudado por Oneyda Alvarenga em Tietê, onde a coreografia não apresenta umbigada e onde o samba está passando dos negros para os caboclos. "Em Tietê, diz ela, existe um samba em que os dançadores se dispõem em duas filas, uma de homens e outra de mulheres, os quais fazem uma série de meneios; do lado dos homens ficam os instrumentistas. Entre as duas filas fica um solista (dançarino) que vai sendo substituído por outro das filas..." (44)

Outro é o samba rural paulista, estudado por Mário de Andrade em Pirapora, em 1937. "Coreograficamente, essa dança apresenta-se do seguinte modo: os tocadores ficam de um lado, em fila, e as dançadoras (todas eram mulheres) situam-se também em filas (três filas sucessivas), de frente voltada para os tocadores. Quando dançam verifica-se um avançar e recuar constante dos instrumentistas e das dançarinas." (45) O terceiro caso se refere ao samba estudado por Mário Wagner Vieira da Cunha também em Pirapora em 1936, na Festa de Bon Jesus. Dito samba tem a seguinte coreografia: "Geralmente os dançadores se compõem de homens e mulheres (estas em maior número) que dançam voltados para os tocadores, em direção dos quais avançam e recuam, ao compasso do samba." (46)

Nos três casos observamos que em vez da roda se formam filas em que os dançarinos se colocam frente a frente, sem que haja umbigada. Segundo Ianni, a ausência de umbigada ali obedece a uma extinção desta dança, em Pirapora e Tietê, enquanto que em Itu a umbigada se transformou (no samba presenciado por ele), se estilizou, "saiu da roda para fazer parte da dança propriamente dita"; se bem que se conservou a roda e a disputa entre os dançarinos, como ele pôde observar, a umbigada não ocorreu esta vez, como era usual antigamente. Segundo Ianni, a umbigada se transformou. "Não se extinguiu como em Tietê e Pirapora, mas perdeu a antiga significação para os sambadores." (47). De minha parte, quero

propor outra interpretação. Se observarmos que tanto em Pirapora como em Tietê não há roda, senão filas, esta coreografia corresponde ao baile de quadras como eram dançadas as músicas européias, especialmente a contradança, que fazia parte da cultura colonizadora.

Temos assim dois tipos de coreografia claramente definidas: a roda, de origem africana; e a fila, de procedência européia. Minha idéia é que o predomínio de uma ou da outra obedece ao predomínio da influência cultural que prevaleceu como hegemônica em um determinado lugar. Isto é, ali onde predominaram influências africanas (ao menos com respeito ao folclore musical) prevaleceu a roda e a umbigada como paradigma da dança. E nos lugares onde predominaram as influências da dominação européia, prevaleceu a coreografia da fila e da quadri-lha. Isto nos leva a pensar que talvez em Tietê e Pirapora não existiu a umbigada (como supõe Ianni ao dizer que se extinguiu). Em vez dela, o que sempre houve foi dança de quadra, enquanto em Itu houve a coreografia da roda e da umbigada, que se debilitou à medida que o samba de terreiro se foi "branqueando" e à medida que os processos de modernização e desenvolvimento capitalista foram alterando, até desaparecer, as manifestações original e exclusivamente negras. Creio que a umbigada, como baile, como gesto erótico e sensual, como provocação e ameaça à moral cristã, comporta uma significação crucial não só como elemento coreográfico, como também como constitutivo do modelo de competência que nos ocupa. Creio que a oposição presença/ausência da umbigada e da roda constitui um eixo-chave para distinguir dois tipos de pagode, e de passagem dois tipos de realização cultural através da música. Um, marcado pelo predomínio do gesto negro afro-brasileiro (e afro-americano, na medida em que a umbigada não é exclusiva do Brasil). Outro, o paradigma marcado pela cultura européia, que prevaleceu sobre o gesto da umbigada ali onde se deram condições para isso. Estaríamos assim frente a um outro

modelo ou competência, de pagode sem umbigada e sem roda. Faltaria dizer se aceitamos esse modelo como pagode, ou se preferimos dar-lhe outro nome, que bem poderia ser, respeitando a tradição, o de dança de quadra ou baile de quadrilha. Uma vez tomada esta decisão, deixaríamos o nome de pagode (do pagode ideal) só para aquela estrutura que contenha e se defina pela coreografia de roda e a dança de umbigada onde nasceu, cresceu e se desenvolveu o samba brasileiro.

Pois bem, sabemos que o pagode como acontecimento tem uma história na vida cultural do Rio. Por tratar-se de uma festa popular, tradicional, periódica, de caráter coletivo, foi um espaço de socialização fundamental, particularmente nos setores pobres, lugar de encontro para o agregar de negros e mulatos da urbe, e de uma população concentrada com maior intensidade em alguns bairros do Centro (Lapa, Riachuelo, Catumbi), nos morros, nos subúrbios da Zona Norte e da Baixada Fluminense. Nestas áreas, o pagode, como festa e diversão, foi e é um acontecimento central na cotidianidade de seus habitantes. E isso não só porque está vinculada a outras práticas de caráter mágico-religioso já assinaladas, como também porque está ao alcance do bolso e do poder aquisitivo dos pobres. Nada mais fácil que aproveitar os instrumentos que cada um tem e juntá-los com a vontade de cantar e dançar, para que se arme um pagode com motivo de aniversário, nascimento, casamento, ou com o único motivo de reunião, de reunir-se com amigos e familiares para comer, beber e cantar.

Já disse ante que o pagode ideal, como competência criativa e como gramática que é, tem uma história, e essa história está ligada à história do pagode como acontecimento. Sabemos que as festas de pagode existem no Rio há mais de um século. Podíamos assinalar, convencionalmente, desde 1870, quando o maxixe já é uma dança, um modo de bailar definido no Rio, sur-

gido nas festas populares da Cidade Nova e Saúde. Neste sentido podemos dizer que o pagode tem uns 120 anos e seguramente um pouco mais. Poderíamos inclusive ir um pouco mais atrás, se pensarmos que já em 1820 a dança do lundu estava incluída nos entremezes das apresentações teatrais. E quando chegou ao teatro era porque já era praticado popularmente em festas e celebrações dos negros. De acordo com Tinhorão, "As informações sobre o lundu nos teatros do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco aparecem todas, coincidentemente, ao despontar da década de 1820... Introduzido em pequenos quadros cômicos com música e dança aos quais se dava o nome de entremez... Tal como aconteceria pouco mais de meio século depois com o maxixe, criado por sugestão da maneira de dançar dos mestiços das camadas populares do Rio, era a própria coreografia do lundu, à base de umbigadas, que impunha essa dança como um número teatral..." (48) Como eu já anotei no início, quando falamos do pagode ideal, como competência, e do pagode real como acontecimento, trata-se de duas coisas diferentes. Embora de fato o pagode real seja uma atualização do pagode ideal, sua realização material, empírica e existencial. Se já falamos da história do pagode ideal, ou seja, a história de sua constituição como gramática-modelo, agora vamos considerar a história do pagode como acontecimento no Rio de Janeiro. Embora a festa possa apresentar variações locais, conjunturais ou episódicas, a gramática tende a conservar-se, e disso dão testemunho os poucos pagodes que ainda se celebram plenamente dentro do modelo ideal.

Digamos que analogamente ao sistema da língua, a gramática tende a conservar-se, enquanto as realizações concretas se diversificam e mudam. De fato, estamos frente a um caso diferente, porque aqui se trata de uma gramática em crise, de uma competência em decomposição ou desaparecimento, ainda que os pagodes continuem sendo levados a efeito na cidade. Esta crise do modelo obedece a várias razões. Assinalemos

uma por agora, a meu modo de ver fundamental: o samba já não é música hegemônica no Rio de Janeiro, apesar de seguir sendo a música de carnaval. E por que o samba está em crise? Creio que faz parte da crise cultural que vive o Brasil a nível geral. Mas esta é outra discussão. Por ora quero concentrar-me na história do pagode como acontecimento, para assinalar alguns momentos dessa história, dos quais temos informações concretas. Infelizmente, não há estudos sobre o pagode na cidade, nem se escreveu uma história deles, ainda que existam dados isolados, declarações e testemunhos fragmentados em diferentes publicações.

Além de assinalar as datas citadas (1820-1870-1888) sobre as quais temos referências, podemos situar outros momentos. Assim por exemplo, Marinho Jumbaba, neto de Tia Ciata, recorda os pagodes dos anos 20: "Partido alto na casa da minha avó era uma coisa linda. Era tocado com pandeiro, cavaquinho, violão, flauta, clarinete, conforme os instrumentos que tinha, tocados por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfredinho e outros mais... Era só no ritmo mesmo do samba... Começava o samba, durava dois, três dias. E o pessoal ficava lá mesmo e inventava lá uns negócios... minha família era tão grande, que muitas vezes eles estavam lá, um começava a cantar, minha tia Mariquita apanhava o pandeiro, outro também apanhava o pandeiro, e era um samba. Daqui a um bocadinho, chamava o fulano de tal, era outro samba..." (49). Creio que o acontecimento reapareceu com diversos nomes e sob realizações diversas em diferentes épocas, de acordo com as influências do momento. Assinalo apenas as que posso documentar, enquanto se conseguem dados mais pontuais e precisos.

Por outro lado, um dos grandes protagonistas, Pixinguinha, que nasceu em 1898, dá seu testemunho sobre os pagodes da época: "Lá em casa havia festa quase todo dia. Era uma casa grande... Nela morava o Sinhô, essa gente toda. Era conhecida

como Pensão Viana. Bem, era dia de festa... Todos se reuniam na mesa de baixo, larga e grande, abarrotada daquelas comidas, frios, carne assada, etc...." (50) Um pouco depois, nos anos 20 e 30, o cronista (carteiro e músico popular) Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro O choro (1936), nos fala dos choros não apenas como grupos de músicos e gênero musical (o choro), senão como festa popular e baile familiar. Diz ele: "Nos choros da Cidade Nova, sempre apareciam os poetas, que variavam as festas com os recitativos..." (51). Não sabemos se aquelas festas se conheciam também como pagodes, mas creio que eram verdadeiros pagodes, no sentido em que os defini aqui como acontecimento.

De acordo com a pesquisadora Marília T. Barbosa Silva, "Na década de 30, com a difusão das transmissões radiofônicas os nomes 'choro' e grupo foram substituídos pelo de 'conjunto regional', logo abreviado apenas em 'regional'... Na década de 60, a denominação 'regional' acabou sendo trocada por 'conjunto', que é a única hoje..." (52) Esta informação eu obtive também da parte do senhor Aloísio Antônio dos Santos, 61 anos, carioca, nascido e vivido em Madureira. Segundo ele, quando jovem (anos 40) as festas se chamavam 'regionais' e eram com cavaquinho, flauta, clarineta, violão ou banjo e pandeiro; "às vezes pintava uma sanfona", mas eram verdadeiros fundos de quintal com feijoada, angu e mocotó. "Se cantava e dançava samba e chorinho." Uma vez mais encontramos o princípio de nominalização verbal, ou de objetivação lingüística por meio do qual uma mesma palavra designa metonimicamente a música, seus intérpretes e a reunião para executá-la. Para Aloísio dos Santos, "O fundo de quintal é coisa nova", que aparece nos anos 80. Muitos infomantes coincidem neste dado, que me foi ratificado por Nei Lopes com mais precisão: nos anos 80, o pagode reapareceu como moda impulsionada pela mídia (rádio, disco), o que motivou muitos bares e negócios a adotar o pagode como show musical; é quando se impõe o

karaoke, para que as pessoas cantem as letras acompanhadas pelo fundo musical do disco. Nessa conjuntura, o pagode se impôs como outra forma de tocar o samba, que teve seu apogeu e depois decaiu. O próprio Nei Lopes escreveu em um de seus artigos: "Me parece que o pagode, na sua forma atual de 'fundo de quintal' nasceu no final dos anos 60, na casa de seu Alcides, na rua Arnaldo Quintela, em Botafogo, no legendário 'Cantinho da Fofoca'. Ali, em torno de uma grande mesa, reuniam-se instrumentistas, cantores e compositores na maior informalidade... depois, no mesmo esquema surgiu o fundo de quintal do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, na rua Uranos. Mais adiante, a experiência era repetida com igual sucesso na velha sede do Clube do Samba, no Méier à sombra de uma frondosa mangueira. Aí, vieram o 'Terreirão da Dica' em Oswaldo Cruz, com os ensaios da Velha Guarda da Portela, o 'Pagode do Arlindinho' em Cascadura, e a coisa se alastrou" (53). Assim pois, o acontecimento da festa continuou estendendo-se por outros bairros da Cidade Maravilhosa, no movimento contínuo da música. Este ressurgimento sensível nos anos 60 não só floresce numa conjuntura de clima revolucionário, como aparece, coincidentemente, relacionado com dois fatos ocorridos por então: um, a consolidação da bossa-nova como um modo sofisticado de tocar o samba, agenciado pela classe média urbana e branca do Rio. Outro, o ressurgimento do pagode como outro modo de tocar o samba (mais rítmico e menos harmônico), um modo popular próximo ao batuque, que surge justo quando o samba inicia uma nova etapa, a da crise e decadência, não como uma degradação em si mesma do gênero, nem por falta de compositores ou intérpretes, mas sim pelo ataque e o cerco implacável da "música internacional", impulsionada pela indústria cultural, pelas multinacionais do disco, pelas rádios, ao calor da nova etapa de modernização da economia brasileira e do milagre econômico. E este processo se agudizará nos anos 70-80, agravando-se até hoje. É quando o sentido do samba como expressão de

identidade cultural brasileira começa a ser reciclado; quando o gênero começa a ser considerado como algo obsoleto, fora de moda, coisa de velhos, enfim como algo cada vez mais relegado ao folclórico. Agora (anos 70) há que modernizar-se, estar em sintonia com a música e a cultura pop norte-americanas que "farão a cabeça" das novas gerações. É quando o samba começa a perder sua hegemonia ante um público que tem outros gostos, porque será educado sob outros modelos, os do cancionero da música internacional (baladas, rock, heavy metal, Beatles). Assim o samba ficará mais restrito ao carnaval, no qual escolas também se modernizam, adaptando-se às exigências do mercado turístico e dos interesses econômicos, com o que o samba também se modifica. Já não é mais criado por seu público nem para ele; agora primam outras necessidades, outro público e outras determinações. E é então quando o pagode, o fundo de quintal, adquire relevância, porque passa a ser um lugar alternativo, um lugar de resistência do samba para não deixar-se devorar pelo polvo que arrasa impondo gostos e estilos e disciplinando o consumo das novas gerações.

É quando o pagode passa a ser o que Nei Lopes chamou de "samba guerrilheiro do Rio" ou "a guerrilha do samba". Diz ele: "dentro do panorama musical brasileiro, o samba não vem recebendo, nem da indústria fonográfica, nem dos meios de comunicação, o mesmo tratamento que recebem a música internacional e seus subprodutos feitos no Brasil. Neste momento (1984), as escolas de samba não são mais a expressão máxima da cultura carioca, cooptadas que foram pela hegemonia da cultura dos dominadores, passando ao serviço de outros interesses... Neste momento, os verdadeiros sambistas fazem seus fundos de quintal, responsáveis já por uma profunda renovação tanto nos temas quanto na dinâmica rítmica do samba, e que se constituem num fenômeno muito importante" (54). É claro então que o samba mudou e o pagode também, tal qual a gramática de sua realização,

ainda que esta tenha mudado mais lentamente. Mas foi na sobrevivência como acontecimento que o baile se reproduziu ao longo do ano e não apenas nos dias de carnaval ou nos ensaios prévios a ele. Foi nos pagodes, como lugar alternativo, boites, discotecas, onde a dança e a umbigada estilizada continuaram aproximando os corpos e estimulando os desejos.

