

ENTRE O POPULAR E O ERUDITO: SAMBA, NEGRITUDE E MULTIPLICIDADE COMO ENSEJOS DE UMA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

[BETWEEN THE POPULAR AND THE ERUDITE: SAMBA, BLACKNESS AND MULTIPLICITY AS OPPORTUNITIES FOR BRAZILIAN POPULAR MUSIC]

Wesley Barbosa¹

Universidade Federal do Espírito/Uviersidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO: O objetivo do artigo é mostrar como o desenvolvimento da música brasileira encontra-se no âmbito de uma multiplicidade, o que sugere formas de constituição filosóficas não dualistas. Há uma tentativa de cisão entre o popular e o erudito, alguns atribuindo ao primeiro uma simplicidade como sinônimo de alienação e ao segundo uma sofisticação como idêntico ao superior. A questão é que a música brasileira teve outros encaminhamentos, pela forte influência dos *Sons dos Negros*, obra de José Ramos Tinhorão. Musicalidade esta, fortemente vinculada a cerimonialística litúrgica das tradições das religiões de matriz africana. Nestas religiões, o sagrado e o profano, não devidamente separados em polos antagônicos. Elementos musicais e corporais incorporaram-se às tradições culturais do país quando o sagrado sofreu um certo distanciamento do profano. Mas mesmo quando o lundu e a umbigada, sob influência de um outro traço, as cerimônias de alembamento, comuns na cultura angolana, efetivaram-se como completamente apartados das religiões de terreiro, a sacralidade dos orixás e voduns ainda permaneceu como santuário imaterial da história de resistência dos povos negros no Brasil. Comentaremos também sobre a perseguição a estas manifestações culturais. E, ao fim, analisaremos alguns sambas de enredo do carnaval do Rio, a título de demonstração de sua complexidade, heterogeneidade e sofisticação: o popular, em hipótese alguma, reduzido em relação ao erudito. Aliás, os dois, como exemplos categóricos, da capacidade criativa humana de transformar o banal no extraordinário, pela potência intempestiva da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVES: música, samba, história, multiplicidade e filosofia brasileira.

ABSTRACT: The objective of the article is to show how the development of Brazilian music is within the scope of multiplicity, which suggests non-dualistic forms of philosophical constitution. There is an attempt at a split between the popular and the erudite, some attributing simplicity to the former as synonymous with alienation and the latter as sophistication as identical to the superior. The point is that Brazilian music had other directions, due to the strong influence of *Sons dos Negros*, the work of José Ramos Tinhorão. Musicality is strongly linked to the liturgical ceremonialism of the traditions of African-based religions. In these religions, the sacred and the profane, not properly separated into antagonistic poles. Musical and bodily elements were incorporated into the country's cultural traditions when the sacred suffered a certain distance from the profane. But even when the lundu and umbigada, under the influence of another trait, the alembamento ceremonies, common in Angolan culture, became completely separate from terreiro religions, the sacredness of the orixás and voduns still remained as an immaterial sanctuary of history resistance of black people in Brazil. We will also comment on the persecution of these cultural manifestations. And, in the end, we will analyze some sambas from Rio's carnival, as a demonstration of their complexity, heterogeneity and sophistication: the popular, under no circumstances, reduced in relation to the erudite. In fact, both of them, as categorical examples, of the human creative capacity to transform the banal into the extraordinary, through the untimely power of the work of art.

KEYWORDS: music, samba, history, multiplicity and Brazilian philosophy.

¹ Licenciado em História e Bacharel em Psicologia pela UFES. Mestre em Filosofia (PPGFIL-UFES). Doutorando em Filosofia (PPGFIL-UFES) e doutorando em Psicologia (PPGP-UFF). wesleydejesusbarbosa1980@gmail.com

INTRODUÇÃO

182

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.3, Dez., 2025, p.181-210

A aparelhagem filosófica moderna, arcabouço de sustentação de toda a epistemologia atual, nos ensinou a dissecar o problema, na esperança de que a soma das partes determinaria o todo. Mas as partes, se separadas do todo, se perdem de si esvaziando-se de significado. O turbilhão, o monte de coisas ao mesmo tempo, é o que temos para elucidar uma interpretação. Tendo ainda que suportar, que mesmo um esforço imenso, ainda é pouco, para uma totalidade inacessível nas suas partes imponderáveis, duvidosas, capciosas, propositalmente, nebulosas. O real se esconde num rearranjo de si para se fazer sempre um mistério, uma interjeição, uma pergunta, uma dor. Por isso, e a tarefa não é pequena, nos esforçaremos para não separar, como fomos educados a fazer, música de sociedade, pessoas de economia, vida de obra de arte, o *populacho* do mais significativo e o simples da imensa História do Brasil.

Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. Além disso, outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte, é totalmente descartado neste livro (NAPOLITANO, 2002, p. 05).

Neste sentido, avançaremos no estudo da música, porque ela consegue se inserir em outros ramos: políticos, econômicos, sociológicos, filosóficos. E a música tem a vantagem de sua altivez e positividade, reivindicando para si, mais do que pode reverberar em música, como um *pathos* da liberdade, apartado de todo o mal como impulso à destruição. Em vez de se perder em picuinhas rivalizantes, afetos tristes de uma vida cindida, de um mundo fraturado, projeção de um sujeito também rachado. Não importa qual música seja, ela tem o mérito de uma arte a se colocar para além de bem e mal. Mas o caráter mais genuíno de uma singularidade como multiplicidade na unidade, de uma ruptura com o dualismo, de um movimento novo, aglutinador, capaz de reposicionar os diversos lados num significado cosmogênico, é o da música brasileira. A música de terreiro como acesso ao sagrado, fortemente vinculado a uma noção de profano, como dança, beberagem, comilança, cantos, transe, festa de santo, aberta aos não iniciados, numa conjunção de si, somente com esse outro necessário, o profano é sagrado porque o sagrado é profano. Sem uma separação nítida como ocorre no catolicismo, coloca os termos sobre outros valores, não mais dicotômicos, dualistas, dialéticos, ambivalentes, maniqueístas, polares. E esta novidade é imensamente válida como contribuição ao pensamento ocidental.

DA MÚSICA EM GERAL AOS SONS DOS NEGROS

O erudito não é melhor que o popular, talvez seja mais elitista. Mas não queremos ir por este caminho². A música não é para a gente brigar,

183

- 2 Se um certo dualismo ainda persiste no debate sobre música popular e erudita, também é verdade que novas compreensões sobre este debate, tomam cena, dada as limitações do erudito e do popular, enquanto zonas isoladas e sem comunicação. O erudito esteve associado a um certo elitismo e como tal, referiam-se a este estilo como “música boa”, em detrimento da música popular. Hoje, os músicos eruditos, sabiamente, reconhecem a riqueza estilística e composicional da música popular. As cisões dando espaço ao diálogo, o discurso de seita se abrindo ao aprendizado e ao novo, como regiões entrecruzadas de uma multiplicidade em comunhão. “Para que este cenário mude, o que hoje já vem acontecendo, é preciso que o erudito tenha um relacionamento direto com o público” (BARRETO, 2012, p. 09). Uma origem popular da música, associada ao povo, por muito tempo excluído dos recursos escolares e intelectuais de formação básica, foi desmerecida pelas elites, por ser uma arte (este nome sequer era atribuído ao que o povo criava), construída por mãos calejadas pelo trabalho na roça ou na construção civil. Sendo a arte burguesa e nobre, advinda do ócio criativo, como mais sofisticada e elaborada. Apesar de no Brasil, muitos daqueles que se dizem elite, frequentarem os espaços de confraternização popular, afro brasileiros e indígenas, como os pagodes, as rodas de sambas, os bailes *junk*, os desfiles de escola de samba, os festivais do Boi Bumbá, isto desde muito tempo, ao menos, desde o Período Colonial. “Originalmente, a música popular tem suas raízes na música folclórica. É a música que vem do povo e não da universidade. Já, a música erudita é a música ‘estudada’ que segue uma tradição que remonta a idade média, passa por grandes nomes como Bach e Mozart. A palavra erudito significa ‘muito instruído’” (BARRETO, 2012, p. 09). A divisão elitista, principalmente, no Brasil, que a diversidade musical é imensa, vai se esfarelando, dando lugar a experiências musicais que misturam o erudito e popular, sem, contudo, reivindicar uma hierarquização de seja lá o que for. Nos parece, que entre os músicos, a questão estética da música é maior que uma vontade de fazer cisão. E muito disso já estaria superado. Talvez, uma determinada elite brasileira, comprometida com um determinado dogma político, ainda entabule, veementemente, concepções preconceituosas sobre o assunto, demonstrado mais ignorância e superficialismo, que sofisticação e inteligência estético filosófica. “Em tempos modernos, estes conceitos mudam bastante. De acordo com Madeira (2011), a música popular se aperfeiçoa, os músicos populares estudam composição, arranjo, condução de vozes, e algumas peças populares podem ser tão complexas quanto uma obra de música erudita. Os compositores eruditos buscam cada vez mais canções populares ou elementos da música popular para a elaboração melódica e harmônica de suas obras. Já na atualidade, a linha que dividia a música popular da erudita não existe mais. Ou é tão tênue que ninguém mais pode dizer com certeza se essa composição moderna que está tocando é erudita ou popular” (BARRETO, 2012, p. 09). É tão verdade quanto empobrecedor, uma cisão do erudito e popular, que um dos maiores nomes da música erudita brasileira, é reconhecido mundialmente, por suas incursões no popular, enaltecendo e trazendo para a sua composição estes elementos. Não que o popular necessitasse da chancela do erudito para se afirmar como tal, o argumento consiste em demonstrar como estes dois campos estão em franca comunicação. “A diversidade cultural do Brasil está presente na música de vários compositores. Villa-Lobos por exemplo, atrelou em suas composições o erudito e o popular. Foi um compositor em aberto, com leituras diferentes, respeitado em todo o mundo” (BARRETO, 2012, p. 10). Deste modo, Vila-Lobos seria erudito e popular, introduzindo na arte brasileira aquilo que os modernistas desejavam mais profundamente: uma arte genuinamente brasileira. Com recursos próprios, especiais, singulares, não para afirmação de um nacionalismo ufanista, como a primeira geração romântica se empenhou em fazer, mas afirmar uma

a música é muito importante para a humanidade, por sua capacidade de elucidar no homem as formas mais variadas de seu ser. Neste ser diverso cabem o erudito e o popular. Não existe tempo de vida suficiente para se perder destilando uma crítica de ódio a uma determinada produção musical como melhor ou pior. Elas servem a muitos propósitos, percebê-las é uma metodologia eficaz para se apurar a escuta. O gosto pessoal tem imensa valia também. Mas a simpatia por algo não deslegitima o resto, ao contrário, enfatiza o caráter criativo, inteligente e democrático da música.

Portanto, as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias “erudito” versus “popular” (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

O gosto burguês como um certo esnobismo só escancarou o fato de que, na melhor das hipóteses, mesmo o alto burguês é um simples comerciante, um feirante, sem nada muito importante que lhe possa autenticar uma superioridade. Sua família é de trabalhadores, não é de nobres, eles não detém nenhum conhecimento refinado como prerrogativa de sustentação para com os seus iguais, um código de honra, uma relação de Suserania e Vassalagem; não são cultos como a uma entrega profunda no campo de uma razão, de uma estética, de uma pesquisa, alguém do mundo e dos homens, na descoberta de uma ontologia como metafísica do absoluto insofismável: comerciante não tem tempo para estas delongas. Assim, sua arte e música, financiadas por eles para se parecerem elevados, apenar de uma certa sofisticação inacessível, não correspondia ao seu universo de homens práticos, mas era chique.

arte que não fosse uma mera cópia da europeia, sem, todavia, negar dogmaticamente as influências estrangeiras. “Nessa perspectiva, Madeira (2011) confirma esse ecletismo contido nas composições de Villa-Lobos e declara que o compositor é erudito e popular, já que existe muita influência bachiana nas obras dele, além de composições de choros e prelúdios para violão que estão completamente cheios de elementos de música popular” (BARRETO, 2012, p. 11). Além de Villa-Lobos, outro exemplo da interconexão entre o erudito e o popular vem do Movimento Armorial, do nordeste brasileiro, misturando elementos musicais eruditos e populares. A composição popular pode ser tão complicada e sofisticada quanto a erudita. Mas música boa, não tem qualquer relação com coisas complicadas, às vezes, o mais simples, tanto no erudito quanto no popular, é capaz de engajar os ouvintes numa emocionalidade inesquecível. Assim como Beethoven também é marcante e profundo, e é difícil e complicado. Não é um contra o outro, é um no outro, como partes fundamentais da criação artística humana e sua capacidade de transformar o tédio e o nada da vida no extraordinário da obra de arte. “Surgido na década de 1970, o Movimento Armorial é oriundo de uma região das mais musicais e criativas deste país, o nordeste brasileiro. É a mistura dos sons tradicionais como o das rabecas, violas caipiras, bandolim, cavaquinho, violas, zabumbas, berimbaus, flautas e instrumentos de sopro primitivos, pifanos e percussões variadas. É a mistura de um violino *Stradivarius* e outros tantos instrumentos eruditos aliados a estes instrumentos culturalmente populares da Região. Pode-se dizer que o Movimento Armorial é uma arte erudita brasileira” (BARRETO, 2012, p. 11).

[...] o momento da “revolução burguesa”, que estimulou a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público. O gosto burguês na música tem seu auge por volta de 1850, com o predomínio de formas musicais sinfônicas e valores culturais consagrados:[...] (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

Como era de se esperar, o erudito e o popular, iriam se comunicar mais afirmativamente em algum momento. Por interesses de mercado, a mistura, sempre traz algo novo e inusitado a nos agraciar com uma exclusividade capaz de dilacerar a violência cruel da banalidade do cotidiano, logo, sendo comercializável e lucrativo. Também por interesses puramente musicais, novas experiências, outros efeitos, novos sons. Com o processo de industrialização e a gravação da música, houve uma democratização, apesar de a crítica de que grupos empresariais contribuam e manipulam o gosto das pessoas por finalidades comerciais, ser justíssima, a contrapartida de uma ampliação do número de ouvintes também deve ser considerada. A mundialização da música de um território específico, levou os músicos a uma capacidade de compreensão musical inimaginável antes disso. No continente africano existem instrumentos e sons jamais ouvidos por um europeu, e o contrário é verdadeiro. Mas ouvir música tem a ver com a nossa capacidade de não sermos racistas.

Por volta de 1890, o panorama começou a mudar, com o nascimento da “cultura de massa” e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado. O resultado é o impacto do *ragtime*, *jazz*, *Tin Pan Alley* (quarteirões que concentravam os editores musicais em Nova York e que se tornaram sinônimo de um tipo de canção romântica), novas formas de dança e espetáculos (music-hall).[...] A estabilidade deste período se dá entre 1920- 1940, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes já configurados como tal (*foxtrot*, *swing*, tango) (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

Os anos 1950 e 1960 com suas juventudes inquietas e um mundo dilacerado pela guerra mais destrutiva da história, as bombas atômicas e os campos de concentração e morte nazistas, evidenciaram uma nova leitura sobre o erudito e o popular. O rock é uma música bastante simples, porém profundamente impactante, avassaladora, louca, importante. O mundo teria sido outro sem o rock. A defesa de uma estética da música erudita em detrimento da música popular, aqui o rock tem todas as nuances do popular, caiu por terra, pois o *Pink Floyd*, por exemplo, misturou não só o erudito com o rock, mas fez sons sintetizados que não existiam para autenticar sua música, que não é isenta politicamente, que não é “velha”, que tem o colorido da era da utopia. A música para fazer do mundo não um campo de batalha das guerras infundáveis, mas para sonhar um mundo de *sexo, drogas e rock’n roll*. Tanto o *progressive rock* quanto os *hippies* engajaram-se numa crítica do mundo pela música como um estrondo no ouvido dos conservadores, no sentido de alertá-los para a sua concepção de mundo, bastante antiga e ultrapassada, que levou a humanidade ao seu quase colapso.

O terceiro momento de 'crise' e mudança na música popular, vem depois da II Guerra mundial, com o advento do *rock 'n roll* e da cultura pop, como um todo. O jazz também sofre mudanças (*BeBop, Free Jazz* etc.) (NAPOLITANO, 2002, p. 09).

Mesmo assim, a música popular esteve segregada como um menos, coisas de não músicos, não especialistas no assunto, de pessoas que não conhecem teoria musical e partitura. Bem mais recentemente que se começou a dar importância para o popular, porém o *funk*, o arrocha, o sertanejo universitário, o brega, o *techno* brega, o forró, - não o de Luiz Gonzaga que recebeu aceitação da classe média em oposição a um outro, mistura de *country*, música nordestina, sertaneja, baiana, tocada no meio urbano -, ainda não são vistos como dignos da altura dos estudos universitários. É popular demais, ou melhor, é pobre demais, coisa de pobre, a exceção, dos listados acima, do sertanejo universitário que, realmente, é um negócio esquisito, sertanejo da cidade. A posição do samba, atualmente, é mais confortável diante da intelectualidade brasileira, mas já foi muito demonizado.

Portanto, a música "popular" permaneceu como uma filha bastarda da grande família musical do Ocidente, e só a partir dos anos 60 passou a ser levada a sério, não apenas como veículo de expressão artística, mas também como objeto de reflexão acadêmica. A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico melódico, era simplória e repetitiva (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Então, de um lado a música popular não interessava aos cultos porta-vozes da música. Em termos musicais a música erudita não anula a música popular, como superior, isto é completamente falso, sob qualquer perspectiva. A manutenção desse tipo de discurso não é do âmbito da arte, mas da classe social. Os músicos eruditos já se mostram bastante abertos ao popular, apesar de alguns ainda advogarem os seus preceitos de superioridade. Mas talvez o fã clube seja o mais problemático, não os músicos de profissão. Por outro lado, a música popular também não serve à preservação mais originária da cultura popular, pois envolveu-se com os interesses da indústria cultural e fonográfica. Estranho como uma música que não serve para ninguém vende tanto! Supondo que esta produção seja bastante ruim, alguma coisa deve ter para tanta gente gastar tempo, dinheiro, energia libidinal para comprar camisetas, *botons*, bonecos, bonés, chapéus, LP, CD, K7, hoje, assinar plataformas de *streaming*, ir a shows, ficar em fila por dias a fio para comprar ingresso, perder sua própria identidade virando sócia do seu artista: deve ser um ruim muito bom!