NOTAS

- 1) RIBEIRO, Darcy. "La cultura - Matrices históricos culturales de los pueblos americanos". In América Latina en su arquitectura.
- 2) IANNI, Octavio. "Capitalismo, escravidão e trabalho livre". In Comunidade e sociedade no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, pp. 377-378.
- 3) Ibid., p. 376.
- 4) FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. Rio de Janeiro, Editorial Fundo de Cultura, 1959, p. 141.
- 5) AZEVEDO, Fernando de. "Formação e expansão das cidades". In Comunidade e sociedade no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 144.
- 6) TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo, Art Editora, 1986, pp. 12-15.
- 7) Ibid., p. 120.
- 8) PIGNATON, Álvaro Afonso. "Origens da industrialização no Rio de Janeiro". In Revista DADOS. Rio de Janeiro, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1977, p. 141.
- 9) Ibid., pp. 140-143.
- 10) IANNI, O. Op. cit., p. 392.
- 11) FERNANDES, Florestan. A integração do negro à sociedade de classes. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, p. 82.
- 12) TINHORÃO, J. R. Op. cit., pp. 61-62.
- 13) Segundo Tinhorão, "a dança denominada maxixe, da mesma forma que a música e a canção nascidas por sua sugestão, estruturou-se ao longo de muitos anos, à maneira que os frequen-

tadores dos bailes das classes mais baixas estilizavam e incorporavam ao estilo de dança de salão os passos, volteios, requiebrados e negações dos batuques e danças de roda... Dessa forma, constituindo uma criação coletiva e necessariamente anônima, quando a dança do maxixe começou a ser mostrada às demais camadas da sociedade, no início da década de 1880, através do teatro de revista, ela já estava estruturada, e possuía, inclusive, cultores famosos". Ibid., p. 74.

14) Ibid., p. 105.

15) HOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música, 1933, p. 17.

16) ALMEIDA, R. Cp. cit., p. 151.

17) ALVARENGA, Oneida. "A influência negra na música brasileira". In Boletín Latinoamericano de música - Tomo G. Montevideo, 1946, pp. 361-362.

18) RAMOS, Arthur. O folclore negro no Brasil. p. 124.

19) ALMEIDA, R. Op. cit., p. 153.

19) Para o musicólogo cubano Olavo Alén, o termo rumba faz parte de uma série de palavras afro-americanas como macumba, tambo, tango e outras que designam um tipo de festa coletiva e profana que aparece em Cuba desde muito cedo. "La rumba". In Géneros de la música cubana, p. 26.

20) Esses duelos verbais não são exclusivos do samba. Estão presentes nos cantos "repentinos dos camponeses do Nordeste; no Vallenato, nas trovas campesinas e na música llanera dos pampas colombianos; no "punto cubano" em Cuba e Porto Rico, onde os guajiros (camponeses) se batem em duelo verbal com um violão, um três um quatro, ou um acordeão, para o caso do vallenato na Colômbia. Devemos ver nesses desafios uma sublimação da agressividade e das tensões do grupo, canalizadas através da música.

- 21) SODRÉ, M. Op. cit., p. 18.
- 22) Ibid., p. 19.
- 23) MARIZ, V. Op. cit., pp. 42-43.
- 24) SODRÉ, M. Op. cit. p. 20.
- 25) MOURA, Roberto. Cartola - Todo o tempo que eu viver, p. 30.
- 26) Ibid., pp. 64-67.
- 27) Ibid., pp. 66-67.
- 28) Citado por Roberto Moura em Ibid., p. 71.
- 29) PRAZERES, Heitor dos. As vozes desassonbradas do museu.  
Museu da Imagem e do Som.
- 30) Citado por Roberto Moura em Op. cit., p. 73.
- 31) SODRÉ, M. Op. cit. p. 33.
- 32) O número 3 parece ser uma constante na cultura afro-americana. O ritual abakuá em Cuba se celebra com os três tambores batá. No candomblé, encontramos igualmente três tambores (run, rumpi e lé - o grande, o médio e o pequeno), segundo a análise de Roger Bastide sobre o candomblém jeje. No jongo, três tambores presidem a festa (candongueiro, caxambu e tambu). Na roda do jongo, os dançarinos, homens e mulheres, entram e saem com três passos. De acordo com Muniz Sodré, o número 3 representa Exu, orixá símbolo do movimento.
- 33) A respeito de tambores e danças de roda nos cultos negros, podem ver-se as análises pioneiras feitas por vários autores: "Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro", por M. J. Herskovits, in Boletim latino-americano de Música, Tomo 3, do Instituto Interamericano de Musicologia, 1946; "A influência negra na música brasileira", de Oneida Alvarenga, in o mesmo Boletim, Tomo 6; "O mundo dos candomblés", por Roger Bastide in Estudos Afro-brasileiros - Editora Perspectiva, 1983.

- 34) Citado por RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges em "O jongo".  
In Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1979, p. 15.
- 35) Ibid., p. 13.
- 36) Ibid., p. 46.
- 37) Ibid., p. 41.
- 38) GANDRA, Edir Evangelista. O jongo da Serrinha - Do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro, Centro de Pós-Graduação, Tese de Mestrado, 1986.
- 39) Sobre o apogeu e a apoteose do maxixe levado do Rio para Paris por um baiano na primeira década do século, pode ver-se o interessante livro de EFEGÊ, Jota. Maxixe, a dança excomungada. Rio de Janeiro, Coleção Temas Brasileiros, 1974.
- 39) IANNI, O. "O samba de terreiro". In Uma cidade antiga. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Editora da Unicamp, 1988. Quando conversei com o professor Ianni depois de haver lido o seu texto, e lhe falei de minha pesquisa sobre o pagode, perguntou-me: "E que é o pagode?"
- 40) Ibid., p. 87.
- 41) Ibid., p. 91.
- 42) Ibid., p. 92.
- 43) Ibid., p. 96.
- 44) Ibid., p. 101.
- 45) Ibid., p. 101.
- 46) Ibid., p. 102.
- 47) Ibid., p. 103.
- 48) TINHORÃO, J. R. Op. cit., pp. 54-55.
- 49) Marinho Jumbaba no filme Partideiros, de Carlos Tourinho.
- 50) Pixinguinha em As vozes desassombradas do muscu, nº 1.

Rio de Janeiro, Edição MIS, 1970, p. 19.

- 51) PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro. Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1973, p. 117.
- 52) BARBOSA, Marília T. "Pelos caminhos do choro". In Notas musicais cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1936, p. 22.
- 53) LOPES, Nei. "Pagode, o samba guerrilheiro do Rio". In Notas musicais cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1936, p. 106.
- 54) Ibid., p. 107.

## CAPÍTULO VII

### A DANÇA E OS GESTOS DO DESEJO. DO MAXIXE CARIOCA AO TANGO

#### PORTENHO

Depois de haver reconstruído o pagode ideal como modelo e como gramática de criação musical e dancística, e depois de haver assinalado a existência histórica do pagode como acontecimento, particularmente na cultura popular do Rio, estamos em condição de discutir algumas idéias que se podem abstrair da análise anterior. A primeira dessas idéias se refere à dança como uma prática social arraigada na vida moderna. Se bem que o homem tenha dançado desde sua origem em celebrações litúrgicas, interessanos a dança como uma "instituição" que se consolida em e com a cidade. A cidade é o espaço "natural" da sociedade industrial. Assim como no sistema feudal o castelo e o burgo conformam o espaço onde se nucleia a reprodução da estrutura social, na sociedade capitalista dependente, a cidade e os bairros configuram o espaço vital. A eles chegam os migrantes do campo, os imigrantes, as tradições rurais, formas diversas de existir e de pensar que serão recicladas em interação com a complexidade da nova ordem e a divisão social do processo de trabalho.

Assim pois, a dança, no sentido moderno de casal enlaçado, aparece no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na segunda metade do século XIX, tendo como modelos a valsa e a polca européia, e a umbigada africana, que se dançava por pares nas não enlaçados. Da fusão e do sincretismo desses modelos surgirão outras expressões dancísticas, novas e inéditas, criollas e latinoamericanas, que se impõem nas principais cidades, nas capitais, e depois serão levadas às capitais européias, começando por Paris, onde reinarão nas três primeiras décadas do século XX e os agentes criadores dessa nova expressão são os setores mais baixos da estrutura social; os que

vivem nas proximidades dos portos e nos bairros adjacentes que se configuram com sua presença, à medida que cresce o comércio com a potência européia, Inglaterra (num primeiro momento), e à medida que o desenvolvimento industrial posterior atrai massas de diversos lugares para ocupar o novo espaço.

Quero comparar este fenômeno, a dança, no Rio de Janeiro e Buenos Aires, as duas cidades e capitais maiores e mais importantes da América do Sul na passagem do século XIX ao século XX. Ainda que de fato se trate de dois casos completamente distintos e de dois gêneros diferentes como o tango e o samba, há uma série de aspectos e processos comuns que fazem possível essa comparação. O primeiro deles se refere ao predomínio da criação dancística sobre a criação musical propriamente dita. Em outras palavras, durante o período que nos ocupa (1850-1900) os setores sociais criadores de uma cultura musical vão desenvolver primeiro um modo de dançar, e não um modo de cantar. Este predomínio é equivalente ao predomínio ontogenético do gesto sobre a linguagem. Mas não se trata aqui dos gestos do trabalho, nem da liturgia cristã ou primitiva; são os gestos do desejo que se torna público nos bordéis, nas ruas, nas festas (os pagodes) do bairro, em clubes carnavalescos e em circos e teatros onde se reproduz, como nos mostra a história individual dos gêneros e das cidades onde nascem. "Ao pagode, ao maxixe... entre os metais a dar às danças mor animação..." - dizia o anúncio do Clube dos Excêntricos, que anunciava o baile a fantasia, antes do carnaval de 1916, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro (citado por Jota Efegé).

Digamos que se recebe o século XX dançando, tanto no Rio como em Buenos Aires ou em Havana, que é o outro objeto de nosso estudo. No caso do Rio, o maxixe, antes que um gênero ou um modo de tocar, é uma forma de dançar. Nisto coincidem todos os estudiosos. Vejamos suas declarações: "O maxixe foi,

desde o aparecimento na Cidade Nova, dança de pares isolados formando conjuntos em salões de amplas proporções", diz Batista Siqueira. "Como dança licenciosa que era, colidiu, como não podia deixar de ser, com o sentimento religioso e moralista da época, o qual submetia o povo a pressões das mais diferentes formas..."; e mais adiante agrega: "Não existe forma musical do maxixe. Existiu, isto sim, um gênero, um estilo de dança brasileira, que utilizava o ritmo binário da polca, do tango e suas derivantes muitas..." (1) Por sua parte, Arthur Ramos afirma que o maxixe é "dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques incorporando-o à estilização hispano-americana..."; e prossegue: "Convém fixar... as formas musicais das danças que reconhecem a influência negra, ou foram adaptadas pelo negro no lento processo de sincretismo. A forma de dança principal que se definiu foi o maxixe, no último quarto de século XIX" (2). Por sua vez, Maritza Lira escreveu em "Brasil Sonoro": "É (o maxixe) a nossa dança típica da cidade. Custou muito a sair das classes populares porque os preconceitos severos de antigamente o condenavam sem restrição. Mas empolgou completamente a todos. Negros e brancos, pobres e ricos, aristocracia e plebe sentiam-lhe a atração quase irresistível. Não deviam, porém, confessar essa preferência..." (3) Por outro lado, o escritor português João Chagas definiu o maxixe em seu livro "De bond" editado em Lisboa em 1997 da seguinte maneira: "O maxixe... enlace impudico de dois corpos; conjunção indecorosa dos dois sexos..." (4). O mesmo João Chagas descreve a dança assim "Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar, e assim unidos, dão um tempo, três passos para diante e três para trás com lentidão. Súbito, circunvoluteiam guardando sempre o mesmo abraço e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez de seus rins; tornam a volutear com rapidez e força, tornam

a dobrar-se, e sempre lentamente, três passos para a frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a que-  
rerem possuir-se. Dança-se com doçura e dança-se com frenesi..."  
Esta forma de dançar, amplamente divulgada e reproduzida em  
desenhos, caricaturas e pinturas da época, se estendia desde  
os pagodes da Cidade Nova até os teatros de revista na Praça  
Tiradentes. Era estimulado em concursos "organizados por em-  
presários e jornalistas" e nos bailes populares, onde se en-  
riqueceu com o repertório de passos como a cobra, a cobrinha,  
as quebradas, com que definiu sua coreografia obscena. Atra-  
vés dela ativam-se zonas erógenas do corpo, criam-se novas  
formas de comunicação gestual que põem em conflito o desejo  
e a censura, o erotismo e a moral. É a umbigada estilizada  
no contato corpo a corpo que, na dança africana, mal se in-  
sinuava, ou se produzia para indicar o relevo do par. No sen-  
ba primitivo, o contato da umbigada é instantâneo e cumpre  
duas funções simultaneamente: a de unir e separar o par. No  
maxixe, os corpos se juntam desde o princípio e não se sepa-  
ram mais; ao contrário, buscarão cada vez mais o contato ínti-  
mo, não só dos corpos mas também dos sexos. E por essa razão  
será proibida pela igreja, pelas "autoridades policiais que,  
em 1883, fecharam e proibiram a abertura de novas agremiações  
de baixa categoria social, onde a dança era praticada com  
todos os seus arroubos coreográficos" (5). Que isto suceda ho-  
je, não tem muita importância, neste tempo de libertinagem  
e permissividade. Mas se nos situamos 100 anos atrás, quando  
os valores eram outros, devemos reconhecer o choque e o es-  
cândalo que produziu, pois seria proibida até pelos milita-  
res, quando o Marechal Hermes expulsou o maxixe das bandas  
militares. E foi a força e o peso que ganhou entre seus  
adeptos que o fez superior a qualquer proibição. Quando o  
Vaticano proibiu, como proibiu o tango pela mesma época, os  
maxixeiros e os tangueiros responderam com ironia: "Se o San-  
to Padre soubesse / o gosto que o tango tem / viria do Va-

ticano / dançar maxixe também". A réplica foi simultânea no Rio e em Buenos Aires, em português e em espanhol, como registram as estrofes e coplas recolhidas de peças teatrais e jornais de então. Tanto o maxixe como o tango são levados a Paris em 1911-1913, respectivamente. observemos que a ênfase, tanto nas descrições como na promoção e proibição se centra na dança. É o baile o que se rechaça e não tanto a música (exceto no caso do Marechal Hermes). É a dança que ofende aos olhos da moral cristã. O mexe-remexe o sexo com sexo é algo inaceitável porque é uma dança do diabo, e o diabo é o desejo, em conflito com a repressão que a cultura dominante exerce sob o peso da ideologia católica. Dois tipos de representação são visíveis quando o tango e o maxixe (que depois será samba) invadem a Europa. De um lado, a representação da Igreja, que o associa com o demônio; de outro, as elites urbanas que o vêem como algo exótico, insinuante, provocador e lascivo. No fundo, as duas representações se tocavam, mas acabará prevalecendo a segunda sobre a primeira, quando a indústria do espetáculo aproveita sua atração escandalosa para convertê-la num negócio, em mercadoria rentável a ser consumida no tempo de ócio. Para o sistema capitalista, o tempo de ócio também pode ser ocupado pelo consumo, e neste caso pelo consumo de bens simbólicos produzidos nas colônias e neo-colônias dos impérios europeus.