Enfim, na crítica dos eruditos e folcloristas, a música popular era expressão de uma decadência musical: por um lado, ela não honrava as conquistas musicais da grande música ocidental e suas formas sofisticadas, musicalmente complexas, devidamente chanceladas pelo gosto burguês (concertos, sinfonias, sonatas, óperas, música de câmara etc.). Por outro, ela corrompia a herança popular “autêntica” e “espontânea”, com seu comercialismo fácil e sua mistura sem critérios de várias tradições e gêneros (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

A análise adorniana da música, sua condenação da música popular, como hegemonia capitalista, não passou por uma autorreferencialidade como crítica no sentido de perceber a si como articulador de um discurso elitista. A sua crítica à sociedade burguesa, castradora, disciplinadora, acrítica, é correta, mas não pode se reduzir, a um esvaziamento total da capacidade revolucionária da burguesia, defendida, inclusive, por Marx, na primeira parte de seu *Manifesto*. Ou seja, o capitalismo monopolista operou transformações profundas na capacidade produtiva da humanidade revolucionando todas as formas de criação humanas, até as artísticas. E um juízo de valor como um decadentismo da arte não é porque a tecnologia avançou, ou as formas de exploração intensificaram-se, ou porque a educação serve a composição do rebanho fabril alienado; o decadentismo da arte insere-se no processo geral de apequenamento do homem, denunciado por Nietzsche. O homem forjado no socratismo judaísmo cristão modernista não perscruta outro caminho, senão o do ressentimento e do envenenamento de si pela comparação com o outro no rebanho. Sua energia libidinal serve mais a invejar uma vontade de poder ascendente e jovial, que a engajar-se numa superação de si no além-do-homem. Mesmo o artista não cria a obra de arte, de sua Belas-artes não expressa a si mesmo como força e vontade, mas reproduz os fundamentos técnicos de uma escola, de um outro, do mercado. Porém, mesmo este homem decaído e impotente, ainda reserva alguma energia no sentido da potencialização de uma criação, do contrário estaria morto. Mesmo no produto cultural mais pasteurizado existe alguma coisa que interessa enquanto música mesmo, ou história e sociedade, entretenimento e diversão. Música também serve para se divertir. A troca da música popular pela erudita clássica não nos parece uma opção melhor do ponto de vista da coerência do argumento de Adorno³.

3 Alguns conceitos inseridos no texto podem não estar em sintonia com o leitor formado em música ou Ciências Humanas, Sociais e Históricas, por guardarem uma carga semântica hermeticamente fechada. A pretensão é, de algum modo, fazer a filosofia ser acessível a um público mais vasto, retirando-a de seu solipsismo elitista e inócuo. Neste sentido, e sem nos demorarmos demais, ao mesmo tempo, sem simplificar as considerações, iniciamos por definir vontade de poder (*Wille zur Macht*) em Nietzsche, como: *vida. Vida é vontade que como tal se exerce como força para criação e expansão do poder. As forças podem ser coordenadas em ativas e reativas e se caracterizam como espontâneas, advindas de um impulso vital primordial e reagentes a um estímulo como estratégia de defesa, respectivamente. A arte enovela-se no movimento das forças em disputa no campo de ação do real dado, e para Nietzsche, crítico contumaz de uma modernidade dualista (idealismo/racionalismo versus empirismo/materialismo), a arte*

Uma música como pulsão dionísica na pegada nietzscheana, talvez, soasse individualista demais. Uma música engajada cairia no panfletário deixando a fruição artística a revelia. Mas o povo, querendo Adorno ou não, de sua confortável residência na Califórnia, enquanto os seus compatriotas lutavam contra a máquina de guerra mais destrutiva da história até 1943, ouvem o produtos da indústria cultural e continuam fazendo as suas revoluções, diárias e cotidianas. A própria obra de Adorno tem na indústria cultural um aliado de peso na sua disseminação. Um filósofo da cultura no Senegal teria muito mais dificuldade para disseminar suas ideias, por

incorporaria bastante deste manancial moderno, com pretensões de controle, estabilidade e vontade de verdade, como a encontrar uma essência por trás das coisas, no caso, o belo como sublime. Isto porque a vida não tem sentido, objetivo ou meta, ela é disposição, vontade de poder, que como poder, atua na ação. Para o homem moderno, esse fundo oco do real é insuportável, por isso sua vontade de certezas. Assim, se tem certeza de muitas coisas: de um além-mundo e com isso se nega este mundo, ou de um método de investigação objetivo e racional infalível e estabilizador, negando o irracional e o emocional do homem, ou de um belo como uma determinada fórmula da arte, como essencialidade cosmo ontogênica. Para Nietzsche, a superação do homem no além do homem (Übermensch) conduziria a uma arte, não mais como relação entre criador e criatura na efetivação de um objeto artístico para a contemplação estética, mas uma destruição do dualismo dentro-fora, sujeito-objeto, para um pathos da distância, de uma vida (vontade de poder) feita obra de arte. Em Assim Falou Zarathustra, o anúncio do novo homem, introduz na concepção artística o corpo como dança, não mais como prisão da alma, tradução da tradição socrático platônica. Corpo como o próprio ser alma na medida que faz música e dança. No Nascimento da Tragédia, elenca o dionísico e o apolíneo como forças da natureza, destruidoras e reguladoras, constituidoras da vida, e propulsoras da criação artística no ato máximo do teatro grego, campo de inseparabilidade entre o público e o espetáculo, sendo aquele tomado pelo som da lira a hipnotizar os espectadores, convocando-os a ser integralmente, naquela experiência dionísica de embriaguez. Ora, seja a música trágica grega dos ditirambos de Dionísio, impulsionadas por uma vontade de poder ascensional, seja a música que impõe uma escansão entre compositor e ouvintes, para consumo rápido, feita pela Indústria Cultural, resultado de uma vontade de poder decadencial, ainda assim a vida impõe-se como vontade e poder. O espírito da música é a plenipotência extraordinária de uma vontade de poder incapaz de sucumbir ao esvaziamento de significado do impulso destrutivo da natureza. A música é tudo que temos diante do vazio da vida e do mundo a nos esmagar, no seu insistente processo de mortificação. A música revigora o nada em vida porque é vontade de poder. Para uma apreciação do espírito da música e o nascimento da tragédia grega, ver: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; HOEDL, Hans Gerald. Der letzte Jünger des Philosophen Dionysos. Nietzsche-Forschung, Band 54, Gebundenes Buch 30, 2007. Para um entendimento preliminar o conceito de vontade de poder e o campo de forças em disputa, ler: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Genealogia da Moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia de bolso, 2008, especialmente a primeira e segunda dissertação; conferir também: VIENSENTEINER, Jorge Luiz. Experimento e Vivência: a dimensão da vida como pathos. Campinas, 2009; LAUTER, W. Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht. Nietzsche-Studien, 3, 1-60, 1974; CABRAL, Alexandre Marques. Nietzsche e a semântica da vontade de poder. Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche, 1º semestre de 2009, Vol.2, nº1, pp. 20-37. Por fim, a leitura do Zarathustra é importante para uma compreensão da superação do homem no além do homem: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém. Editora Companhia das Letras, 2011.

não ter acesso a determinadas tecnologias de impressão e propaganda do mercado editorial, que alguém no território de uma superpotência cultural, como os Estados Unidos da América. O “pai dos estudos” em música popular, ironicamente, detestava este tipo de expressão musical, baseada na forma-canção voltada para a dança ou para a expressão sentimentalista das massas.[...] A questão era que Adorno vislumbrava a música popular como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte (NAPOLITANO, 2002, p. 15).

A estética do belo, o rigor contemplativo, silencioso e reflexivo, é uma invenção metafísica, de um artificialismo tal, que exclui a todos desta rigorosidade pouco prazerosa, inclusive os seus idealizadores. Os que não operam nesta lógica, tem na contemplação do objeto artístico uma espécie de misticismo, em que objeto e sujeito, fundir-se-iam no ato, o sujeito sendo tocado por uma essência totalizadora plenificada, que cessaria todas as dicotomias, o dentro e o fora, o homem e o universo, imanados num *pathos* indizível e inefável. Bonito, mas na prática, a experiência artística da música exige atenção contemplativa, e também, inserção corporal como sujeito musicalizado. Os eruditos reconhecem isto, ópera nada mais é, que corpo feito música. Contudo, espectadores, músicos, atores e atrizes, ainda demasiado separados. É a música popular, especialmente negro americana, de forte percussão, que reconduz o expectador a protagonista da experiência musical pela exigência do corpo como suporte cognitivo para uma compreensão mínima. Não existe indiferença no samba. O que a gravação de discos possibilitou foi mostrar para as elites econômicas e intelectuais que a música feita pelo povo é de uma outra ordem, porque esta música sempre existiu, mas ela não chegava às elites. Quando chegou não foi entendida. Suspeito de que ainda continua não sendo entendida. Para nós, intelectuais, entender, - se é que é esta mesma a palavra -, esta arte popular, é exigido nos destituirmos de nós mesmos, para deixar ser corpo, dança, entrega e perda de si pelo espírito da música. Mas não só, ler a realidade social, econômica, política, estabelecer pontes no sentido de constituições de sujeitos, também é exigido para uma escuta da música popular como legitimidade política do povo não culto. O que o povo faz não é uma bobagem estética, nem resultado de uma ignorância intelectual, menos ainda uma intervenção apolítica. Sua criação é (re)existente⁴, o seu

4 Não se resiste para permanecer o mesmo, nem do ponto de vista social, nem do da transformação do sujeito. Aqui sujeito e *socius*, sujeito e objeto, dentro e fora, não devem ser entendidos como elementos separados, num dualismo ou maniqueísmo, sequer num movimento dialético na concepção hegeliana. Muitos aspectos estão em jogo para que uma pessoa se mobilize na resistência. Fatores conscientes e inconscientes, controlados e incontrolados. Rebeldes, no sentido da luta armada, do confronto direto, mas também, aparentemente, inofensivos, micropolíticos. Mães podem descer o morro e fechar o asfalto, não porque estivessem conscientes dos processos de acumulação monopolista de capital, mas porque se encontram desesperadas por causa da fome, das doenças, do desemprego, da negligência do Estado. Esta ação, por sua legitimidade política e evidente intenção, não anula ou deslegitima outras formas de resistência, como o carnaval de escolas de samba da cidade do Rio. Porque parece que o carnaval, - aqui é carnaval como um todo mesmo -, não está falando de nada disto de resistência, política e existência. É porque os agentes rebeldes estão diluídos, às

fazer artístico é o seu constituir-se como sujeito psíquico completamente impregnado da história.

O que importa é entender as reflexões de Adorno, sobre a música popular, como o resultado de um choque (epistemológico, ideológico e cognitivo) que opôs sua formação intelectual, situada dentro do rígido sistema filosófico e cultural alemão, de cunho altamente idealista, com a nova realidade da sociedade de massas e da mercantilização da cultura, bastante avançada nas sociedades inglesa e norte-americana. Além disso, Adorno tentava negar, veementemente, o novo lugar assumido pela música, sobretudo nas sociedades americanas. Para ele, esse “lugar social” da música implicava na morte da livre experiência individual, da contemplação estética, numa relação com a arte próxima ao culto religioso (NAPOLITANO, 2002, p. 16).

O pessimismo adorniano cai num niilismo hiperbólico⁵ incapaz de

vezes, escondidos, dentro da máquina capitalística. A Liga Independente de Escolas de Samba (LIESA) faz rodar milhões de reais, nada mais destoante de uma luta por uma sociedade mais justa. A burguesia financeira e industrial injetam recursos, em troca da veiculação de suas marcas. Os bicheiros também, estes para criar uma imagem melhor sobre si mesmos, ao mesmo tempo que protegem as escolas do tráfico e das milícias. A classe média envolve-se no desfile, na confecção de fantasias, coreografias, enredos. O povo também, incluindo-se no jogo, fazendo a coisa acontecer. E este povo, deslocado de suas origens, sem lugar, encontra este lugar no samba, fazendo-se aparecer como música de terreiro, com o uso de instrumentos de percussão, com suas guias mestras no pescoço, com o seu enredo de afirmação. De qualquer modo, ao resistir, seja de que modo for, se rompe com algo dado, no mundo e em si mesmo, para existir de outro modo. A ação resistente transforma o mundo, assim como transforma a pessoa, ela fazendo de seu ser uma novidade de existir. Por isso, quem resiste, não só resiste, mas passa a existir de outros jeitos. Logo, resistir e existir, não devem ser lidos separadamente. Se existe para resistir, se resiste para existir. Pois, às vezes, existir é ser tolhido de seus direitos mais fundamentais. E muita mobilização psíquica e social incorrerão em processos de (re)existências necessários a preservação da própria vida.

- 5 O niilismo corresponde ao processo de esvaziamento da vida, de nadificação das coisas e do sentido. Porém, o niilismo não apresenta-se do mesmo modo. O niilismo hiperbólico é uma ideia inatingível, porém referencial, de uma condição existencial de tal maneira nadificada, que não seria criativa. Vida enquanto vontade de poder é sempre criativa e produtora de significado. Quando Adorno critica a arte produzida pela indústria, mas não consegue fazer uma defesa da música erudita clássica em substituição da primeira, por causa de suas posições políticas e evidente compromisso de classe da última, cai numa espécie de niilismo hiperbólico. Não como realidade prática, porque o niilismo hiperbólico é impossível enquanto existir vida, ele só serve como elemento de avaliação e comparação em termos abstratos. Aqui, o uso com intencional exagero metafórico para endossar o problema, talvez, não percebido pelo próprio autor, de que sua crítica é elitista. Para uma caracterização do niilismo completo, capaz de no mergulho no abismo e a experiência do desespero, para uma retomada de si como superação e exercício da vontade de poder; e um niilismo incompleto, incapaz de levar às últimas consequências a experiência do abismo que se projeta em novos abismos, provocando a invenção de símbolos e ídolos bastante rígidos e dogmáticos, para estancar a angústia, como Deus e o além-mundo, o fascismo, o comunismo, o conservadorismo, a pátria etc, ver: ARALDI, Clademir Luís. *Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. Cadernos Nietzsche* 5, p. 75-94, 1998; ARALDI, Clademir. *Hölderlin e Nietzsche: sobre o “abismo” do nada. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 13, nº 2, pp. 43-*

reconduzir-se a um elemento estrutural criador. Isto é muito curioso, porque a tradição marxista rejeita o niilismo, seja que forma dele for, pois temem que no abismo descubram que o *telos* como projeto é um engodo recrutado pela vida para fazer os homens ainda crerem, numa auto-justificação, que os impeçam de ser esmagados pela resignação mortífera do fatalismo russo⁶. Se, em sua terra-mãe o nazismo fez da política cultural, doutrinação e alienação do proletariado, na sua terra estrangeira, o capital instrumentaliza a arte para proliferar dinheiro, numa, na linguagem de Walter Benjamin, *reprodutibilidade técnica da obra de arte*.⁷ Mas se Adorno tivesse tido mais paciência e *descesse do salto*, como dizem por aí na *boca miúda*, talvez, encontrasse no *Jazz* a saída de um mundo que colapsava num hecatombe. Ele não entendeu o *Jazz* e se estivesse no Brasil, provavelmente, não teria entendido o samba. Adorno foi um pensador alemão, logo, um pensador sem corpo, e altamente receoso do sensualismo e do sexualismo dos músculos, da constituição esquelética, da exuberância da pele, faltas significativas para uma conexão estrutural com a música.

Pior ainda, a política cultural do nazismo se apropriava de todo o legado cultural e filosófico alemão, transformando-o em instrumento de alienação e manipulação das massas. Nada restava, portanto, a não ser tentar entender um mundo que, aos olhos de Adorno, parecia de ponta-cabeça: uma grande cultura — a alemã — decaída e usada por uma ideologia totalitária ao lado de um sistema industrial de entretenimento e alienação — o norte-americano — que se fazia passar por “cultura” (NAPOLITANO, 2002, p. 16).

A defesa da música erudita por Adorno, segundo Napolitano, não faria o menor sentido, não é à toa que ele não faz uma inversão, ou uma defesa

58, 2020. *Uma longa tradição filosófica, tanto dos estudos Nietzsche na Alemanha como no Brasil, tem se debruçado sobre o problema do niilismo*. GILLESPIE, Michael Allen. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: the university of Chicago press, 1995; JUNIOR, O. G. *Reflexões sobre o Niilismo e seus desdobramentos*. Revista de Filosofia Aurora, Curitiba, v. 34, n. 62, p. 183-199, maio/ago 2022; BROCK, Eike. *Nietzsche Und der Nihilismus*. Ruhr-Universität Bochum: De Gruyter, 2015; GIACÓIA, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Editora UNICAMP, 1997; ARALDI, Clademir. *Nietzsche: do niilismo ao naturalismo moral*. Pelotas: NEPFil online, 2013; SABINO, Paulo Cesar Jakimiu. *Entre Nietzsche e Dostoiévski: Modernidade e Niilismo. Tese de doutorado, UFPR. Curitiba, 2022*; CABRAL, Alexandre Marques. *Niilismo e hierofania: uma abordagem a partir do confronto entre Nietzsche, Heidegger e a tradição cristã - Nietzsche, cristianismo e o Deus não-cristão, volume 1*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2014.

- 6 Ou seja, que por trás das coisas não tem nada, uma essência, uma verdade, uma causa, e que a vida é completamente sem sentido, nós, marionetes do acaso. Além disso, a expressão *Fatalismo Russo é eslavófila, e significa a condição de penúria extrema a que poderia ser colocado o soldado russo, diante da fome, do frio, da solidão, de todo o seu batalhão morto, em que, simplesmente, deixa de lutar e, resignadamente, se deixa morrer congelado. A expressão serve para endossar um estado de resignação profundo, até mesmo absoluto*.
- 7 Ver: BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

saudosista. Por isto sustentamos o argumento de uma queda no pessimismo resignado por parte do pensamento do alemão. O uso elitista da música erudita, fetichização da música, é tão alienante e despolitizado quanto a música ditada pela indústria. Mas suspeitamos que este negacionismo seja uma dificuldade para se ver qualidades, tanto no popular quanto no erudito. Sem, contudo, precisar estacioná-los em trincheiras opostas, prontos para o combate mortífero. Dificuldade, não só dele, mas de toda uma intelectualidade, ainda soberba demais nas suas sentenças definitivas.