Consideremos agora a história do tango, seguindo os estudos e as investigações feitas por argentinos e uruguaios sobre o gênero, que nasceu às margens do Rio da Prata, em Montevideu e Buenos Aires simultaneamente. Todas as indicações nos levam a afirmar que o tango surgiu por volta de 1870, como uma forma de dançar (de homens sozinhos) a mazurca, a polca e a havanera, que por então já se escutavam nos subúrbios das duas cidades. Já em "Martín Fierro", o poema de José Hernández, publicado em 1872, fala-se da milonga, como se chama a dança

precursora do tango. Diz Martín Fierro: "A ver la milonga jui". A dança surge, por sua vez, da mimetização das danças européias e do candombe negro, dança profana que é imitada pelo compadrito com ar burlesco, como assinala o cronista Ventura Lynch em sua obra "La provincia de Buenos Aires..." (1883) quando diz: "La milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios. El compadrito, mestizo marginal, silba la milonga que le cosquillea el alma mientras imita aparatosamente, con cortes y quebradas de moreno estilo, los passos de candombe" (6). Por sua parte, Léon Benarós nos diz que "la milonga, silbada y danzada como burla del negro es ya el tango encuerpo y alma" (7). Por outro lado, o uruguaio Vicente Rosi atribui ao negro criollo a criação da milonga como improvisação epontânea, tal como aparece representada em ilustrações gráficas da época e em alguns versos: "Una negla y un neglito / se pusieron a bailá / el tanguito má bonito / que se pueda imaginá" (1881). Uma revista de 1882 mostra um casal de negros dançando separado.

Se bem que não possamos falar de um imenso comércio escravo deslocado para Buenos Aires como no Rio e em Havana, tampouco podemos negar a presença de alguns remanescentes que chegaram ao porto, sobretudo entre 1790 e 1815, quando se registra atividade comercial, incluindo peças de escravos, entre Rio e Buenos Aires. De modo que não é estranha uma influência e uma contribuição negra ao tango, em seus começos, a partir da própria palavra que, segundo Ricardo Rodríguez Mola (em "Africanía del tango") é africana e significava "lugar cerrado, círculo". O comerciante negreiro chamou tango ao lugar de concentração de africanos no ponto de embarque e no ponto de venda em alguns lugares. Também as sociedades de negros libertos e de nações, as poucas que houve, se chamavam "tangos", em Montevideo e Buenos Aires. E "tambo" se chamou aos locais

de reunião e dança dos negros às margens do Rio da Prata (8). De acordo com Esteban Pichardo, em seu "Diccionario Provincial de Voces Cubanas" (1836), tango é uma reunião de negros boçais para bailar ao som de seus tambores. essas reuniões existiam em Buenos Aires no início do século XIX, segundo constatou Rodríguez Molas, que fala de uma casa de tango em 1802. Em tais reuniões, dançava-se e praticava o mutualismo para ajudar os negros mais necessitados. Igualmente, chamava-se "Barrios de Tambor" aos bairros de negros em Buenos Aires, segundo o registro de José Antonio Wilde em "Buenos Aires desde 70 años atrás", escrito em 1881 (9). Aqui, mediante uma operação metonímica, deu-se o nome ao bairro, estendendo o nome do instrumento usado em bailes e candombes.

Assim, pois, identificou-se o bairro do tambor, o do mondongão lugar onde se concentrava a negrada no início do século XIX. Mais tarde, os bailes, os tangos serão deslocados para o bairro el Retiro, conhecido como uma das áreas onde emergiu o gênero em Buenos Aires. Em 1807, o vice-rei Elío proibiu os tangos de negros em Montevideu. Ainda que não haja registros de prática mágico-religiosas, nem de candoblé, nem jongo, e nem o tango tem um antecedente religioso como o têm o samba e o son, é evidente que houve uma contribuição negra ao tango, particularmente na dança do candombe, que se transfere à milonga, no cruzamento do negro com o mestiço orillero. A contribuição negra ao tango está na coreografia, no gesto, na participação do corpo que deixa sua marca visível nos giros pélvicos, como aparece representado em algumas pinturas de Pedro Figari e em gráficos e caricaturas da segunda metade do século XIX. Não foi por acaso que o mais famoso dos payadores, Gabino Ezeiza, era mulato, e levou a milonga ao teatro e ao circo criollo. E um dos primeiros e mais famosos compositores seja um pardo, Rosendo Mendizabal, o "Pardo Rosendo". Essa contribuição dancística se materializa na Milonga, que era como o pagode, dança, música e acontecimento. Segundo o

uruguaio Vicente Rosi, chamou-se à reunião "milonga". "Decir vamos a milonguear podía significar ir a cantar, o a bailar, o ambas as cosas a la vez." (10) De outro lado, os irmãos Bates, que escrev eram a primeira história do tango, sintetizam seus antecedentes musicais na linha melódica da havanera (que esteve presente no maxixe e nos primeiros sambas); a coreografia da milonga e ritmo da candombe. Mas será a milonga enquanto dança a precursora imediata do tango que se vai decantando, em um processo dado entre 1850 e 1880, quando já se conhecem os primeiros tangos, como "El queco" (o bordel), "El tero", "Dame la lata", "Andate a la Recoleta", todos fazendo referência explícita ao baixo mundo, à prostituição e ao bordel.

E isso ocorre justo no momento em que a Argentina entrou em um processo de modernização econômica e política que converte o país numa potência ganadeira com uma grande cidade-porto, ligada à potência imperial, Inglaterra, em processo de expansão. Para colonizar "el desierto pampero", as áreas rurais, traça-se uma política de povoamento e imigração, que deslocará criollos, mestiços e índios por imigrantes europeus, que se instalam na cidade e no campo. Buenos Aires, que em 1870 tinha quase 200.000 habitantes, passa a ter 700.000 ao finalizar o século (um pouco mais que o Rio), a metade deles estrangeiros. Este fenômeno, como parte do processo de modernização iniciado e impulsionado pelas elites (por uma "aristocracia vacuna", como o assinalou alguém ironicamente) afetou sensivelmente o sistema de valores e comportamentos do porteño. De um lado, um sentimento de rejeição xenófoba, inspirado nas tradições nativas, que enfrenta o criollo gaucho com o italiano, o inglês ou o francês que chegam ao porto. De outro lado, um movimento de assimilação e adaptação necessários para a subsistência coletiva. O encontro assimétrico de culturas e povos díspares, em um processo de expansão comercial e modernização capitalista, marca o nascimento do

tango em Buenos Aires. Um primeiro desenvolvimento industrial que absorve mão-de-obra, o crescimento urbano que faz do porto uma grande cidade e a redefinição política que integra a província de Buenos Aires à nação configuram o marco geral de transição e mudança em que emergem formas culturais populares e urbanas como o circo criollo, a versão citadina do pauador, o lunfardo (expressão lingüística do baixo mundo), a milonga (um modo de dançar) e o tango, um gênero musical. São todos produtos simbólicos, efeitos e representações que expressam novos tempos e novos ares.

Os historiadores assinalam os anos 80 do século XIX como a fronteira que separa a Argentina antiga e tradicional da Argentina moderna que se assimila a Europa com a chegada dos imigrantes e suas culturas. Os conventillos (cortiços) na zona sul acolhem os recém-chegados, enquanto na zona norte se concentram as famílias de classe alta. Nessa década se inicia um processo de remodelagem urbana de Buenos Aires, seguindo o modelo de Paris e a reforma de Haussban, no que se antecipa ao Rio de Janeiro, cuja remodelação será realizada em 1900. Buenos Aires deve parecer-se a Paris, e para isso extinguem-se velhas paças como La Recova da praça Victoria, em 1883, e se traçam novas ruas e avenidas como a avenida Mayo, que se conclui em 1889. Diversos estilos arquitetônicos se mesclam na cidade sob o impulso da modernização. No campo artístico, desenvolve-se um teatro nacional popular, representado por Juan Moreira, cresce o jornalismo e a literatura, surge o lunfardo e se introduz o futebol. Associações e grupos de ajuda mútua aparecem organizando-se por nacionalidades: franceses, italianos, ingleses, espanhóis; é uma modernização que segrega, estratifica e exclui ao mesmo tempo. Criollos mestiços que chegam dos pampas sofrem o desarraigamento. Artesãos, operários, comerciantes, camponeses, magarefes, massas em conflito com a mudança que transforma a urbe e as tradições. Massas que se assentam às margens do porto e da cidade, que

povoam os regatos do Riachuelo e da Boca, outra das zonas onde brota o tango. Ali proliferam botequins e boliche, baiongos e academias (conventillos, casas de prostituição) aonde se acode em busca de divertimento. Ali convergem as danças européias, polcas, valsas, xote e mazurcas que se mesclam com a cubaníssima havanera, num clima de amálgamas imprevistos, de onde emergem, decantando-se, a milonga e o tango. Músicos transumantes, orgãozinhos vadios sobre rodas, trios de violino, flauta e violão, payadores com nostalgia de seu passado mutante se revolvem e se cruzam, deixando ouvir um torvelinho de melodias e ritmos que se nutre de influências estrangeiras e se acompanha de dança, em "correr" e "quebradas" que é a forma como o corpo assume os novos tempos e o novo espaço. O popular urbano, gestado sob o impulso acelerado da implantação capitalista, toma as ruas periféricas e a passo lento busca o centro, penetra nos lugares distintos, ascende até as classes médias e depois viaja à Europa, encantando Paris e outras metrópoles. Na virada do século, amplos setores populares se identificam com as novas expressões, que são registradas por poetas e cronistas. Em "El alma del suburbio", Evaristo Carriego descreve em uma estrofe, por volta de 1906, uma cena de dança no bairro: "En la calle labuena gente derrocha / sus guarangos decires más lisongerós / porque al compás de un tango que es la morocha / lucen ágiles cortes de orille-ros". Ao começar o novo século, o tango é rei no subúrbio, sobretudo na zona sul, nos bairros onde nasceu, na Boca del Riachuelo, no Retiro, nos Corrales velhos ("Nació en los corrales viejos, allá por el año 80, diz um tango) interpretado por trios de violino, flauta e violão que improvisam sem partitura, e antes que o adote o bandoneón, rodando de rua em rua, pelas esquinas e dali saltando para bordéis e academias de baile, levando consigo o estigma de sua origem. Mas se os negros trouxeram a coreografia da milonga e do candombe, será o compadrito criollo e mestiço o protagonista da nova canção. Deslocado do campo, ao chegar à margem da cidade

deve representar nela os velhos valores do pampa: valor, destreza, orgulho, honra, para sobreviver na nova ordem. O desencontro entre os dois mundos e a exclusão a que é submetido levam-no a viver na contração, a criar desvios lingüísticos para expressar outro sentir, a inverter a ordem das sílabas para falar "al vesrre". Depois Gardel recolhe e estiliza as formas e a cosmovisão que sustentam o tango, e com ele seduz novos públicos. O falar ao contrário e o caminhar "torto" expressam de algum modo a vida na contração da normatividade social. É a chacota com as convenções hegemônicas, criando no duplo sentido outras convenções em um território de novas hegemonias, fundadas na força dos bravos, no valor do macho, na sedução e na agressão. Analisando as letras dos tangos, percebemos que ele é trágico, nostálgico, derrotista e depressivo. É como uma elaboração melodiosa da depressão; às vezes tangencia o masoquismo, ou o sadomasoquismo. E nisto, o tango foi o primeiro gênero da música popular afro-latino-americaribebasileira a expressar essa ruptura entre um passado de experiências coletivas, de ritmos lentos, de apego à terra e à mãe, que se desintegra aceleradamente com a implantação da ordembruguesa, com a compressão do tempo, com a aceleração da vida urbana. Se observarmos as letras dos tangos (e confesso que gosto do tango, independentemente da análise) veremos que poucas vezes eles expressam a alegria de viver ou a exaltação do prazer, da vida e da dança, como o encontramos em outros gêneros populares urbanos, como na música cubana ou no samba, e mais tarde (segunda metade do século XIX) na salsa. O tango, já se disse muitas vezes, é machista por excelência. Só que o machismo não é uma caracterização suficiente, pois o que ele expressa não é apenas uma exacerbação do valor e da força como recursos ante um mundo agressivo, e sim que antes de tudo o tango está ligado a algo mais profundo como é a relação com a mãe, e a um conflito com o tempo. De fato, há nos textos tangueiros uma concepção da mulher que oscila entre extremos opostos: de um lado o ideal materno, versão

lunfarda do marianismo cristão. A mulher (a "mina") é projetada idealmente à imagem e semelhança da mãe também idealizada. A mãe é protetora, fiel a toda prova, sacrificada (pelo filho ímpio), pura e santa. De outro lado, a mulher, na relação amorosa, é sempre malvada, pecadora, traiçoeira, infiel e desleal. Ante ela abatem-se os anelos e a vida perde seus encantos. Neste sentido, o tango canta a dissolução amorosa, a dissolução da relação traçada pelo destino, mas na qual a mulher é também culpada. Se o bolero canta a paixão e a sedução que precede (ou não) o matrimônio, ou que acompanha a relação amorosa, e se a salsa ou a lambada cantam o prazer pelo prazer da dança e do erotismo, o tango canta, chorando, a desagregação. A frustração e a dor frente o amor perdido são proporcionais à idealização da mãe. Com freqüência, num mesmo texto a "mina" vadia, ou a "percanta" do bairro se opõem ao ideal materno. É a partir deste, como modelo, que se julga e degrada a mulher; e neste jogo de oposições irreconciliáveis aparece uma boa dose de sadomasoquismo, para equilibrar as forças e ressarcir as culpas. Sadismo, ao desejar um castigo implacável à culpada. Masoquismo, por essa exaltação da dor e do sofrimento que o tango evoca. Mas o castigo há de voltar-se contra o que deseja, porque no fundo também ele é culpado; essa culpa, que se nos aparece como uma culpa edipiana, sublimada em tragédias de bandoneón, sustenta o drama pleno de angústias e delírios.

Os versos seguintes, de um tango, são ilustrativos (cito apenas um para não ser redundante): "Te odio maldita, te odio como antes te adoré / Dios quiera que un día volvieras a mí / buscando refugio, vencida y sin fe / entonces sabría vengarme de tu traición / es tanto lo que te odio / que al verte sufrir me vengaré. / Sabés que todavía no puedo explicarme / porque placer maldito me hiciste mal / pues yo por tu cariño dejé a mi madre / enferma, solita, sin techo y sin pan / has roto mi existencia, cobarde y rastrera / porque voy a tenerte conmise-

ración? / sí cuando agonice, será mi postrera palabra / una eterna y fatal maldición / te odio maldita" ("Te odio maldita", de C. E. Flores y O. Pracránico). Para que mais?

De outro lado, há no tango um profundo conflito com o tempo, que se expressa em uma reiterada alusão ao passado, a lembranças, que denota uma nostalgia radical pelos dias que não voltarão. Tudo isso expressa um dilaceramento interior que torna mais dramática a tragédia. Dito em frases belas, ou em estrofes medíocres, a relação com o tempo é constante no tango, e um de seus traços distintivos, pois dificilmente o encontramos em outros gêneros.