Uma leitura superficial dos textos de Adorno pode fazer crer que ele atacava a “música popular comercial” e defendia a chamada música erudita. Mas essa é uma leitura errada. Ele via na esfera da música erudita, cultuada pela burguesia do século XX, também uma música fetichizada, arvorando-se como portadora de “valores culturais elevados”, mas que também eram regressivos na medida em que funcionavam apenas como valor de troca, só que na “alta sociedade” (NAPOLITANO, 2002, p. 18).

O saudoso Tim Maia tinha suas filosofias sobre a música. *Música boa é a de corno ou pra dançar agarradinho*. Pra determinados centuriões da canção, música não tem nenhuma relação com estas coisas triviais. É incrível como tem alguma coisa muito esquisita neste discurso. Pois a humanidade viveu até hoje cantando música de corno ou de festas para dançar coletivamente ou não. Ai aparece alguns humanos, supostamente mais inteligentes, por serem doutores, a definir o que é uma experiência estética da música. E a de chorar, pular, se enroscar com o outro, dar beijo na boca, se excitar, transar, não serve como experiência estética, quiça nem seja música⁸. Às vezes dá até para suspeitar se estes críticos de música gostam mesmo de música.

Mas o amor não correspondido e a euforia das festas, a alegria, constituem experiências musicais riquíssimas. De uma formação para o sujeito de grande magnitude. Um cantor popular que faz uma caravana

8 Spirito Santo compunha a comissão julgadora do carnaval carioca de 1997 quando se deparou com uma convenção da bateria de Mestre Jorjão da G.R.E.S Unidos do Viradouro, um tanto quanto inusitada. Mestre Jorjão executou uma batida *Miami Bass, a faixa electro de Los Angeles, o 808 Beatpella Mix, do DJ Battery Brain (1988)*. Ao se deparar com isto, Spirito Santo mostrou-se estupefato, tendo necessidade de estudar. De tais estudos resultou a obra: *SANTO, Spirito. Do samba ao funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KBR, 2011. E, ainda, é possível consultar: ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005. O impacto da execução de uma batida *funk* no meio do samba levou a reflexão, por parte de Spirito Santo, sobre o significado da música brasileira. Pois, a partir deste momento, mestre Jorjão teria colocado diversas perguntas, não de um ponto de vista intelectual, mas profundamente artístico. O que é a música brasileira? O que é o samba e qual a sua relação com funk? De que maneira o funk na Marquês de Sapucaí, devolve ao asfalto o sentido de brasilidade do povo preto do morro? A bateria poderia inovar tanto, com isso não perderia a tradição? E esse elemento estrangeiro? Esses dados permitem uma reflexão sobre a música brasileira como multiplicidade, aquém ou além de noções dualistas como popular e erudito, contemplação e execução, vida e obra de arte.

por cidades do interior marcam profundamente as pessoas de um pequeno lugarejo, onde poucas coisas acontecem. Possivelmente, este *show* será lembrado por muito tempo, talvez, por gerações. Amores se fizeram ali, filhos foram fecundados sobre aqueles acordes, cada passado pessoal será retomado ao som da canção. A economia gira, as pessoas se animam. A cidade inteira vira uma festa. Seus habitantes ganham ar de importância por gente tão famosa e talentosa ir cantar no *lugarzinho* deles. Isto não é qualquer coisa. É uma experiência extraordinária que somente a música é capaz de promover ao povo.

Não sendo “experiência estética”, a música popular desempenharia uma função alienante, que se reproduzia em dois modos: pela “obediência rítmica” (coletivismo massificante e autoritário, incluindo tanto a marcha quanto a dança) e pelo “efeito emocional” (catarse, “alívio temporário de quem se sabe infeliz ou permissão para chorar”) (NAPOLITANO, 2002, p. 19).

Acreditamos que a tentativa da *Escola de Frankfurt* de afastar o economicismo mais latente dos marxistas, assim como o seu etapismo mecanicista, tentando dar conta de outros temas, em parte fracassou, ao menos com Adorno. A esquerda ainda tem bastante problema para discutir cultura popular. Maracatu, congo, samba de terreiro, são genuínas expressões populares, já o popular ancorado na indústria recebe uma certa desconfiança. A questão que se coloca é que o fenômeno é muito complexo e qualquer categorização em termos de alguns conceitos acabará por ser ineficiente. No mínimo, três dimensões se colocam, urgentemente: o universo do músico, a realidade das pessoas em termos de indivíduo, sociedade, política, economia, subjetivação e história, além do gosto musical em seus contextos gerais.

O músico não se forma sozinho, pois a música é um fenômeno coletivo, tanto da transmissão do saber, quanto da composição e aceitação do público. Mesmo que a música seja para ele, o músico quer ser ouvido pelo público. Com a tecnologia industrial, o acesso a música se tornou mais barato e rápido, forjando músicas e músicos dos mais variados estilos e técnicas. A canção toca as pessoas pelos mais variados motivos, a indústria trabalha com técnicas de *marketing* comercial e publicidade para inserir seus produtos no mercado, mas não é possível definir que música cairá no gosto popular. Mesmo com as técnicas empresariais, há muitas outras variáveis determinantes para o sucesso ou não de uma canção. O *rap* na sua toada mais politizada tende a ter uma boa aceitação na periferia, aliás, como veículo de informação e formação intelectual das pessoas, mas disseminou-se por outros lados também. Uma música pode ser de verão, de apenas um carnaval. Pode parecer de verão e o artista conseguir dizer mais se sustentando por mais tempo. As rádios têm um papel importante, mesmo hoje. Elis Regina fazia todo o sentido do mundo existir nos anos 1970 no Rio de Janeiro no auge da ditadura e a luta revolucionária por liberdade, comunismo, direitos trabalhistas, e seja lá o que for, naqueles tempos de proibicionismos. Roberto Carlos, menos comprometido politicamente,

também portava as prerrogativas para o sucesso, o rock, a brilhantina, Elvis. Por fim, e no Brasil, este ponto é caro, o povo ouve muita coisa, em contextos muito distintos, um gosto ademais eclético. Ou seja, a mobilização psíquica do sujeito em torno da música como uma experiência de transformação, não depende de categorias *a priori*, universalmente válidas. Há suporte para estetização via música, mesmo no pagode, cantado com palmas e chocalho de palito de fósforos em caixinhas, entre prisioneiros nas penitenciárias. No trabalho de transporte de café, na atividade de ganho, no comércio de rua.

O próprio conceito de audiência deve ser redefinido e ampliado para dar conta de várias questões complexas: a) o consumo e a escuta musical como elementos de formação dos próprios músicos profissionais e amadores, que compõem a cena musical; b) a diversidade sociológica, escolar, etária, étnica da audiência, que vai muito além dos “grupos jovens” priorizados nos estudos sociológicos; [...] e) o ecletismo presente no próprio gosto musical dos indivíduos e as diversas situações sociais e os diversos meios envolvidos na recepção de uma obra musical.[...] Por exemplo, no século XIX, as classes populares se apropriaram de árias de óperas, originalmente produzidas dentro da linguagem da cultura burguesa, enquanto as classes altas se apropriaram da valsa, derivada de formas populares de dança (NAPOLITANO, 2002, p. 21).

Os batuques eram bastante comuns e disseminados por toda a colônia brasileira. Isso dá um outro tom ao debate proposto. Porém, o significado dado a seu som, ou recebia uma importância desqualificadora ou recebia o sentido de festa. O colonizador, incapaz de um olhar mais apurado, graças a sua miopia racista, nem imaginava que muitos destes toques de tambor perfaziam-se sons litúrgicos. Apesar de muitos brancos, gente nobre, procurar os babalorixás e as ialorixás para consultar o futuro, por exemplo. “Confirmado o caráter religioso da ruidosa solenidade, interpretada pelo proprietário como um batuque de negros comum (tratava-se de ritual para consulta do tipo feito a Ifá, um dos quatro maiores orixás, com função de oráculo, e ao qual talvez se ligassem os calundus), [...]” (TINHORÃO, 2012, p. 42). Por curiosidade ou por necessidade, se procuravam estas religiões, chamando-se a atenção dos poderosos. Primeiro da igreja católica, principal interessada em não ter concorrência no mercado da fé. Que utilizava de seus contatos políticos para perseguir e eliminar as reuniões e os adeptos do culto. Gradativamente, as batidas policiais começaram a ser mais frequentes, assim como a propaganda de combate as religiões de matrizes africanas. Por isto, os rituais e cerimônias, afastaram-se cada vez mais dos grandes centros, em segredos a serem guardados em silêncio de claustro e os procedimentos de feitura de santo, protegidos do olhar vigilante, racista e violento do perseguidor intolerante.

Seria talvez por essa participação de brancos, cada vez em maior número, nesses batuques de negros (que incluíam às vezes não apenas danças rituais, mas também alegres confraternizações raciais), o que tenha feito crescer a vigilância do poder policial (TINHORÃO, 2012, p. 42).