Parece que no tango subjaz uma idéia contrária ao progresso, uma regressão sobre a linearidade temporal. Se a pós-modernidade se caracteriza pela compressão do tempo e a presentificação exacerbada, o tango é pré-moderno em sua exaltação do passado. O presente é imperfeito e infeliz, e o amanhã não existe, ou quem sabe como um "mueble viejo" ("Y mañana cuando seas descolado un mueble viejo" - diz Gardel - "ya no tengas esperanzas en el pobre corazón..."). Entretanto, o passado é o modelo idealizado do presente, é refúgio que protege, é evocação que alivia ("te acordas hermano qué tiempos aquellos ..."). Creio que este dilaceramento que expressa o tango se explica pelo choque entre uma visão diacrônico do tempo vivido em outro ritmo e uma nova concepção do tempo, fragmentada, veloz, arrasadora, a concepção capitalista do tempo que se imporá nos centros urbanos (e Buenos Aires era, na virada no século, o mais importante dos centros urbanos da América Latina. A nova ordem imporá com força outra valoração e outro ritmo, que se colocará violentamente com aquela idéia do tempo como progressão linear, predominante nas sociedades pré-capitalistas. E o tango (seus agentes e protagonistas, assim como seu público inicial) testemunhou, como ninguém, os efeitos devoradores dessa "modernização" e da nova representação do tempo.

NOTAS

- 1) Citado por Jota Efégré en Op. cit., p. 43.
- 2) Ibid., p. 43.
- 3) Ibid., p. 49.
- 4) Ibid., p. 51.
- 5) Ibid., p.167.
- 6) Citado por León Benarós en "El tango, los lugares y las casas de baile". In Historia del Tango - Tomo 2. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977, p. 209.
- 7) Ibid., p. 212.
- 8) Citado por Blas Matamoros en "Orígenes musicales del tango - Las raíces negras". In Ibid., Tomo 1, p. 43.
- 9) Citado por José Gobello en "Tango, vocablo controvertido". In Ibid., p. 136.
- 10) Citado por Jorge Rivera en La historia del tango. Historias paralelas. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977, p. 13.

## CAPÍTULO VIII

### MODERNIDADE E MÚSICA POPULAR

Atualmente se desenvolve na América Latina um amplo debate sobre a modernidade. Analisam-se suas realizações, discutem-se suas utopias e ideais e se reavaliam as interpretações sobre ela. Em certo sentido, às portas do século XXI, está construindo-se um outro modo de compreensão dessa relação entre América Latina e Modernidade.

Sabemos que a modernidade se consolidou na Europa Ocidental, e particularmente na França, ao longo do século XIX. Com ela se realizaram transformações profundas no modo de viver e de pensar dos povos, produziram-se revoluções científicas e tecnológicas, sucederam-se crises e redelineamentos filosóficos e conquistou-se uma visão laica do mundo em oposição ou alternativa ao absolutismo religioso.

Sabemos igualmente que na América Latina as mudanças que a modernidade traz consigo nos chegam descompassadas, às vezes anacronicamente e com ritmos e intensidades distintas em cada país. E embora existam traços comuns nos processos de modernidade e de modernização, cada povo viveu-os e expressou-os simbolicamente de forma diferenciada. Isto é particularmente claro com relação à música. O que pretendo pôr em discussão aqui é um ponto de vista que tem como objeto a música popular, para ver a partir e através dela a dinâmica das representações e os valores da modernidade. É, pois, um ponto de vista antropológico. E quando falo da música popular da América Latina refiro-me aos processos histórico-sociais que lhe dão vida, às práticas de produção, circulação e consumo da música e aos processos de significação associados a ela. Em um sentido amplo, o objetivo desta reflexão se constitui dessa relação complexa entre modernidade, música popular e representações soci-

ais. Em outras palavras, trata-se de ver como a modernidade afeta as representações sociais e como essas mudanças se expressam e podem ser percebidas nas práticas culturais ligadas à música. Cremos que elas são uma mediação pela qual passam e também um lugar onde se condensam simbolicamente os valores que a modernidade gera sobre si mesma.

A música popular enquanto fenômeno massivo de comunicação produto da modernidade, mobiliza entusiasmos e lealdades, canaliza energias coletivas e ativa o imaginário social, como não o pode lograr nenhum outro produto cultural. Por isso, ela se nos revela como um objeto privilegiado.

Para definir conceitualmente a modernidade, de um modo geral basear-me-ei na caracterização apresentada por David Harvey em sua obra "The condition of postmodernity", particularmente nos capítulos que se referem à modernização, modernidade e modernismo.

D. Harvey retoma Baudelaire, para quem o modernismo se define pela tensão entre o efêmero e o eterno, tanto nas práticas artísticas como nos juízos estéticos a seu nome. Embora antes e depois de Baudelaire outros autores (entre eles Marx e Hengels em "O manifesto comunista") ressaltaram as ambigüidades da modernidade oscilando entre o passageiro e o imutável, o tradicional e o novo, o universal e o local, e outras ambivalências redutíveis em última instância ao problema do ser e do não ser.

Harvey examina os diferentes analistas da modernidade que perceberam nela um forte sentimento de fragmentação, de dissolução e mudança em todos os setores da existência humana. Filósofos, poetas, artistas, literatos e cientistas reconheceram que "a única coisa segura da modernidade é sua insegurança".

O caráter fragmentário e mutante das coisas dificulta a preservação de um sentido da história como algo que se sucede no eixo linear do tempo. Daí que se transformou num problema estético "descobrir o caráter essencial do acidental", segundo a célebre frase de Paul Klee. Como realização do projeto iluminista, impôs-se na modernidade a idéia de que, graças ao predomínio da razão, libertar-se-ia a humanidade de suas cadeias, revelando-se nela as qualidades eternas e universais do homem. O progresso e a civilização, fundados na razão e no conhecimento científico, dariam um novo sentido ao porvir da história. Para os iluministas, o otimismo e a utopia sobre o futuro do homem se sobrepunham ao caráter transitório e fragmentário das coisas que era apenas uma condição necessária . . . mas superável, na conquista da liberdade e da justiça. Desde Bacon e Adam Smith até Voltaire, Saint-Simon e Conte, todos sonharam com uma sociedade em ordem e equilíbrio, onde as forças irracionais do homem podiam ser domadas pela razão e a ciência para benefício da humanidade. O paradigma racionalista se converteu assim no modelo hegemônico de representação do mundo. Mas a crise e a revolução de 1848 frearam o otimismo. Marx percebeu que, se a luta de classes era o motor da história só a classe operária podia ser o agente da verdadeira emancipação. Por seu papel produtivo e sua condição de classe dominada só ela ao assumir o controle direto da produção e do trabalho poderia conquistar um domínio de liberdade que substituísse a exploração da sociedade burguesa; e, segundo ele, a humanidade e a história trabalhavam nesta direção. A partir de então, era este o único reduto de otimismo. As demais seguridades começavam a cair e a idéia de um só modelo de representação começou a quebrar-se. Em Paris, Flaubert e Baudelaire na literatura e Manet na pintura experimentam outras formas de representação poética e pictórica. O domínio da perspectiva renascentista que reinara durante quatro séculos também entrava em crise, enquanto surgiam surgiam novas "perspectivas". Outros críticos mais ascéticos como Nietzsche

e Weber, severos em seus julgamentos ao iluminismo, perceberam que o paradigma racionalista não conduzia à liberdade, mas à criação de "cárceres de ferro". A imagem de Nietzsche sobre a modernidade como destruição criativa e criação destrutiva, simbolizada literariamente em O Fausto de Goethe, reafirmava as dúvidas sobre as utopias iluministas. Ao colocar a experiência estética "mais além do bem e do mal" fundada na persistência de energias "primitivas" e forças "irracionais" no homem (anunciando o inconsciente freudiano), Nietzsche deu novo ímpeto ao modernismo cultural. O eterno já não podia pressupor-se automaticamente sob o império da razão, pois podia estar ainda em meio ao efêmero, à fragmentação e ao caos da vida moderna. Mas como representar o eterno e o imutável dentro do efêmero? Este problema se transformou num desafio permanente para os artistas que abandonaram o naturalismo e o realismo para buscar na experimentação criativa inovações formais em suas obras. Achados individuais e modificações permanentes surgiram nessa busca de novos modos de representação. Os resultados revelavam com frequência que o trabalho estético era uma construção artificiosa e que a relação do sujeito com sua obra era sobretudo a de uma construção auto-referencial e não a de um espelho da sociedade. O individualismo exacerbado (enquanto ideologia burguesa) encontrou seu lugar no mercado competitivo das obras de arte onde só a "aura" do autor garantia a autenticidade, a originalidade, a exclusividade, como bem o explicou Benjamin.

Segundo Harvey, o modernismo cultural assumiu-se como uma vanguarda internacional, como um forte sentido de seu lugar simbólico e social na época. Poetas, pintores, arquitetos, escultores, romancistas, dramaturgos, cineastas sentiram que o mundo e o tempo eram passageiros e só a obra de arte podia "congelá-los" para sempre. "O artista não só deve apreender o espírito de sua época, como também iniciar o processo de sua transformação", disse F. Lloyd Wright, um dos grandes arquitetos moder-

nistas. O modernismo internalizou conscientemente seu próprio mal-estar de ambigüidades, contradições e mudanças, afetando a estética da história e da vida cotidiana.

Na inovação experimental, ao assumir a técnica da colagem e da montagem, foi possível criar efeitos de sentido fundados na presença simultânea de objetos diferentes ocupando o mesmo espaço ou sincronizando tempos diversos em uma metáfora, em um instante poético ou em uma imagem pictórica. O efêmero transformou-se então no locus da arte modernista e os artistas eram conscientes disso. A moda, e em particular a alta-costura, foi uma de suas manifestações significativas.

Pois bem, não obstante ser o transitório uma constante, resulta difícil falar do modernismo como algo homogêneo uniforme ou linear. É melhor reconhecer que houve vários modernismos segundo o lugar e a época em que surgiram, e segundo a atitude que assumiram diante dos grandes conflitos de seu tempo. Porque além de ser comum uma consciência do efêmero, foi comum para todas as tendências o fato de o modernismo estar ligado à vida urbana, ao crescimento acelerado das grandes cidades, ao processo de industrialização e à mecanização da vida e do trabalho. Esse foi o clima efervescente, o habitat histórico, onde floresceram os movimentos modernistas. Em diferentes cidades e ao mesmo tempo, produzem-se "revoluções" culturais e científicas, justamente na passagem do século XIX ao XX e às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Uma grande explosão artística, teórica e intelectual sacudiu o mundo. Enquanto a vida se acelera e o tempo se comprime, o pensamento se expande, explorando, descobrindo outras dimensões da existência física e social. Surgem, durante este mesmo período, a teoria da relatividade de Einstein, a lingüística saussureana, as teses de Durkheim, o pensamento sociológico de Weber e Simmel, o criticismo de Nietzsche, o formalismo russo, o cinema e a teoria da montagem de Eisenstein, a música de Stravinsky,

Bartók e Schomberg; a arquitetura de Le Courbusier, a pintura de Matisse, Picasso, De Chirico, Kandinsky, Duchamp e Klee; a literatura de Proust, Joyce, Kafka, Tomas Mann; os futuristas italianos, a poesia de Eliot, Ezra Pound e Valéry. Quanto ao desenvolvimento tecnológico, consolida-se a estrada de ferro e surgem o automóvel e o avião que rompem as barreiras espaciais; desenvolvem-se o telégrafo e o telefone ampliando os horizontes da comunicação. Na economia, emergem o taylorismo e o fordismo, que aceleram no tempo o processo de produção industrial, em benefício de uma acumulação mais rápida do capital, alterando assim a economia norte-americana e o capitalismo internacional. No lado oposto, os movimentos anarquistas, com suas propostas de destruir as máquinas e as fábricas, radicalizando o movimento socialista em sua luta pela revolução.

Para aumentar a "confusão", aparecem Freud e a psicanálise com seu determinismo psíquico, revolucionando a concepção do homem e escandalizando o universo de valores e preconceitos em meio a tantas ambigüidades. Definitivamente, a compreensão e a interpretação do mundo tinham que construir-se sob muitas perspectivas.

#### AMÉRICA LATINA: MÚSICA E MODERNIDADE OU A MODERNIDADE FEITA MÚSICA

Pois bem, toda esta eclosão artística, filosófica, cultural, técnica e científica ocorreu na Europa e nos Estados Unidos. Na América Latina e no Brasil, alguns poetas, músicos e intelectuais assimilaram criativamente as influências desse abalo que marcou sua obra e suas idéias.

Rubén Darío, José Martí, Machado de Assis, José A. Silva, Mário de Andrade, Fernando Ortiz, Villa Lobos, Antonio María Valencia, Oswald de Andrade e outros mais contribuíram sem dúvida com sua obra artística ou teórica para a compreensão do modernismo na América, ao assumi-lo em circunstâncias própri-

as e em sintonia com as vanguardas experimentais que buscavam novas formas de representação estética. Mas embora possamos reconhecer em seu trabalho uma obra importante, nossa contribuição foi modesta, se nos compararmos e nos colocarmos no terreno fértil do modernismo europeu. Por muito valiosa que tenha sido sua contribuição, vista de hoje não deixou de ser a obra de uma minoria vanguardista que, embora tenha sabido encontrar formas próprias para sua expressão criativa, só representava uma elite (com contadas exceções), distante culturalmente das maiorias nacionais, analfabetas e em boa parte camponesas, que conformavam a população dos países latino-americanos.

De certo modo, nossos modernistas eram representantes de si mesmos e não da nação, apesar das boas intenções de alguns por cumprir esse papel.

Enquanto na Europa o modernismo como vanguarda artística era parte integrante de um processo transformador ocorrido sob o predomínio da burguesia e a consolidação do capitalismo, na América Latina era apenas a emergência de uns poucos iluminados que viveram o drama de ter que ver o desenvolvimento do mundo ocidental e sonhar para seus países um progresso que custava muito a se cumprir. Mas atenção, porque foi em outro campo, especificamente no da música popular urbana, que houve uma explosão sonora que se irradiou de nossas cidades para o mundo. Minha hipótese é que a maior contribuição da América Latina para o modernismo não se deu nas artes plásticas, nem na música erudita, nem na literatura, nem na poesia, como nos foi dito tantas vezes, mas na música popular que emergiu simultaneamente em várias cidades latinoamericanas durante a mesma época em que na Europa se desenvolvia o movimento modernista nas demais artes. Só que nossa criação musical e popular respondia a uma produção coletiva ocorrida dentro de um processo social cujos protagonistas eram as maiorias pobres

que ocupavam o solo urbano de nossas cidades tropicais. Uma intensa e diversificada corrente sonora brotava dos bairros, dos guetos negros, da periferia e dos subúrbios, habitados por marginais, proletários e imigrantes, escravos e libertos, assentados nas capitais e nas principais cidades de países que saíam do colonialismo para se inaugurarem como repúblicas nascentes, estados nacionais supostamente livres e independentes.

A milonga e o tango em Buenos Aires e Montevideú; o choro, o maxixe e o samba no Rio de Janeiro e Salvador; o danzón em Matanzas, o son em Santiago de Cuba, o guaguancó e a rumba em Havana e em Matanzas, o merengue em Santo Domingo, a bomba e a plena em Ponce e em San Juan de Puerto Rico... Estes e outros gêneros (sem falar do jazz em Nova Orleans, que também é música popular urbana) são produtos de nossa modernidade mestiça, emergentes na virada do século e no contexto urbano de nossas principais cidades, particularmente em seus bairros e subúrbios, como demonstra a história individual de cada um dos gêneros. O tango nasce por volta de 1370 às margens do Rio da Prata: em Montevideú e do outro lado no bairro Boca de Buenos Aires, nos "corrales" e no Retiro, onde havia remanescentes de ascendência cultural africana. Por volta da mesma época, aparece o maxixe na "pequena África do Rio de Janeiro" sob influências baianas na Cidade Nova. Em ambos os casos, tanto a milonga e o tango como o maxixe surgem inicialmente como danças, como um modo de bailar a polca aristocrática que chegara da Europa por intermédio do teatro ao Rio e a Buenos Aires. Enquanto isso, em Havana, nos bairros de Belén, Pueblo Nuevo e Jesús María, emerge o guaguancó nos "coros de clave", no toque de tumbadoras e nas fiestas del solar, que alegram a população negra sumida na miséria. Curiosamente, no mesmo período surge o jazz no bairro Story Ville de Nova Orleans, sendo em todos os casos produtos resultantes do encontro sin-

crético de três mundos: Europa, África e América.

Ligados a rituais religiosos de origem africana, para o caso de Havana, Matanzas, Rio e Salvador, os gêneros, a música e sua dança coesionam o grupo que a produz, convocam ao encontro comunitário e fortalecem laços de parentesco e solidariedade social no rito sagrado ou na festa profana. É, em seu contexto de origem, uma produção coletiva que se consome também coletivamente. Com o avanço da modernidade e a partir da indústria cultural através do rádio e do disco, esta música perderá pouco a pouco dois de seus traços essenciais: de um lado, deixará de ser música ritual exclusivamente sagrada para tornar-se progressivamente profana, embora conservando em ritmo e letra as referências originais.

De outro lado, perderá o caráter de produção anônima e coletiva para tornar-se criação individual, dando lugar a um consumo também individualizado através da compra-venda-audição do disco na vitrolá. Disso dão prova as disputas pela propriedade autoral tão freqüentes no começo do século em Buenos Aires, em Havana e Rio de Janeiro, onde ficou para a história uma famosa polêmica sobre o primeiro samba gravado exitoso, "Pelo telefone", em 1917.

Já assinalamos um traço essencial do modernismo presente por sua vez em nossa música popular como o é o caráter urbano, ou seja, o fato de haver nascido e ter se reproduzido nas principais cidades de vários países; o fato de que isso ocorresse paralelamente a incipientes processos de industrialização e à instauração de um capitalismo selvagem no Novo Mundo; à existência de certos processos de migração rural ou regional para os principais epicentros do desenvolvimento industrial e comercial; e finalmente aos processos de urbanização e modernização do espaço citadino através de uma ocupação estratificada do solo, como o demonstram a reforma urbana de Buc-

nos Aire (por volta de 1880) e a do Rio (20 anos depois). Isso será notável pelo fato de que curiosamente e por essa mesma época os bairros pobres e os guetos negros, tal como os prostíbulo e os subúrbios destas e outras cidades, serão o berço de uma corrente musical que adiante se irrigará pelo continente numa cascata de vozes, melodias, timbres, ritmos, histórias e harmonias, recriando o imagiário social ao longo do século. Os gêneros emergem como integrantes vitais de uma cultura estigmatizada que depois será reconhecida como um elemento legítimo da cultura nacional em cada um dos países onde se produziu.

Quero chamar a atenção sobre a coincidência cronológica com respeito ao surgimento destes gêneros musicais e suas respectivas danças, não para vê-los como gêneros em si, mas sim como elementos simbólicos constitutivos de uma cultura subalterna e dominada que se configura com características próprias em cada caso, mas inseridas todas em processos macro-sociais e históricos que as precedem e acompanham seu nascimento. Processos que podemos agrupar de maneira geral no conceito amplo e universal de modernidade.

Mas se trata aqui da modernidade transplantada ao Novo Mundo, de uma modernidade às vezes tardia e anacrônica, ou que convive ao lado de formas primitivas e "selvagens", onde o mágico é mais importante que a razão e a lógica que sustentam a modernização. É nesse processo de colagem e pastiche da modernidade ocidental penetrando no Novo Mundo; coexistindo em conflito com tradições outras, que pretende negar ou destruir, onde nascem as culturas nacionais na América Latina; ainda que, paradoxalmente, aquilo que se pretende destruir é o que proporciona os elementos fundamentais para que a modernidade mesma se desenvolva em nosso meio e surjam da mestiçagem as culturas nacionais. A música popular, com maior força que outras

expressões, fará parte dessa imagem, como o prova o fato de que, uma vez legitimados pela indústria cultural, os gêneros urbanos e seus bailes engendrados em nossa modernidade serão os signos representativos de seus respectivos países. E assim, a partir dos anos 20, a rumba será Cuba, como o samba será o Brasil ou o tango a Argentina. E a partir de então se imporão esses símbolos como definitivos e hegemônicos, sem importar que a realidade histórica e social de cada país seja mais complexa que seus símbolos.

Um segundo traço da modernidade e do modernismo o constitui a ambigüidade dos valores. A música popular será também objeto de representações ambivalentes. O samba e o batuque são perseguidos pela polícia e proibidos pelas autoridades no Rio de Janeiro e Salvador. O mesmo ocorre com o son e o guaguancó em Havana e Matanzas; em Nova Orleans, o jazz sobrevive no baixo mundo, proscrito, como ocorre ao mesmo tempo com o tango em Buenos Aires. Em todos os casos, é música que floresce no pântano, no meio do lumpemproletariado, essa fração que os autores do "Manifesto" consideraram apenas como "putrefação passiva dos setores inferiores da velha sociedade, que é aqui e ali atirado para o movimento pela revolução proletária, e por toda a situação que ocupa na vida estará mais disposta a deixar-se comprar para maquinações reacionárias". Valoradas tão-somente por seu papel na produção econômica e sua ideologia no caso europeu, Marx e Engels não previram (e não tinham por que prevê-lo) que no Novo Mundo essas camadas inferiores do lumpemproletariado conformavam um potencial criativo de cultura popular e que nessa cultura que produziam havia também luta e resistência contra a dominação, sem que apracessem explicitamente sob a direção de um partido político de classe. E devemos insistir no fato de que, pelo menos na América, de norte a sul, de Nova Orleans e Chicago ao Rio e Buenos Aires, passando, claro está, por Santiago de Cuba,

Matanzas e Havana, foram esses lumpemproletários, e nunca as classes médias ou a burguesia, os que criaram uma cultura musical que, embora hoje usufruída pela cultura hegemônica transnacional, em suas origens surgiu dos conflitos e da luta por sobreviver em um meio decididamente hostil. Nos casos assinalados, a música e a cultura que representam são, ao mesmo tempo, consideradas imorais e perseguidas pelo poder burguês, mas simultaneamente apropriadas pela indústria para fazer delas objetos apreciados, de consumo, modas exóticas para as elites e símbolos de distinção, nas décadas de 20 e 30 deste século.

Coincidentemente também, o son e o tango, como o samba e o jazz, terão seu apogeu urbano durante este período graças ao impulso do rádio, do disco e do cinema, pontas de lança de uma modernidade que nos chega com atraso. A partir de então, a cultura temida e desprezada começa a ser assimilada pelos novos setores sociais urbanos que, na Europa e América, se redefiniam depois da Primeira Guerra Mundial. Uma vez mais, a ambivalência estava presente: o rechaço ao imporal é simultâneo à atração pelo exotismo das culturas negadas; o desprezo pelas expressões vulgares convive com a fascinação pela sensualidade e o erotismo, que terminam seduzindo o pondo em crise costumes e preconceitos. E apenas quando as metrópoles consagram os objetos proscritos, e estes são legitimados pelas elites burguesas, então reaparecem investidos de novas significações para a sociedade toda e para o povo que as produziu. É o que acontece com o maxixe, que sai dos subúrbios do Rio e é levado aos salões de Paris pelo dançarino Duque, nos anos 10 ao 20, apagando as marcas vulgares da obscenidade para voltar consagrado ao Brasil. Um pouco antes, o jazz havia saído do Story Ville negro em Nova Orleans para Nova York, branqueado pela Dixieland Jazz Band. E lá do Caribe, Rita Montaner e os Matamoros levam a música cubana às mesmas cidades,

antes dos anos 30, enquanto Carlos Gardel introduz o tango em Paris e nos estúdios cinematográficos. Uma vez mais, o duplo movimento: do berço humilde no bairro baixo, ascende ao salão sofisticado das metrópoles. Mas esse reconhecimento das expressões populares só foi possível através da apropriação pela cultura hegemônica e a indústria cultural, que pela década de 20 já contava com um grande mercado na Europa e nos Estados Unidos. E essa apropriação ocultava a historicidade de que estavam feitas tais expressões e neutralizava seu potencial político, implícito nas condições de luta e de conflito social em que se tinham originado. Em síntese, há elementos, formas e conteúdos que se repetem com ligeiras diferenças, aqui e ali, como resultado sincrônico dos complexos processos históricos que configuram a modernidade na América Latina.

Esta é uma curiosa coincidência de nossa história cultural, na qual a música é a expressão mais tangível e importante, tanto ou mais que a literatura. Esta feliz coincidência, que podemos estender a outras dimensões, é a que não foi advertida pelos estudiosos do folclore ou da etnomusicologia, e sobre a qual queremos concentrar nossa atenção.

O terceiro traço que quero destacar se refere às marcas do individualismo como a ideologia inerente à arte modernista e presente, também, na consolidação de nosso objeto sonoro. A música popular urbana (pelo menos os gêneros citados) ganham legitimação e reconhecimento justamente quando deixam de ser música coletiva e anônima e passam a ter um autor particular que registra seus direitos de propriedade individual e vende seu produto a uma empresa de discos. Se nas formações sociais pré-capitalistas, em que se formaram as cidades e nasceram os gêneros, eles se gestaram ao calor dos ritos sagrados do grupo, agora, sob o predomínio capitalista, serão os interesses econômicos e o lucro privado os que incentivam a produção musical. No processo de deixar de ser música anônima e cole-

tivo para ter um autor reconhecido, o que a indústria cultural viabiliza é o individualismo da sociedade burguesa a vários níveis: tanto na ênfase posta no papel do autor, como na criação de um ídolo através do intérprete, ou ainda na instauração de novos padrões de consumo personalizado na compra-venda da mercadoria discográfica. A inserção no mercado fará possível a produção individualizada, o consumo individualizado e o ideal individualizado da estrela.

Depois de comparar a história de cada um dos gêneros tomados como referência (amplamente investigados em seus respectivos países e dos quais me ocuparei em um capítulo posterior), chegamos a algumas conclusões: de um lado, eles são produtos mestiços, resultantes do sincretismo entre os gêneros europeus (a polca, a valsa, a contradança, o xote...) e os ritmos africanos, geralmente litúrgicos, e em menor grau os remanescentes da música indígena que lograram sobreviver ao extermínio impetrado pelo colonizador. De outro lado, as relações interculturais ocorridas nesse encontro de três mundos propiciaram inúmeros usos e múltiplas apropriações dos bens simbólicos de um e outro continente. Sabemos pela história que essa relação foi sempre uma relação assimétrica e de dominação por parte da civilização ocidental européia sobre a África e a América. Foi, portanto, uma apropriação desigual. Mas, ainda assim, os povos subjugados, ao usarem os bens do dominador, recriaram-nos sob sua própria circunstância existencial e, ao transformarem-nos a partir de sua experiência, deram origem a produtos novos em contextos novos. A música popular de que nos ocupamos é o melhor exemplo disso.

A partir destas conclusões, esperamos desenvolver nossa hipótese sobre a cultura popular, vista já não do ângulo dos produtos atribuídos a ela, e sim a partir do lugar social em que são apropriados e transformados os bens simbólicos do dominador.

Do encontro desigual, conflitivo, surgiram os gêneros e os cancioneros, no momento em que estes países se libertavam de sua condição colonial e se "preparavam" para nascer como repúblicas. De fato, o processo de independência e republicani-zação é diferente em cada um deles. O comum e recorrente é que seja na segunda metade do século XIX (e, com maior preci-são, em 1870, como o prova "a ata de nascimento" de vários gêneros), quando florescem simultaneamente os gêneros da mú-sica popular urbana na América Latina. A partir de então, re-presentarão perante o mundo cada um de seus povos e chegarão a ser no século XX, durante a primeira metade do século XX, a parte mais visível da cultura nacional em cada um deles. Is-to é o que acontece com o son, o danzón, a habana e a rumba cubana; com o samba brasileiro, o tango portenho, de Buenos Aires e Montevideu, e com o jazz de Nova Orleans, para citar apenas os quatro casos mais importantes por sua projeção in-ternacional e por seu papel na definição do nacionalismo cul-tural e da cultura nacional.

Estes gêneros surgem como resultado do encontro entre um can-cioneiro colonial trazido pelos europeus (contradança, mazur-ca, valsa, polca, xote) que são símbolos de distinção social para eles, e um cancionero africano, que chega com os escri-vos em seu cânticos de roda, nas danças ao redor de tambores e nas rezas litúrgicas com que invocam seus orixás. Eles são o resultado de um processo de decantação que se acelera com o auge da modernidade européia e sua presença no Novo Mundo. Como conclusão de nossa pesquisa, podemos afirmar que estes gêneros (incluindo o jazz) têm muitos aspectos em comum. En-tre outros, os seguintes:

1. Todos nascem na segunda metade do século XIX, ou seja, en-tre 1850 e 1900. Vários deles (o tango, o maxixe, o danzón) em 1870.

2. São o resultado de dois cruzamentos, de duas mesclas, mas sobretudo de apropriações múltiplas pelos agentes sociais, de tradições, práticas e competências de procedências distintas

3. Tais gêneros nascem simultaneamente nas cidades mais importantes de cada país. Algumas delas cresciam, por então, sob a influência da plantação escravista e da indústria açucareira (Havana e Matanzas em Cuba; Recife e Salvador no Brasil); ou sob o predomínio do cultivo do café (Rio de Janeiro), ou sob o domínio de uma "aristocracia vacuum" e latifundiária, como é o caso de Buenos Aires e Montevideú. Não é casual que sejam grandes centros comerciais, abertos a variadas influências dos países coloniais, principalmente Espanha, Portugal, França e Inglaterra. Curiosamente, todas essas cidades são os principais portos sobre o mar do Caribe e o oceano Atlântico, pela época (incluindo Nova Orleans).

4. Dêntro das cidades, os gêneros musicais (e suas correspondentes danças) nas cem nos bairros, principalmente às margens, próximo ou ao redor dos cais e portos, como é o caso do tango portenho e do samba e maxixe no Rio. É nos subúrbios, nos guetos negros e nas favelas mais pobres, cuja presença ruidosa nas nascentes urbes incomoda e ameaça as elites, a moral cristã e o regime dos costumes coloniais.

5. Nos gêneros podemos identificar, precisar um forte ascendente religioso e ritualístico, de origem afro, que precede o nascimento dos gêneros e das canções. Esse componente religioso, ritual e mágico é uma contribuição essencialmente africana.

6. Como resultado do anterior, todos os gêneros apresentam a estrutura sincopada como uma constante rítmica, inerente à linguagem musical.

7. A maioria dos gêneros chega a ter sua correspondente ex-

pressão dançável, individual ou por pares enlaçada, inaugurando assim uma prática social que, adiante, seria fundamental na vida das cidades, principalmente entre os estratos baixos da população.

8. Todos estes gêneros são objeto de perseguição, proibição e estigma. Naquele momento, expressam, de maneira espontânea, a identidade étnica e social dos grupos que os produzem e usufruem. Por seus usos e função, tornam-se um dispositivo de resistência cultural e afirmação, nas condições de subalteridade e dominação.

9. Todos eles serão parte dos símbolos nacionais, de uma identidade nacional que se condensa e projeta neles, como veículos do imaginário social.