A preocupação da repressão era higienista. Ou seja, enquanto os batuques e seus significados religiosos restringiam-se aos negros escravizados, não havia problema algum. Porém, quando brancos e mestiços começaram a frequentar os terreiros em dias de festa de santo e, não só, muitos deles optaram pela feitura do santo, convertendo-se em guardiões de segredos ancestrais, aí viu-se a necessidade de se tomar alguma providencia. Como se a fé dos negros estivesse maculando a espiritualidade dos brancos com o seu fetichismo e magias ocultas, corrompendo sua alma monoteísta cristã. Os seus adeptos, sejam brancos, sejam negros, compunham-se em sua maioria de gente de baixo poder aquisitivo. A preocupação das autoridades se justificava, no entanto, porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de negros e mestiços, a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados também entre as heterogêneas camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas (TINHORÃO, 2012, p. 48).

Os adeptos de religiões de matriz africana se ampliando, novos elementos começavam a ser incorporados. Como o profano não é entendido como pecado no candomblé, mas como elemento interno a própria assunção do sagrado, então o jogo festa – liturgia, se confundem dando espaços para conformações múltiplas. Pois o sagrado se efetiva no território, profano, do terreiro. O sagrado destitui a banalidade do espaço profano numa experiência extraordinária de contato com a natureza, distendendo a noção de tempo, as coisas se alongando bastante, sob a égide do toque ritual dos atabaques. O filho de santo montado por seu orixá dança a música do seu Deus de acordo com os batuques que mais o agradam. Por isso, a hipótese de que cada bateria de escola de samba bate tambor para os seus orixás, que protegem e guiam a escola: o mestre de bateria como conhecedor dos toques ancestrais, do fundamento mítico do mundo como música. Só que estas danças rituais, quando abertas ao público, em dias de festas, acabam envolvendo os convidados que caem na dança. Com o tempo, elementos destas danças saem dos espaços sagrados para reverberarem em ambientes, somente profanos. Ou mais nitidamente profanos. Pois o carnaval é profano, mas mesmo a um leitor desavisado, alguma coisa ali sugere que não é só festa: existe uma certa ambientação sagrada na procissão profana dos desfiles de escolas de samba.

No âmbito das camadas mais baixas, essas novidades seriam representadas – nada por coincidência – pela criação de danças derivadas dos batuques, como o lundu (que no nordeste chegaria com o nome de baiano) e a fofa (logo levada do Brasil para Portugal, onde passaria por dança nacional), [...] (TINHORÃO, 2012, p. 49).

Assim, a estratégia repressiva, porque racista, desde o Período Colonial, do Estado era conter algumas agremiações e permitir outras. As que pudessem corromper a fina sociedade de bons cristãos, teriam que ser proibida. E que se permitisse somente nas regiões onde ficavam os negros. Provavelmente, na cabeça medíocre destes líderes, essas manifestações

relacionavam-se com o demônio, extremamente pernicioso aos cidadãos de bem, brancos e católicos, a quem o Estado exercia a tutela. Outrossim, aos negros, como escravizados e colocados numa posição de inferioridade, não haveria problema algum estarem submetidos a tais rituais de feitiçaria.

E a conclusão do ex-governador de Pernambuco era a de que, tal como fizera ele em seu tempo de administrador (1768-1769), o certo seria reprimir uns ('os Bailes que entendo serem de uma total reprovação são aquelles que os Pretos da Costa da Mina fazem as escondidas, ou em Cazas ou Roças com huma Preta Mestra com Altar de Ídolos [i.e., com ialorixá e peji]' e liberar outros. [...] já a 4 de julho daquele mesmo ano de 1780, enviava ao governador de Pernambuco um aviso ordenando-lhe da parte de Sua Majestade "não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas", mas quanto as demais "dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menor mal outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerisse, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes (COSTA, 1908, p. 205)" (TINHORÃO, 2012, p. 52).

As manifestações religiosas sendo reprimidas, acabou-se por se apropriar da dança e dos batuques, ou seja, do aspecto profano, desvinculando, ao menos aparentemente, do cerimoniário religioso. Assim, o caminho estava liberado para o desenvolvimento do lundu, mais ligado aos mestiços e brancos, os lundus-calundus, como expressões negras propriamente ditas. Os lundus-calundus ficaram preservados dentro dos terreiros e devem ter desaparecido, ou foram transformados em danças religiosas atuais, a documentação é escassa. Entretanto, é o lundu que sofrerá diversas influências de muitas culturas, até dar origem aos estilos que conhecemos hoje.

[...], a dança do lundu, ou lundum, estava destinada a subir aos palcos do teatro popular dos entremezes de Portugal em meados dos setecentos e a entrar nas salas das famílias brancas ao despontar o século XIX no Brasil. E não apenas como dança de roda, mas com seus antigos estribilhos de ritmo marcado por palmas transformados em canção, quase sempre entoada ao som de viola (TINHORÃO, 2012, p. 53).

O olhar preconceituoso do europeu sobre as manifestações culturais afro-brasileiras os impediam de ver além e, inclusive, perseguir e combater aquilo que no receituário católico era blasfêmia e heresia. Até o século XVIII, esses batuques de negros passaram praticamente ilesos, é a partir de um detalhamento maior do que significava esses toques e o entendimento de que relacionavam-se com manifestações religiosas e, supostamente, profanas, às vezes, apenas profanas, outras, um misto de ambas. Dado o esmiuçamento, a repressão se intensificou, permitindo-se coisas, e proibindo-se outras.

[...], o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não

configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer.[...] Quando, afinal, pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados (TINHORÃO, 2012, p. 55).

A hipótese de uma origem mestiça para a música popular é bastante defendida pelos especialistas no assunto. Mas é importante se ter em mente o mito da mestiçagem, para não se usar a ideia de mestiçagem para descaracterizar e anular as evidentes influências dos povos negros escravizados sobre a música brasileira, desde os instrumentos musicais às suas religiões. Isto porque o mito da mestiçagem, criado e pensado por uma determinada intelectualidade racista brasileira, inventou os nomes mestiços, pardos, mamelucos, mulatos e outros, para se aventar uma não identificação do negro com as suas raízes africanas e sua rica cultura, subjetivando-os numa forma de ser envergonhada de si, por ter seu passado eliminado. Pois que sendo mestiço, não é nem negro africano, nem branco europeu, logo é um não ser, fora da história. Estar fora da história é despolitizar o sujeito interditando a capacidade de rebelião por faltas de instrumentos políticos consolidados em um passado. Esta mentira tática do branco, de certa forma, desmobilizou e impediu uma série de revoltas, mas não foi suficiente para conter absolutamente a contestação à escravidão. De qualquer modo, a música brasileira tem seu substrato mais duro na música africana, que sofreu ao longo da história, diversas conexões com canções e sons de Portugal, da Costa da Mina, do Benin, de Angola, de Haussás⁹.

Toda a história das músicas e danças que compõe o vasto painel de criações populares, quer na área do campo (onde se desenvolvem as tradições folclóricas), quer na área da cidade (onde as mudanças são mais rápidas, pela interferência da indústria cultural), só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura crioulo africanas e branco europeias (TINHORÃO, 2012, p. 56).

A característica mais comum no surgimento de uma série de estilos, que Tinhorão aponta como de origem crioulo-africana, ou seja, afro-brasileira, foi a umbigada. Traço comum que desembocará no samba, no Brasil, e no fado, em Portugal, além de muitas outras. Édison Carneiro dedicar-se-á a categorizar estas muitas expressões musicais utilizando deste

⁹ Para uma leitura da música africana, consultar: MARTIN, Denis-Constant. *Filiation or innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of afro-american music's origins*. Black Music Research Journal, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1991), pp. 19-38; MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000; JONES, A. M. *Studies in African Music: Volume I e II*. London: Oxford University Press, 1959; KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil, a Study of African Cultural Extensions Overseas*. African Music, Vol. 6, No. 4, pp. 155-159, 1987; KUBIK, Gerhard. *Drum Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias*. Revista de Música Latinoamericana, Vol. 11, No. 2, pp. 115-181, 1990.

elemento comum. Então, a umbigada não teria surgido do lundu, este como variação do calundu, mas o lundu teria avançado das umbigadas.

Foi o reconhecimento implícito desse processo que permitiu, em 1961, ao antropólogo Édison Carneiro, formular uma proposta de classificação das formas de canto e danças folclóricas brasileiras derivadas dos batuques, tomando por base a existência entre elas de um traço comum de nítida origem crioulo-africana: a umbigada (TINHORÃO, 2012, p. 56).

Os batuques constituíam-se uma série de expressões culturais das mais diversas regiões de África. Entre os exemplos de manifestações culturais, encontram-se as cerimônias de alembamento, em Angola, principalmente. Em que a família da moça entregava presentes a família do rapaz, isto regado a música e festa. Uma destas danças coletivas realizava-se pela formação de uma roda, inclusive com os instrumentistas, as palmas do grupo acompanhando, em que alguém ia ao centro da roda e com uma coreografia típica, convidava ao centro alguém da roda para substituí-lo. Este ir a roda para o convite recebia o nome de umbigada, ou samba.

Ora, como no Brasil essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de *batuques* – e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais -, a realista quizomba vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma entre tantas outras danças trazidas da África. E, entre estas, estaria os batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada *samba*, ou umbigada. [grifos do autor] (TINHORÃO, 2012, p. 58).