10. Ao mesmo tempo que integram a cultura nacional, passam a ser o principal sustentáculo da indústria do espetáculo e do entretenimento. Principalmente no rádio, no disco e no cinema, a partir dos anos 30.

## CAPÍTULO IX

### PÓS-MODERNIDADE E MÚSICA POPULAR

Embora seja verdade que com o auge do capitalismo e da indústria cultural na modernidade tenha sido ativado o processo criativo nos setores populares com relação à música, também é verdade que se iniciou um processo novo de reapropriação (e expropriação) dos produtos musicais que o povo havia gerado em condições de conflito e resistência. Se a recontextualização imposta pelo mercado reconheceu em um primeiro momento as diferenças étnicas, sociais e culturais para reciclá-las em novas mercadorias que cortavam o tempo livre impondo novos padrões de consumo, em um segundo momento a tendência à homogeneização foi predominante. A estandardização e a uniformidade só são possíveis mediante a eliminação das diferenças. Este é um fenômeno que caracteriza a nova etapa do capitalismo na cultura, especificamente o que se passou a chamar a pós-modernidade.

Examinemos agora a condição pós-moderna em relação à música popular, particularmente alguns gêneros como o rock, a lambada, o bolero, a salsa e a música sertaneja. Através deles podemos ver as pegadas da condição pós-moderna, entendida como a cultura de uma nova fase do capitalismo que, embora nasça também de uma apropriação da cultura popular, diferenciada, impõe produtos estandardizados, eliminando as diferenças étnicas e sociais, dissolvendo as fronteiras entre os gêneros e os limites de antigas oposições.

Começemos pelo rock, que é uma música hegemônica, elemento-chave da cultura mundial, ao lado da coca-cola, do marlboro, dos jeans, dos hamburguers e do fast food. Nos últimos 30 anos, cada um destes produtos venceu barreiras geográficas e culturais para impor-se ostensivelmente em todo o mundo.

Particularmente o rock, que nasceu do "gesto negro" de uma minoria étnica e se associou, em suas origens, à rebeldia juvenil e à contracultura anglo-saxônica, terminou sendo um produto homogeneizado que bem pode servir a causas como a liberdade de Nelson Mandela e contra o apartheid na África do Sul, ou a campanhas de caridade internacional para o combate à miséria; e em casos mais graves serve ainda, como agora, à busca do consenso na América do Norte em favor da agressão imperialista a países do Terceiro Mundo. Mas além dos estilos rockeiros e sua utilização política, quero referir-me à dança, ou ao modo de dançar rock imposto igualmente como padrão internacional estandardizado e homogêneo. Para entendê-lo melhor, ser-nos-á útil compará-la com a dança de outros gêneros como a lambada, o tango, a salsa ou o bolero. Começemos pela lambada, que se tornou um fenômeno universal de massa, em pouco tempo, talvez como nenhuma outra música o foi no passado, pois em um ano invadiu vários continentes, convertendo-se na moda do verão europeu de 89 e 90; criou, igualmente, um extraordinário mercado na indústria do disco, promoveu grupos e músicos desconhecidos e de duvidosa qualidade; gerou filmes também ruins mas rentáveis, e impôs um estilo de dançar estandardizado, através da eficácia da mídia, que propagou velozmente o movimento sensual de uma dança sedutora e voluptuosa. Um autêntico fenômeno de marketing e cultura de massa bem-sucedida, ao explorar rentavelmente o gesto obsceno da dança para encher o bolso dos empresários. Seguindo a lógica de nossa argumentação, a diferença entre a modernidade do início do século e a pós-modernidade de hoje se encontra na supressão ontem e na permissividade hoje do gesto obsceno. Quando Duke levou o maxixe a Paris (em 1913), foi necessário eliminar os movimentos sensualizados da dança para que fosse aceito entre as elites. Agora, o mesmo gesto obsceno foi o tempero que assegurou o êxito; sem ele, a lambada não teria sido o fenômeno que é; em vez de reprimi-lo, o gesto é exacerbado, repetido sem descanso e levado a seus limites. A oposição

entre a ausência e a presença da obscenidade como marca distintiva e condição necessária para a legitimação da dança expressa os matizes de um movimento que vem da modernidade à pós-modernidade. Porque se algo é preciso reconhecer à lambada, pelo menos como efeito a nível das relações sociais, foi o ter logrado romper a hegemonia individualista do rock, cujo império de 30 anos estabeleceu um padrão de dança em que cada um dança como quer e à distância que deseja. O rock é no baile a expressão suprema do individualismo, do não-compromisso com o par e do não-submeter-se a regras fixas para a dança. O rock é, no limite, a negação do código e a negação do outro, é o anticódigo que se reconstrói e dissolve em cada disco dançado. Neste sentido, o rock é uma dança pós-moderna, ou a expressão dançável da pós-modernidade. Não é por acaso que surge, cronologicamente, com a sociedade pós-industrial na década de 50. À diferença de outras danças populares como o tango, o bolero ou a lambada, que exigem como condição um par e um movimento sincronizado para a sua realização, o rock prescinde deles. Em sentido estrito, sem par e sem código, não é possível dançar tango, bolero ou lambada. Mais ainda, não tem graça nem sentido fazê-lo, pois a aproximação dos corpos prevalece na procura da intimidade. O que eles fortalecem é o relacionamento do casal, não sua dissolução. Dançar bem tango, salsa, bolero ou lambada (e outras danças mais) supõe um reconhecimento do outro, com quem se estabelece uma comunicação não-verbal expressa na execução efetiva e adequada dos passos, na harmonia do movimento que torna desnecessárias as palavras no ritual do baile e da sedução. São os corpos que falam, metendo perna com perna, juntando mão com mão e rodeando braço com cintura. O rock não tem nada a ver com isto; daí que o bailar a lambada constitui um duro golpe à hegemonia dancística e individualista do rock, sem que isso signifique sua eliminação.

Pois bem, como sublimação e simulacro do ato sexual, a lambada não é nada de novo; o novo é sua difusão universal via satélite; sua imposição massiva e sincronizada pela indústria cultural em diferentes países e contextos; sua rápida assimilação por povos e culturas com tradições musicais e de dança diversas. Porque o modo como se dance a lambada tem seus antecedentes na umbigada do lundu, que dá origem ao maxixe no Rio de Janeiro por volta de 1870. Com ligeiras diferenças, vamos encontrá-lo no vacunao da rumba cubana e no modo de dançar o merengue dominicano no Caribe. Já o vimos, igualmente, nos bailes de currulao na Costa Pacífica colombiana e no mapelé da Costa Atlântica. O anterior não significa que haja um antecedente universal no modo de dançar a lambada; ao contrário, pois se trata, em sua origem, de formas locais, inclusive restritas a minorias étnicas, não-hegemônicas. No caso brasileiro, é sabido que a umbigada provém da África via Salvador e Bahia, de onde é levada ao Rio com os escravos e a migração de negros libertos ao longo do século XIX. Assim pois, as coincidências entre a umbigada do maxixe e a lambada não são gratuitas, ainda que haja um século de permissão entre elas. E se a lambada têm êxito a partir do gesto obsceno, é porque se apoiou em um corpo virtual e historicamente modelado para dançar desse modo (1).

Se reconstruirmos a história recente do gênero, nos dois últimos anos em que virou sucesso, poderemos entender algumas coisas. Rítmica e melodicamente, ela corresponde ao merengue dominicano, um gênero caribenho de ascendência africana com forte tradição em outros países, como Cuba e Porto Rico. Por sua ascendência afro-caribenha, foi-lhe fácil incorporar toques tímbricos e rítmicos de gêneros irmãos como o calipso, o reggae e o soca, que penetraram no norte e nordeste brasileiros (2).

No início da década de 80, o merengue teve uma promoção espe-

tacular no Caribe e nos Estados Unidos, a tal ponto que deslocou (por intermédio do rádio e do disco) a salsa em Porto Rico e Nova York. O êxito se estendeu a outros países centro e sul-americanos. Se a década de 70 foi a década da salsa (de sua promoção pela indústria cultural), a de 80 foi a década do merengue. Serão os 90 a década da lambada? Não sabemos ainda quanto ira durar, embora já se sintam hoje sinais de esgotamento em algumas regiões. O certo é que, enquanto o merengue se concentrou nas áreas citadas, a lambada colonizou a Europa e seus arredores, além das Américas. De certo modo, ali onde o merengue foi um sucesso serviu como condição prévia para o êxito da lambada, que é um merengue cantado em português e dançado à brasileira; porque embora seja certo que a dança do merengue no Caribe é tão sensual e erotizada quanto a lambada, também é certo que esta é diferente no requebro dos quadris (característico - segundo minhas observações - do jeitinho brasileiro). Esse requebro e a possibilidade de dançar por trás do par, ou de armar trios de dançarinos (ou trens), em que a mulher fica entre os dois homens, um mexendo na frente e o outro atrás, constituem a verdadeira contribuição brasileira. Trata-se de uma contribuição significativa, pois nem a salsa, nem o bolero, nem a rumba, nem o tango admitiram a ruptura do par ou o dançar por trás. Sempre foram danças cara a cara e corpo a corpo. Com a lambada, as relações se ampliaram. Agora é possível romper a harmonia do par para emexer com a ambivalência dos sexos. Se o rock implica a dissolução do par, a lambada assume o tríplice movimento: a constituição tradicional, sua dissolução na presença de um terceiro e sua recomposição com novos integrantes. Ter-se-ia de pensar nas representações contemporâneas da sexualidade, nos novos comportamentos, na promiscuidade e nos sistemas de atitudes vigentes e emergentes frente ao corpo e ao sexo na sociedade moderna, para entender este fenômeno.

Deixemos a lambada e analisemos agora a música sertaneja, especialmente o fenômeno Chitãozinho e Chororó, que revestiram a música caipira para mostrar uma versão modernizada de novos e velhos temas sertanejos. O gênero sempre fora maltratado no Brasil, apesar de render alguns lucros para as lojas de discos; suas produções sempre foram de má qualidade técnica, com o mernor investimento econômico possível, sem falar das duvidosas virtudes musicais das interpretações.

Nos últimos anos, Chitãozinho e Chororó se tornaram (junto com a lambada) a galinha dos ovos de ouro para a indústria do disco e o showbusiness. Com vários discos de ouro, a dupla vende mais de um milhão de cópias de seus recentes LPs, enquanto os melhores grupos de rock não passam de 400.000. Uma análise musicológica seria útil para revelar as mudanças, as constantes, as adaptações e as inovações (nos jeitos e modos de cantar) entre o gênero tradicional e sua versão moderna, mesclado com arranjos e instrumentação afins à balada, ao rock e à música americana. Enquanto aguardamos essa análise, re-  
senhamos a entrevista apresentada pelos cantores à TV Bandeirantes de São Paulo, em que Chitãozinho e Chororó explicavam como suas gravações obedecem hoje às mais sofisticadas técnicas de produção, mixagem e marketing, com alto investimento para garantir uma operação lucrativa. O que ressalta, à primeira vista, é que a música sertaneja, estigmatizada como é por pertencer ao mundo caipira, virou de repente música de consumo massivo para setores médios e altos nos centros urbanos. Justamente os que mais a rechaçavam por sua origem social são hoje os primeiros consumidores do gênero. Mas não foram apenas transformações técnicas as que possibilitaram o êxito. Segundo os artistas, foi necessário melhorar a vocalização, pronunciar bem as palavras incorretas do falar caipira e eliminar algumas expressões (?). Em suma, uma operação de limpeza, para apagar as impurezas da fala camponesa. Se ontem foi necessário limpar o maxixe da obscenidade para penetrar

nas elites parisienses, hoje é indispensável limpar a sertaneja para ganhar o gosto dos paulistas com poder aquisitivo. Esta transformação na ordem dos valores e das representações sociais se nos revelam como sintomas que falam de outras mudanças na sociedade brasileira.

E se a música sertaneja é pertinente para nossa análise é porque ela expressa de maneira especial a tradição narrativa oral do mundo caipira, não apenas do que habitou ou habita no interior, mas também do que vive em São Paulo e demais cidades importantes. O texto de tais canções corresponde tanto aos padrões métricos populares da composição para ser cantada, como ao sistema de valores e representações sobre o amor, a família, o povo e um ethos do mundo supostamente elementar e simples da paisagem rural (3). A música sertaneja corresponde, em outras palavras, ao melodrama, essa matriz da cultura popular que nos chega com a modernidade. E aqui o texto verbal é importante no processo de identificação-projeção da canção e seu destinatário, pela história que conta, pelos argumentos que xepõe e o imaginário que ativa. Assim pois, a música caipira é para nós o melodrama cantado, posto em e feito música. Interpretado com todas as impurezas da linguagem natural e musical próprias de uma cultura local, não-hegemônica e estigmatizada. É especificamente um modo de contar e cantar popular (4).

Pois bem, o melodrama cantado é encontrado com as mesmas características (melódicas, harmônicas, textuais) na ranchera e no corrido mexicanos, que já cantavam os camponeses do país asteca ao invadirem os latifúndios durante a revolução de 1910, e que se estendeu depois pela América Central e do Sul. Ao que parece houve uma forte influência (pelo menos a nível da música) da ranchera e do corrido mexicano sobre a música caipira brasileira, pois que quando a escutamos ela se nos assemelha em toda a sua extensão aos gêneros astecas. Se es-

tá certa a minha conjectura, tal influência se deveu ao cinema e ao disco, que fizeram parte da poderosa indústria cultural mexicana dos anos 30 em diante. Levando ao limite esta hipótese, diria que, se a lambada corresponde ao merengue caribenho, a música sertaneja é análoga à ranchera e ao corrido em sua versão brasileira. Tal influência aconteceu, obviamente, na música popular de outros países latino-americanos. Na Colômbia, por exemplo, onde a ranchera conserva ainda certa hegemonia nos povoados e nos campos de algumas regiões, originou-se nos anos 50 a "música de carrilera", que mescla os gêneros mexicanos com outros colombianos de estirpe camponesa e se equivale à cultura caipira, que lá chamamos "montañera". Essa matriz simbólica que é o melodrama e em particular o melodrama cantado a que nos referimos se fundamenta mais na fantasia que na razão e no desejo antes que no conhecimento objetivo. Essa matriz popular - como já o assinalaram vários cientistas sociais - fundamenta e apóia a cultura de massa. Se a música caipira é na América Latina a melodramatização cantada da experiência, essa melodramatização é a que a indústria cultural retoma e transforma em função do mercado. Do que nos diz o fenômeno Chitãozinho e Chororó é da apropriação da cultura local, despojada de seus sinais de identidade e diferença para fazer parte de uma expressão mais universal, de acordo com os padrões de consumo massivo das classes médias e altas em campos e cidades. Mas na passagem à forma "universal", não só se apagam as marcas da diferença cultural, como também se dissolvem os gêneros musicais, pelo menos em suas oposições mais significativas. Na verdade, oper-se um duplo movimento: de um lado, o pastiche e a colagem ao mesclarem-se gêneros tradicionais e gêneros e arranjos modernos; de outro, a necessidade de reter características de um e outro campo para tornar possível o encontro de dois mundos no consumo do simbólico. Finalmente, o rural e o urbano se dissolvem também como oposição e dicotomia, para encontrarem-se representados em uma expressão mais universal, menos

diferenciada, mais moderna.

Se o rock, enquanto manifestação da cultural mundial hegemônica, vê ameaçado seu domínio pela lambada (pelo menos transitoriamente), também se vê ameaçado pelas maiorias caipiras do campo e da metrópole. Sabemos que a hegemonia cultural não é uma questão de quantidade, nem se mede como a democracia pela aprovação das maiorias. A hegemonia cultural, como a ciência, não é democrática. O que isto nos sugere é a existência de vários espaços de reconhecimento social e cultural (territórios) através da música popular, tanto a que se produz como a que se consome. Será necessário examinar mais a fundo as áreas de interseção, as confluências e os conflitos, os territórios que se excluem mutuamente, os que se excluem por um lado e se tocam por outro, e os que mediante o pastiche e a colagem misturam o novo e o velho, o rural e o urbano, a tradição e a modernidade, conseguindo assim a típica expressão da cultura de massa, isto é, daquela que logra impor um produto estandardizado ao apagar as marcas do "mau gosto" e os sinais diacríticos do outro, para fixar os signos legitimadores com que reciclar uma hegemonia em crise.

Se a música popular, tradicional e contemporânea, floresceu na América Latina sob o auspício da modernidade, devemos reconhecer que foi com a mediação da indústria cultural que ela transcendeu os limites do terreiro e do fundo de quintal para outras latitudes, vencendo barreiras e distâncias, mas conservando, na maioria dos casos, os sinais da diferença étnica e social, as marcas do local, do regional, do nacional. Estes traços são os que o empirismo e o idealismo dos estudos folclóricos e da etnomusicologia reconhecem ingenuamente como os traços puros e autênticos da música e da cultura popular, como se ela se distinguisse por uma essência eterna e imutável, negando assim sua história, sua dinâmica e os processos sociais em que ela cobra vida, ao ser apropriada, recriada e trans-

formada em interação e conflito com outras expressões.

Frente a esse idealismo da pureza, temos de confrontar uma concepção que vê o popular não mais como puro resultado nos produtos, mas sim nos usos e nos modos de apropriação criativa, assim como nos processos de produção e recepção dos bens culturais. Hoje como ontem, a música popular é reapropriada pela indústria em função de um mercado que, para renovar-se, precisa não tanto conservar, mas principalmente mesclar e universalizar os produtos. Só nos resta saber se frente às tendências dominantes da massificação estandardizada ainda restam, ou emergem, territórios de resistência às novas hegemônias. Em nosso caso, o pagode de hoje, nos redutos onde subsiste e sobrevive, continua sendo um dispositivo de afirmação cultural, mesmo ali onde é usado como fonte de trabalho, ou onde se deriva dele algum sustento econômico para pequenos grupos que o cultivam como o patrimônio mais valioso.

NOTAS

- 1) Observando alguns debuxos gráficos da época no Rio de Janeiro, encontramos o desenho de um casal dançando maxixe, em que os movimentos, a posição das pernas e das mãos são os mesmos da lambada. Em Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, p. 284. Observamos também uma ilustração semelhante no quadro "Baile a Fantasia" (1913), do pintor brasileiro Rodolfo Chambelland (Musel Nacional de Arte, Rio de Janeiro).
- 2) Segundo indagações pessoais, já nos anos 50 o merengue era bastante escutado e dançado nos centros de diversão e casas noturnas na "zona estragada" de Belém, capital do Pará. Ao que parece, era trazido das Antilhas e do Caribe por marinheiros e comerciantes chegados ao porto; e de Belém se irradiou pelo norte do Brasil. O fato de que tenha sido em Salvador onde se reciclou na versão brasileira e contemporânea da lambada pode obedecer a Salvador ser berço de ricas tradições africanas, com uma imagem e uma projeção propícias para as fantasias exóticas dos empresários europeus que converteram a lambada em sucesso internacional.
- 3) Os padrões métricos a que me refiro são o quarteto e o verso octossílabo, ou seja, estrofes de quatro versos compostos por sete ou oito sílabas cada um. Esta forma métrica é de antiga tradição ibérica e a encontramos por todo o continente.
- 4) As anotações que estou apresentando são produto, em grande medida, de minha observação mais ou menos sistemática do "Clube do Bolinha", um programa musical transmitido aos sábados, de tarde, de São Paulo, pela Rede Bandeirantes. Neste programa, predomina a música caipira como parte de um universo que contém objetos e signos musicais também presentes. A indumentária (chapéu, botas, cores), gestos, poses e expressões fazem parte do cenário da cultura caipira como um todo. Devo confessar que minhas observações obedecem a um interesse sociológico e não estético. O que começou sendo uma curio-

sidade televisiva se foi transformando em um interesse intelectual.

CAPÍTULO XPAGODE - MÚSICA POPULAR E IDENTIDADE CULTURAL

Estamos chegando ao final e é necessário abstrair algumas idéias à guisa de conclusão geral. Vimos que a história da música popular afrolationamericaribebrasileira nos mostra que ela surgiu como resultado de apropriações e recriações de produtos forâneos anteriores, que foram transformados, basicamente, pelos setores populares. Esta premissa, quero aproveitá-la para discutir em torno à ideologia da identidade cultural, porque ela serve para desmitificar a noção de "autenticidade", tão evocada nos debates culturais sobre a Identidade na América Latina.

Este debate está marcado por uma série de oposições implícitas, com freqüência aludidas. São elas: o autêntico contra o comercial; o espontâneo contra o pré-fabricado; o tradicional contra o moderno; o puro e genuíno contra o contaminado e descaracterizado. Há outros eixos contíguos (para o caso do pagode e do samba) que complementam esta ideologia. Por exemplo, a oposição entre terreiro (espaço do antigo pagode) e quadra das modernas escolas de samba; a oposição entre morro e cidade. Ditas oposições, impregnadas de nostalgia e saudosismo, são compartilhadas por dois estamentos diferentes: o dos músicos (compositores, intérpretes, mas também colecionadores, dançarinos e, em geral, a velha guarda que preserva a música popular). De outro lado, certos intelectuais, folcloristas e etnomusicólogos, que a partir de posições políticas de ambos os lados se solidarizam com a cultura popular, com seus representantes e suas manifestações. Este grupo legitima nos meios acadêmicos a ideologia conservacionista da autenticidade, que se apóia na tradição e nas raízes. Esta concepção foi retomada pela indústria cultural, enfatizando os valores genuínos de uma determinada expressão musical ou cultural, in-

serida no mercado e no show-business. De outro lado, ela é parte nuclear de uma noção de identidade cultural concebida como algo estático e ahistórico.

Se observarmos o processo em que nosso objeto surgiu e se consolidou, poderemos afirmar que o popular, antes que um produto, é um modo de uso e apropriação que mescla e recria em interação desigual e conflitiva com diversas influências. E essa apropriação impõe, aos produtos, as marcas de uma apreensão global do mundo à sua disposição. É isso o que se convencionou chamar identidade. Só que se pretendeu que essas marcas fossem uma seleção de traços distintivos imutáveis. Na história do conceito de identidade, tal como ele tem sido definido e usado até hoje, podemos especificar algumas características: a) ele expressa, implicitamente, uma relação com o outro, seja como alguém próximo, seja como alguém estranho e distante, mas cuja diferença é preciso reconhecer; b) a identidade é concebida como uma dimensão irredutível do grupo social; algo assim como a essência de um modo de ser característico que não pode decompor-se em unidades menores, nem reduzir-se a outro ser ontológico; c) a identidade assim concebida torna-se uma condição necessária para a unidade da sociedade e o agregar-se dos indivíduos; igualmente, fixa os limites da integração e da existência do grupo; d) a identidade é uma marca distintiva, fixa e constante, sem transformações nem conflitos.

Esta concepção da identidade é ahistórica, pois que se nos apresenta como um produto isolado, sem contradições, sem possibilidades de mudança e sem processo. É, por conseguinte, uma concepção idealista, pois quando nos fala dela apresenta-se-nos como uma essência fixa, sem dar conta do processo em que determinada identidade foi construída e transformada. Porque ao fim e ao cabo, os povos têm de fato uma identidade, construída historicamente em complexos processos de contradi-

ção e luta. No-lo dizem sua música, suas danças, sua comida, seus gestos, sua língua, seu artesanato... que funcionam como marcas distintivas frente a outros povos. Isso é evidente, mas não podemos pensar que esses produtos são o resultado de uma seleção consciente, consensual e voluntária, adotada por dar-se uma identidade. Se eles existem, é porque previamente à sua existência material e empírica se construiu um saber criativo (uma competência, ou um sistema de competências) que as tornou possíveis. E são essas competências, configuradas também no processo histórico, as que intervêm na reelaboração dos produtos culturais. Mas as competências, enquanto saberes coletivos e inconscientes, também se transformam e se reciclam no movimento contínuo da história, como ficou expresso antes, no deslocamento das competências produtivas pelas competências consumistas. A história de nosso objeto sonoro nos mostra que a identidade cultural e musical construída em um determinado período foi possível na interação conflitiva em o outro, no encontro de alteridades diversas. Pois bem, se o pagode e o samba são marcas de uma identidade carioca que hoje tende a diluir-se e que luta para sobreviver, podemos deduzir de sua história e de seu processo as seguintes considerações: a) a identidade (étnica, cultural) se dá sempre com relação a um outro, seja em termos de oposição ou diferença frente a ele; b) a identidade de um grupo social é dada por um sistema de traços distintivos, materiais, físicos ou espirituais, que como patrimônio coletivo podem ser descritos empiricamente; c) os traços que dão identidade a um grupo têm uma história, são resultados de processos sociais complexos, não inteligíveis na simples descrição; d) por serem históricos, esses traços não são eternos; isso significa que podem transformar-se, perder-se ou aparecer outros novos, sob circunstâncias específicas. Frente a uma falida busca de identidade perdida, tem-se que pensar na formação de novas identidades; e) os traços que cons-

tituem a identidade determinada de um grupo social respondem, em primeira instância, a uma elaboração coletiva e inconsciente, antes que a uma seleção consensual e voluntária dos agentes sociais. Tais traços, ao serem comparados com os do outro grupo, se destacam como característicos de um modo de ser específico; f) a partir daí, de uma identidade assim conformada, pode derivar-se, construir-se uma ideologia consciente que reivindica os valores dessa identidade. Estamos no campo da política; g) já neste terreno, a identidade, ou os traços que a conformam, podem ser utilizados ideológica e politicamente. Mas podem também ser empregados como matéria-prima para a arte (poesia, pintura, música, literatura, cinema, teatro), ou podem ser usados como referentes de outros discursos não propriamente estéticos. Esta utilização consciente da identidade, seja de maneira política, ideológica ou estética, situa em um plano diverso a identidade do grupo, e constitui um desenvolvimento qualitativo da apreensão e da inteligibilidade de seu destino histórico.

## CAPÍTULO XI

### PARA TERMINAR...

Vivemos hoje sob o signo da catástrofe futura, sob a ameaça iminente da guerra, do assalto, do terremoto e da tragédia, ou da última epidemia, o cólera e a aids. Dia a dia respiramos a ameaça e vivemos o desastre de todas as violências. Elas emolduram nosso futuro incerto. Se na sociedade primitiva a catástrofe está no mito, faz parte do passado, em nossa sociedade ela é o perigo à espreita. Paradoxalmente, no momento de maior desenvolvimento científico, sob o império da tecnocultura, vivemos tempos de medo. Esta é a triste experiência subjetiva, que percebemos como um dado. É a triste história de nossos países e nossas cidades; é a história infeliz que se viveu no Continente de maneira exacerbada durante os últimos anos. Estamos no meio de fogos cruzados que matam e atraíam, pelo poder, pelo dinheiro, pelo domínio dos mercados. Como cidadãos, estamos pegos em meio a eles, presos entre a burocracia ineficiente, a corrupção das instituições, a impunidade da justiça, o controle das multinacionais, a disciplinarização do consumo pela mídia, e a brutalidade das forças mais violentas. Se estamos nessa encruzilhada, quais são então nossas possibilidades de defesa para enfrentar os terrores e as ameaças? Se a ordenação geopolítica do mundo atual é um jogo de cartas marcadas, o que nos resta é resistir. Europa e Ocidente e os E.U.A têm uma grande dívida para com a América Latina e o Terceiro Mundo. É uma dívida que nos deviam pagar com juros, pois construíram sua riqueza em cima de nossa tragédia. Isso é inegável, e eles o sabem. Mas como eles dirigem o jogo e impõem as regras, estamos condenados a pagar uma dívida impossível que, ademais, já foi paga com sangue e dor. Esta é uma verdade infeliz. Por isso é imperativo resistir. Mas não podemos

fazê-lo com arcos e flechas, como se defenderam os primitivos aborígenes frente ao invasor. Essas foram suas armas mais importantes e hoje são apenas peças de museu e objetos decorativos. Tampouco nos podemos defender com mísseis scud, nem com patriots, nem com aviões invisíveis. Entre a flecha e o patriot e os scuds, a diferença é algo mais que a velocidade. Estamos em meio à distância que os separa como os extremos que são do primitivo e do pós-moderno. Então, se não temos armas, nem bombas, nem dinheiro para pagar, só nos resta a força da cultura, que é onde ainda somos ricos e poderosos. É a lição que nos deixa a história dos processos culturais e, dentro dela, a história da música popular afrolatinoamericaribebrasileira. Se digo que ela foi nossa maior contribuição à modernidade cultural, é porque ela veiculou como nenhuma outra o novo imaginário desencadeado nos processos que modificaram a estrutura social destes países. Os processos de industrialização em suas diferentes etapas, de urbanização, de expansão de mercados, de instauração de uma cultura consumista e de modernização de nossas sociedades dependentes, todos eles se expressaram musicalmente. A música representou o espírito dos novos tempos e ocupou um espaço central na vida cotidiana dos bairros das nascentes cidades. E com ela a dança e o baile se converteram em um espaço de socialização permanente, lugar ativo de trocas simbólicas, de troca de corpos rica em afetos e provocações. A festa, o pagode, o baile, encontro do corpo com o ritmo, princípio do verbo e do ser, porque o ritmo é o movimento no espaço e no espaço do corpo.

Se digo que nosso maior bem cultural foi e segue sendo a música popular afrolatinoamericaribebrasileira, é porque ela expressa e modela um corpo erotizado, que o Ocidente não havia conhecido. Um corpo que ativa o desejo por meio do ritmo; um corpo que no começo é o corpo escravo, o corpo instrumento de produção, criador de riquezas, que se nega a ser mera fer-

ramenta de trabalho. É esse corpo e seus gestos o que se impõe como centro das atenções para divertimento das elites européias e norte-americanas do início do século. Um corpo e um gesto diabólico, temido e atraído, sedutor e ameaçador. São seus movimentos e sua linguagem os que atraem e, ao mesmo tempo, provocam a censura. É o corpo e a dança (e não tanto a música) os que são considerados como exóticos. E o exótico para o Ocidente é uma maneira de representar e manipular a diferença. E esse outro corpo e sua dança exótica serão um sustentáculo da cultura industrializada que se inicia com o século XX.

É o corpo de Exu, de Zé Pilintra e de Iansã. É o corpo-"cavalo" e sua ginga. É o corpo modelado pelo lundu e a umbigada, do maxixe, da milonga e do tango dos primeiros tempos. É o corpo do vacunao e da rumba cubana, do danzón e da habanera. É o corpo "sonero" do Caribe, do curralao e da cumbia, do mapalé e do merengue, da tumba, do calipso e do reggae; é o corpo-samba do Brasil, o corpo da salsa, que dança sobre o Continente; um corpo virtual, intenso e extenso, que forjou sua linguagem no conflito e na luta. Talvez hoje já não seja uma de nossas defesas poderosas como o foi em outros dias, porque a resistência também é histórica. Mas é na cultura que somos fortes e que temos sido fortes e que temos sido ricos. É a força mais poderosa que temos, e os inimigos o sabem. Por isso declaram a "guerra cultural", como um "conflito de baixa intensidade" nos países da América Latina. E é aí que devemos concentrar nossas energias, mas isso nos exige um conhecimento da história desta nossa força. Necessitamos redescobrir o processo em que esta cultura musical e dancística nasceu, cresceu e se reproduziu ao longo dos últimos cem anos. Só conhecendo esta história podemos entender o valor que a cultura tem como uma de nossas forças mais importantes (talvez a única) para resistir aos tempos do medo. Em um momento em que a última moda é a negação da história, nossa imperativo

é reconstruir a história dos processos culturais, para saber com que podemos contar em uma batalha tão desigual como a que nos coube sofrer.