O substrato formador de todo o resto musical brasileiro, seria a umbigada, a partir daí teriam surgido diversos outros gêneros. Isto porque o contato das múltiplas culturas, e confrontados os sons, uns foram penetrando nos outros, num movimento de simbiose, ao mesmo tempo tenso e conflitivo, criativo e novo. As condições pouco favoráveis ao desenvolvimento da música, desinteresse político, não necessidade de uma identidade nacional pela via musical por causa do estatuto rebaixado de colônia, ausência de escolas, desvalorização desta arte, condição de provisoriedade dado às colônias de exploração, não se permitindo vislumbrar algo mais duradouro. Enfim, mesmo toda a impossibilidade colocada de a música se fazer enquanto tal, ela se constituiu, aliás, de um modo *sui generis*. De saída, o Brasil é o cosmopolitismo da canção. Isto porque a música é da ordem do espírito, de uma vontade que se exerce impulsivamente. O caótico e trivial do mundo, organizado como harmonia, sentido, beleza. Mesmo o silêncio, ao ouvido humano opera como música.

O que se pode deduzir, pois, é que, ao se defrontarem os batuques de africanos

e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças de negros, de alguma forma desestruturados - em parte por influência das condições locais, em parte por mudanças ocorridas na própria África -, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais. As três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioula-africana dos batuques foram, pela ordem, a fofa, o lundu e o fado (TINHORÃO, 2012, p. 60).

Neste sentido, de uma (re)existência numa abordagem mais genuinamente preto brasileira a uma outra, envolvida com os desejos da elite branca, do Estado e do mercado, optamos neste momento por traçar as linhas gerais que conectam o samba a um passado de religiosidade como comunhão entre os filhos de santo: o candomblé denominado a partir da noção de nações. As nações eram nomes criadas pelos traficantes de pessoas na África para se referir às suas regiões natais. Todavia, essas caracterizações passaram a ser usadas pelos próprios candomblecistas para marcar o lugar originário de seu culto. Destituídos de suas nações efetivas, - e as culturas africanas têm uma compreensão diferente de nação, território, pátria e família -, encontravam-se desamparados. É importante enfatizar a gravidade criminoso e desumano da escravidão moderna, pois ela não retira a liberdade do indivíduo, apenas, ela impõe o desamparo como fundamento da vida. Ora, não existe Deus, pátria, família, nação, território, cultura, ou seja lá o que for, que fundamente a existência de uma vez por todas eliminando a vacuidade e falta de sentido das coisas. Não existe nada que possamos nos apegar para deixar de sofrer a nossa insignificância e perenidade diante do todo: completamente jogados, continuamos lançados no nada. Por isso, inventamos mentiras, ficções, para continuar, e fazer da indiferença do universo com relação a nós, a mais robusta justificação de vida. Escravizar alguém é destruir um dos grandes fundamentos metafísicos da existência, a liberdade. Mas a versão moderna da escravidão cinde a relação de homem com a humanidade, de homem com a pátria, de homem com a família, da família com o grupo. A escravidão moderna é a destruição do outro como elemento contundente do niilismo hiperbólico europeu, a mais evidente faceta de sua crise moral e civilizacional.

Cabe notar que as denominações metaétnicas (externas), impostas a grupos relativamente heterogêneos, podem, com o tempo, transformar-se em denominações étnicas (internas), quando apropriadas por esses grupos e utilizadas como forma de autoidentificação (PARES, 2007, p. 26).

Obrigados a suportar o nada de ser, sem o recurso às ficções necessárias, as pessoas escravizadas trazidas para o Brasil nos porões insalubres dos Navios Negreiros, não sucumbiram na resignação mórbida do fatalismo russo. Ao contrário, encontraram no grupo os rearranjos para a elaboração de novos signos capazes de sustentar e justificar a vida, que

a plenipotência da violência mais hedionda já teria sido suficiente para desestimular. As religiões de matrizes africanas no Brasil não funcionam somente como o advento de uma cosmogonia, mas reintegram os seus adeptos a uma família de santo e a uma nação. Ao se vincular a cosmogonia como interpretação para a criação do universo e suas vicissitudes com os deuses, o filho de santo, antes, órfão de todo significado mobilizador da vida, agora assume seu protagonismo diante do mundo, de si e do universo.

E precisamente o reconhecimento dessa comunidade de componentes culturais o que vai favorecer a adoção dessas denominações externas e a subsequente configuração de uma identidade coletiva (nação) assumida pelos próprios africanos (PARES, 2007, p. 29).

O vínculo a uma família de santo e a uma nação como conexão ancestral africana, soma-se uma busca de ancestralidade na própria terra brasileira: o caboclo. O determinado toque dos atabaques exerce uma espécie de conexão entre os filhos de santo e os Orixás, funcionando como um chamado para que o Orixá monte sobre seus filhos.

Cada toque efetivado, cada ritmo, estará dedicado a uma divindade, ou a um momento preciso no culto, determinando assim a dança, os gestos e os movimentos empregados. Os membros dessas religiões compreendem os códigos musicais, identificando, por exemplo, que Orixá está sendo chamado e louvado através do som que está sendo entoado (ARAÚJO, 2014, p. 2).

A invocação dos caboclos no terreiro é feita por um tipo de toque chamado samba de terreiro.

Os candomblés se configuram como um espaço de acesso à ancestralidade africana divinizada na diáspora. De modo paralelo, os grupos negros deslocados à colônia portuguesa exercem um processo de reconhecimento de uma ancestralidade própria da terra em que sofrem o processo de escravização, uma ancestralidade brasileira que se revela na figura do caboclo – uma figura mítica de destaque em torno da qual se constitui, com singularidade, a produção de uma forma de samba (NIGRI; DEBORTOLI, 2015, p. 279).

O candomblé banto é uma das expressões das religiões de terreiro no Brasil, de nação Angola e Congo, trouxe inuices e bacurus. O candomblé iorubá do culto aos orixás provém das nações Ketu, Ijexá, Oyó, Efan, Egbado, Egba, etc. E os fons que englobam Benin, Abomey, Savalu (os mahis), Aladá (os aladanos), que cultuam os voduns. Desde já, observa-se a complexidade do fenômeno religioso. São os de matriz banto que abrem caminhos para uma ancestralidade brasileira. “Nesse sentido, os atuais candomblés de matriz banto, ou seja, os candomblés de nação Angola/Congo são considerados contextos de grande legitimidade na produção de relações com representantes míticos de uma ancestralidade brasileira” (NIGRI;

DEBORTOLI, 2015, p. 279). No contexto de matriz banto, uma série de eventos litúrgicos e narrativas, disseminada na tradição oral, preservada pelos anciãos e passada aos iniciados e sacerdotes, foram produzidos. O conhecimento das práticas cerimoniais, sacramentais e de culto, de caráter interno, assim como a oralidade e a restrição de acesso a determinados conteúdos, perfaz uma estratégia de resistência cultural. Contudo, existem os eventos públicos, as festas de santo, em que o samba ganha evidência social, já que o seu toque ritual estabelece o transe como clímax festivo.

A partir desse sentido relacional, situado no contexto dos candomblés banto, emergem práticas tradicionais referenciadas em “matrizes identitárias” que revelam com singularidade suas representatividades, formas estéticas, narrativas etc., e, neste complexo, temos o samba como importante elemento componente do contexto (NIGRI; DEBORTOLI, 2015, p. 280).

O samba, portanto, surgiu destes contextos afro religiosos como instrumental cerimonial do rito. “O samba da virada do século XIX para o XX adquiriu sua forma em constante intercâmbio com as religiões que se praticavam nos terreiros” (GOMES, 2013, p. 186). Daí surgiram grandes nomes da música popular ou popular e folclórica, direcionando o gosto musical brasileiro, e, principalmente, fazendo-se ouvir não só a canção, mas também a cultura afro-brasileira como um todo, a começar pela religião. Apesar da tendência a desaffricanizar o samba com as vertentes brancas da música, ele permanece preto com o seu toque ritual.

Do espaço do terreiro despontaram artistas como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, entre muitos outros que, com a ascensão do samba nas décadas de 1920 e 1930, e o conseqüente crescimento das agremiações carnavalescas destes no mesmo período, marcaram de preto o cenário musical brasileiro (ARAÚJO, 2014, p. 5).

Na arquitetura residencial das casas das tias baianas, em que na sala aconteciam os chorinhos, mais palatáveis ao gosto burguês e, portanto, serviam para disfarçar os eventos mais interiores da casa, na sala de jantar e no terreiro ao fundo, onde aconteciam os sambas; os instrumentistas não se rivalizavam numa espécie de identidade à sua música. Os músicos se misturavam numa grande festa religiosa, musical e solidária. “Na casa das Tias Baianas, onde samba e religião se fundiam em praticamente um único ritual, os mesmos homens que estavam tocando tambores no terreiro, puxavam os ritmos das rodas de samba na sala de jantar e na sala de visitas” (GOMES, 2013, p. 186). Desta origem candomblecista do samba é possível levantar a hipótese de que as baterias de escolas de samba não tocam o samba de enredo, apenas, mas o seu estilo retoma a tradição antiga dos terreiros da batida para o seu Orixá. Cada bateria de cada escola de samba manteria guardado entre seus mestres os seus toques ancestrais e a música para seus deuses.

De acordo com o documento DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, a identidade de cada bateria de escola de samba está relacionada à sua origem – e, portanto, aos terreiros de santo.[...], no pensamento dominante de que cada bateria bate para determinado orixá (GOMES, 2013, p. 186).