Uma parte desta história é a que quis contar aqui.

## CONCLUSÃO

Como é costume elaborar algumas conclusões ao final da pesquisa e do texto, quero apresentar as seguintes considerações pontuais e objetivas:

1. O pagode, enquanto festa e acontecimento popular no Rio de Janeiro, constituiu o espaço social e cultural específico onde nasceu o samba carioca como gênero musical, em sua versão moderna, a partir de influências africanas e afro-brasileiras, com a chegada de negros escravos e libertos provenientes da Bahia e Minas Gerais, ao longo do século XIX e especialmente entre 1850 e 1900. É neste último período que se consolida o pagode como festa, e se decanta e emerge o samba como gênero.
2. O pagode, enquanto acontecimento festivo e espaço de socialização, arraigou-se como uma prática cultural, originariamente negra mas que depois se mestiçou e prevaleceu entre os setores populares cariocas, principalmente (embora não exclusivamente) entre negros e mulatos, habitantes dos subúrbios e morros do Rio e da Baixada Fluminense.
3. O pagode, enquanto lugar de encontro de amigos, familiares e vizinhos, prevaleceu em ditos setores sem ter uma data fixa ou preestabelecida para sua realização. Diferentemente de outras festas nacionais ou regionais, que acontecem uma vez ao ano e de maneira cíclica no tempo, o pagode pode se dar qualquer dia, com motivo, qualquer motivo, ou sem ele.
4. O pagode é, no fundamental, uma festa para cantar, tocar e dançar o samba; e, se possível, para servir a mesa com generosidade, para uma feijoada ou um churrasco acompanhados de cerveja, chope ou cachaça.
5. O pagode, enquanto festa e acontecimento, é convocado pelo encontro entre os participantes e o encontro entre estes e o

samba. Diferente de outras festas (as festas "cíclicas") que celebram um motivo externo a elas (as colheitas, um santo padroeiro, o nascimento de Jesus), o pagode celebra o samba. É o samba o que o convoca; neste sentido, o pagode também é uma forma de interpretar e viver o samba. Como bem expressou Nei Lopes, "O pagode é o samba e é a festa do samba".

6. O pagode, enquanto acontecimento, possui uma estrutura músico-dancístico-coreográfica em que música, canto e baile (coreografia) estão estreitamente relacionados como linguagens que constituem um todo. Essa estrutura se manifesta coreograficamente sob a forma de uma roda (a roda de samba) com os movimentos e os passos dançáveis que, historicamente, se configuraram no interior do acontecimento e em outras celebrações, como o carnaval, os desfiles de blocos e ranchos e as escolas de samba.

7. Dentro dessa estrutura músico-dancístico-coreográfica, a dança da umbigada (ou "semba", em dialeto angolano) se constituiu na dança fundamental do pagode, em seus primeiros tempos ou em suas origens. A umbigada chegou até ele proveniente do lundu, como linguagem do corpo escravo trazido da África. Depois, a umbigada saíria do pagode para fundir-se com outros movimentos, estilizada, em danças como o maxixe do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX; ou no forró, ou no samba de rua e carnaval, nas escolas de samba, e se prolongaria, estilizada, na atual lambada.

8. Outro elemento fundamental dessa estrutura músico-dancístico-coreográfica original é constituído pelos desafios verbais e a improvisação na construção da música e dos textos, as estrofes cantadas. Os duelos verbais entre dois ou mais puxadores caracterizaram o chamado "partido alto", como um traço distintivo do pagode antigo. Hoje, o partido alto pouco se cultiva, pois há poucos partideiros, e tende a desaparecer, nos pagodes atuais como prática central.

A estrutura músico-dancístico-coreográfica do pagode faz parte, por sua vez, de um modelo de ação mais geral que denominei "pagode ideal". Este constitui uma competência, ou seja, uma gramática, um saber coletivo, inconsciente e universal, no contexto brasileiro. A partir dele, desse saber, realiza-se o pagode como acontecimento e festa do samba. Se digo que é universal no contexto brasileiro, é porque ele se concretiza de outras maneiras em diferentes regiões, e sob diferentes denominações. Por exemplo, o "samba de terreiro" em Itu, o "caxambu" em Minas Gerais o "jongo" em São Paulo (no interior) e no Espírito Santo, o "tambor de crioula" no Maranhão.

10. Essa competência, sistema de saberes, está estruturada como uma gramática que implica os seguintes elementos: um espaço (o terreiro); um tempo de realização (qualquer dia, pre-estabelecido ou não); uma periodicidade regular; um tempo de duração, que antigamente podia durar de um a três dias; participantes, inicialmente grupos de negros, escravos ou libertos, incluindo as mulheres, que desempenhavam um papel central não só na cozinha, como também na dança; uma coreografia (a roda de samba); uma dança (a umbigada ou semba); um modo de cantar, por meio da improvisação e do canto responsorial; um foco de tensão nos desafios verbais e nos duelos de improvisação instrumental e textual; instrumentos predominantés - percussão: tambores, pandeiros, tamborim, reco-reco, chocalhos, colheres, frigideiras e até o próprio corpo); instrumentos melódicos: o violão e o cavaquinho e, em alguns casos, a flauta, o banjo ou instrumentos de sopro; o predomínio do ritmo sobre a melodia.

11. Dita competência, ou gramática, se configurou como modelo simbólico para a ação na articulação de três espaços contíguos na vida do negro afro-brasileiro, durante a escravidão e depois da abolição. Tais espaços foram: o candomblé e a macumba (ritos religiosos); o jongo (rito mágico); o pagode (rito pro-

fano). É na interrelação destes três espaços, três ritos, três práticas culturais cotidianas, originariamente e depois mestiças, que se formou o modelo que, como um saber coletivo e inconsciente, precede e sucede a celebração do pagode como festa do samba. Nos três espaços, encontramos elementos recorrentes, e, como acontece ainda em algumas ocasiões, podem acontecer sucessivamente, no mesmo dia e no mesmo terreiro, um pagode, um jongo e uma macumba. Esta integração foi muito mais forte no período em que nasceu e se desenvolveu o samba.

12. Este modelo - gramática, competência, sistema de saberes - hoje está diluindo-se, desaparecendo, sob múltiplas influências e determinações. O pagode real de hoje já não responde em sua totalidade ao modelo que o originou, nem é como foi antigamente (final do século XIX e começo do XX), segundo nossa comparação do pagode que conhecemos com os testemunhos recolhidos sobre os pagodes de antes.

13. O pagode de hoje no Rio sofreu algumas transformações e perdas; entre estas, a mais importante foi a perda do partido alto, na forma de duelos e desafios de improvisação textual para o canto. Outra mudança, também importante, é o fato de que o pagode já não se dá exclusivamente com samba. Embora siga sendo o samba que o convoca, em alguns casos podem surgir outros gêneros (blues, forró, son cubano etc.), de maneira espontânea, e dependendo dos músicos em ação.

14. Uma vez analisado de maneira sincrônica o pagode, e depois de haver reconstruído sua história como acontecimento e situar o samba como gênero nascido em seu interior, compara-se-o com outros gêneros, tais como o guaguancó cubano, que nasceu em Havana, nos bairros negros, nas "fiestas del solar", e com o tango, que nasceu nos subúrbios de Montevideu e Buenos Aires. Estes gêneros, como o samba (e o jazz), emergem como produtos mestiços, sob influências musicais européias e africanas, de-

cantadas no Novo Mundo, no encontro propiciado pela modernidade. Em sua origem, estes e outros gêneros populares urbanos, nascidos nos bairros, surgem como produtos bastardos e estigmatizados pelas elites, mas ao mesmo tempo funcionam como um fator de coesão e agregação social para o grupo que os gera e cria.

15. A comparação entre vários gêneros populares urbanos (nascidos nos bairros marginais das principais cidades - Nova Orleans, Havana, Ponce, Cartagena, Rio de Janeiro, Montevideu, Buenos Aires) me permitiu propor a existência de um cancionero (conjunto de gêneros) que tem a síncope como estrutura comum, e que constitui nossa maior contribuição cultural à modernidade, no transcurso do século XX. Chamei esse conjunto de gêneros musicais, populares e urbanos, de cancionero afro-latinoamericanocaribebrasileiro.

16. Os gêneros de cancionero se transformaram num fundamento da indústria cultural européia e norte-americana (em princípio), que se apropriou deles para explorá-los econômica e simbolicamente, como o demonstra a história social destes gêneros e suas danças (sobretudo as danças), que vem desde o maxixe e o tango, quando se impõem em Paris no início do século, e se prolonga no show-business do samba, da rumba e da lambada.

17. Essa apropriação-expropriação dos produtos culturais de origem popular se traduz em uma mudança de uso e significação que nega e oculta a história e o conflito, isto é, o contexto de luta e resistência em que dito cancionero (os gêneros) nasceu como expressão de uma cultura popular, musical e dancística, na América mestiça.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda. "A influência negra na música brasileira".  
In Boletín Latinoamericano de Música - Tomo VI. Rio de Janeiro, 1946.
- ALLEAU, René. A ciência dos símbolos. Lisboa, Edições 70, 1982.
- BARBOSA DA SILVA, Marília T. "Pelos caminhos do choro". In Notas Musicais Cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.
- BASTIDE, Roger. Estudos afro-brasileiros. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.
- BERENDT, Joachim E. O jazz, do rag ao rock. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- CARDOSO, Ruth C. L. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método". In A aventura antropológica. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- CLIFTON, James A. "Cultural Anthropology: Aspirations and Approaches". In. Introduction to Cultural Anthropology. Lawrence, J. A. Clifton, University of Kansas, 1963.
- COLLIER, James Linçon. Louis Armstrong - A música e os músicos. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.
- COPLAND, Aaron. A nova música. Rio de Janeiro, Gráfica Record, 1969.
- CHOMSKY, Noam. Aspects of the Theory of Syntax. MIT Press, 1965.
- \_\_\_\_\_ Diálogos com Mitsou Ronat. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1981.
- DE ANDRADE, Mário. Danças dramáticas do Brasil. Tomos 1, 2, 3. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1982.

- Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte, Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia, 1980.
- DE AZEVEDO, Fernando. "Formação e expansão das cidades". In Comunidade e sociedade no Brasil.
- DE MORAES, Jota. Música da modernidade - Origens da música de nosso tempo. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- DURHAM, Eunice R. "A pesquisa antropológica com populações urbanas - Problemas e perspectivas". In A aventura antropológica - Teoria e pesquisa. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.
- EFEGÉ, Jota. Maxixe - A Dança exconjugada. Coleção Temas Brasileiros, Volume 16. Rio de Janeiro, Editora Conquista, 1974.
- FERNANDES? Florestan. A integração do negro à sociedade de classes. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1964.
- FERNANDES, Valéria. "O jongo no Rio de ontem e hoje". In Notas musicais cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.
- FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1959.
- GANDRA, Edir Evangelista. Jongo da Serrinha - Do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música/Centro de Pós-Graduação do Rio de Janeiro, 1986.
- GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. Editora Gedisa, 1979.
- GOBELLO, José. "Orígenes de la letra del tango". In La historia del tango, Volume I. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.
- \_\_\_\_\_ "Tango, vocablo controvertido". In La historia del tango, Volume I. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.

- HARVEY, David. The Condition of Postmodernity. Cambridge, Massachusetts, Basil Blackwell Ltda., 1989.
- HERSKOVITS, Melville. "Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro". In Boletín Latinoamericano de Música, Tomo VI. Rio de Janeiro, 1946.
- HOBSBAWM, Eric J. História social do jazz. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1991.
- IANNI, Octavio. "Capitalismo e escravidão e trabalho no Brasil". In Comunidade e sociedade no Brasil. São Paulo, EDUSP, 1973.
- KAMESON, Frederic. Pósmodernidade e sociedade de consumo. Novos Estudos Cebrap, nº 12, Junho de 1985.
- LEACH, Edmund. Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Madrid, Siglo XXI Editores, 1986.
- LEÓN, Argeliers. Un marco de referencia para el estudio del folclore musical en el Caribe. Santiago de Cuba, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Seminario del Son, 1982.
- LOPES, Nei. "Pagode, o samba guerrilheiro do Rio". In Notas musicais cariocas.
- MARIZ, Vasco. A canção brasileira (popular e erudita). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.
- MARX, Karl, ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. Edições Progresso Moscou, 1987.
- MATANOROS, Blas. "Orígenes musicales del tango" - Las raíces negras". In Historia del tango, Volume I. Buenos Aires, Corregidor, 1977.
- MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música, 1983.
- \_\_\_\_\_ Cartola - Todo tempo que eu viver. Rio de Janeiro, Edições Corisco, 1988.

- NEIVA DE MATOS, Cláudia. "O malandro no samba". In Notas musicais cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.
- NEVLANDS, Lillian. "Velha Guarda da Portela: Falam de mim". In Notas musicais cariocas. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.
- OLIVEN, Ruben George. A Antropologia de grupos urbanos. Petrópolis, Editora Vozes, 1985.
- ORTÍZ, Fernando. La música Afrocubana. Madrid, Ediciones Júcar, 1975.
- PÉREZ, Rolando. "Los ritmos Africanos y sus transformaciones en la música de América Latina". In Revista Música - Casa de las Américas, Boletín No. 94-95, Mayo-Agosto. La Habana, 1982.
- PIGNATON, Álvaro Afonso. Origens da industrialização no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Revista DADOS - IUPERJ, 1977.
- RIBEIRO, Darcy. "Matrices históricos culturales de los pueblos americanos". In América Latina en su arquitectura. UNESCO. América Latina: a Pátria grande. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1966.
- RIVERA, Jorge. La historia del tango. Historias paralelas. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.
- SALZHAN, Eric. Intrudução à música do século XX. Rio de Janeiro, Zaher Editores, 1967.
- SELLES, Roberto, DEMARÓS, León. "La historia del tango - Iª época". In La historia del tango - Volume II. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.
- SODRÉ, Muniz. Samba - o dono do corpo. Rio de Janeiro, Editora Coderci, 1979.
- A verdade seduzida - Por un conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1983.
- SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na

cultura brasileira - Música. São Paulo, Editora Brasilien-  
se, 1983.

-STRAUSS, Claude Lévi-. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro,  
Tempo Brasileiro, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular - da  
modinha ao Tropicalismo. São Paulo, Art Editora, 1986.

Os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro,  
Edições Tinhorão, 1976.

Música popular - do gramofone ao rádio  
e TV. São Paulo, Editora Ática, 1981.

Música popular de índios, negros e mes-  
tiços. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.

TODOROV, Tzvetan. Sinbolismo e interpretação. Caracas, "Monte  
Ávila Editores, 1981.

ULLOA S., Alejandro. La salsa en Cali. Medellín, Editorial U-  
niversidad Pontificia Bolivariana, 1989.

URFÉ, Odilio. "Ac, mi rumba llegó". En intermedio, dominical  
literario del diario del Caribe. Barranquilla, Diciembre 2,  
1984.