Deste modo, apesar da música colocada a partir de uma cisão entre o popular e o erudito, este jogo é, por demais, pueril e rasteiro, que propriamente uma vontade de precisão histórico analítica. Isto porque a música tem os condicionantes para uma abertura hermenêutica o menos dualista possível. No caso especial da música brasileira, as noções dualistas esvaziam-se quase em sua totalidade. No Brasil com os seus protagonistas menos europeizados, indígenas e negros, não se tem, subjetivados até o tutano do osso, os valores europeus de um mecânica interna do pensamento, endossada na ambivalência de A e B. A e B não se opõe numa antinomia, mas estão um no outro como determinações de ser no turbilhão de um tudo de uma vez, o tempo todo, numa intensidade do fenômeno que não há paradas estratégicas para um entendimento, o fluxo frenético, aloprando o significado sempre com um novo sem que o velho tivesse sido ainda compreendido, sem um minuto de tempo para se tomar fôlego. Para outras culturas, a multiplicidade como caos, aleatoriedade e falta de controle, tem melhor recepção, que na cultura europeia, mais receosa sobre uma angústia devastadora, como descoberta de um mundo incontrolável. Todavia, a arte musical popular brasileira lida bem com a organização cognitiva de um real, arrumando-o bem, sem exigir das partes que sejam componentes da soma do todo. Religião, música, trabalho, condição de escravizados, depois desempregados, desamparados, apartados de suas origens, perfazem partes do todo operando de uma vez, sem segmentações, cisões, indecisões, incompreensões. O real vindo à tona exigindo uma resposta, a mais rápida e criativa, a que vier para a solucionabilidade da demanda.

Por fim, e para concluir, o samba carrega consigo elementos musicais africanos, portugueses, brasileiros, além de características religiosas afro-brasileiras, sendo um ingrediente mutagênico de uma sofisticada e complexa cultura brasileira. Sua atribuição como música brasileira por Getúlio Vargas, não serve apenas a propaganda política, mas ilustra muito bem no seu fazer a brasilidade de nossa cultura, comportando-se como multiplicidade, complexidade e riqueza estética humana.

O SAMBA PROPRIAMENTE DITO

O carnaval de sambas de enredo é, como tal, multiplicidade, operando sob um pano de fundo planejador, pensado pelo carnavalesco, de milhares de pessoas desfilando, se pondo ao risco, de deixar o caos manifestar sua ordem perturbadora. Se planeja no caos para tentar tomar as rédeas do real. Mas se um carro alegórico não funcionar bem, alguém passar mal, ou algo do tipo, será triste, pois é disto de que se trata estar na vida. E todo mundo

envolvido no carnaval tem o aprendizado para estar pronto quando o real demonstrar sua face disruptiva e indomável. E vão lutar juntos, como sempre fizeram, para superar a aflição de ser uma perene existência, num mundo grande demais. Por isso, a transfiguração da própria vida no ato de redenção arrebatadora da obra de arte sambista. A vida insignificante do homem fortalecida pela vitalidade da coletividade orgânica do fazer sambístico. Os carros alegóricos não podem ser pequenos, pois demonstram a força descomunal da associação de pessoas em torno da experiência mágica e extraordinária do carnaval. Todos, assumindo a verdade de sua humanidade mais desconcertante, para juntos, se darem ao prazer de se divertir e zombar de sua condição existencial passageira, sofrida e, curiosamente, fantástica. A catarse na Marquês de Sapucaí é um recurso proveniente de muitas forças em atuação, a dar significado a vida, na experiência de embriaguez a restaurar o fundamento do mundo pela contenção da diluição do sentido estruturador das coisas. Estancada a fonte de nadificação da realidade, a vida recebe mais uma chance e, portanto, segue, altiva, alegre e contente. É carnaval!

O carnaval tem o sentido de relembrar, fazer brotar a saudade, rememorar imagens de outros tempos, passados, ou até mesmo, inexistentes. Porque nestes dias se quer se perder, ir para outras épocas, se deixar seduzir pela música para baixar em outras realidades. Porque não só encanta com os seu nomes maiores, mas ela nos toca como nosso mais próprio. “Vão se encontrar/Vila-Lobos, Pixinguinha e outros bambas/A semente germinou/Do recreio então brotou/Nossa escola de samba” (IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 2009).¹⁰ Assim, a Imperatriz vem contar a história de Ramos, do carnaval, e da própria escola de samba. A música como vento a soprar todas as transformações, o progresso, as intenções dos ranchos e blocos. Enaltecendo os moradores do bairro como bons versadores, poetas, que com cavaquinho e tambor tocam seus sambas e festas.

Vem curtir bom samba, pode chegar
Tem batuque de tan tan
Um cavaquinho a chorar
Quem é do bairro nasceu com o dom de versar...
Ramos! Numa fazenda foi que tudo começou
E sobre trilhos o destino aqui parou
Fez o progresso então chegar
Ruas, casarões, mariangú banhos de mar
Nos carnavais ranchos e blocos vão mostrar
Que em nossas veias correm notas musicais
Trazendo paz e harmonia, paixão e razão de viver
Maestro e menestréis vem conhecer (IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 2009).¹¹

10 IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. *Imperatriz... Só Quer Mostrar Que Faz Samba Também! Composição: Carlos Kind, Di Andrade, Jorge Arthur, Josimar, Valtencir. Rio de Janeiro: 2009. Ouça in: <https://www.youtube.com/watch?v=ugAadTi3qDc>*

11 IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. *Imperatriz... Só Quer Mostrar Que Faz Samba Também! Composição: Carlos Kind, Di Andrade, Jorge Arthur, Josimar, Valtencir. Rio de Janeiro:*

Não são quaisquer nomes Vila-Lobos, o grande maestro a levar a música erudita brasileira para o mundo, suas *Bachianas* e *Amazonas*, a embalar os ouvidos refinados de europeus, pouco habituados a genialidade brasileira. Pixinguinha e *Fundo de Quintal* a elucidar no seu musicalizar o significado dos bambas, a pequena África, o escamoteio da polícia em noites de batucada. As escolas de samba tem esse costume da metalinguagem como diálogo interno consigo mesmas, ao mesmo tempo que homenageiam, se homenageiam, referem-se a si mesmas como um agente histórico promotor daquele todo fazer.

Vai virar cenário de novela
Vem comigo reviver, fala Martin Cererê...
O grito de campeão vem
Arlindo, o que é que a Bahia tem
Com Lamartine és a mais bela
Liberdade, liberdade na Passarela
E pra cantar o nosso orgulho a nossa emoção
Mais cinco vezes o é campeão
Na Leopoldina ecoou
Imperatriz, traz o Fundo de Quintal
Com o Cacique eu vou, eu vou
Cinquenta anos de carnaval (IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 2009).¹²

O carnaval é o direito por excelência à felicidade como pura (re) existência política. Apesar de a burguesia entrar na folia e muito de seu dinheiro servir de capital de investimento, esta felicidade é um grito dos trabalhadores, principalmente dos negros. Negar esta irreverência como besteira, alienação, ou é elitismo de quem não trabalha e fica teorizando sobre o *sexo dos anjos*, ou é elitismo burguês querendo cravar ainda mais seus dentes predadores sobre os trabalhadores. Na pior das hipóteses são cinco dias de folga, o que não é ruim para ninguém. Dá até pra ser feliz neste tempo com a *Imperatriz!*

A festa vai começar, eu vou mostrar
Que faço samba também, vem ver meu bem
Se você fala de mim, não sabe o que diz
Muito prazer! Eu sou a Imperatriz! (IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 2009).¹³

Os sambas de enredo contariam por si mesmos a sua própria história. Mesmo quando o ufanismo aparece no texto, como em Vargas e na

2009. Ouça in: <https://www.youtube.com/watch?v=ugAadTt3qDc>

12 IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. *Imperatriz... Só Quer Mostrar Que Faz Samba Também! Composição: Carlos Kind, Di Andrade, Jorge Arthur, Josimar, Valtencir. Rio de Janeiro: 2009. Ouça in: <https://www.youtube.com/watch?v=ugAadTt3qDc>*

13 IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. *Imperatriz... Só Quer Mostrar Que Faz Samba Também! Composição: Carlos Kind, Di Andrade, Jorge Arthur, Josimar, Valtencir. Rio de Janeiro: 2009. Ouça in: <https://www.youtube.com/watch?v=ugAadTt3qDc>*

ditadura de 1964, aí está dito algo significativo. Os interesses de Estado, a censura, a repressão, o silenciamento. Mas os negros, diante de sua história, aprenderam a dizer nas entrelinhas os seus recados mais importantes. A mangueira no intuito enfatizar o século XX como o século do samba, lembrou *Pelo Telefone*, e a polêmica de Donga e Tia Ciata. Exulta a poesia do samba, não só como palavra, mas atitude diante do mundo como um despojar-se diferentemente diante de uma realidade dada, os seus grandes poetas ditos nitidamente: “Sinhô, ismael, pixinguinha/Cartola, noel, candeia.../Ecoa no céu, mangueira/Traz todo samba prá estação primeira” (MANGUEIRA, 1999).¹⁴ Porque a referência aos bambas nunca é trivial, mas remete-se ao racismo, a perseguição policial, ao mesmo tempo que ao samba e aos carnavais da Praça Onze.

“o rufar do seu tambor”
Anunciou a verde e rosa
Que canta o século do samba
Canta os bambas em verso e prosa
“pelo telefone”
Vai buscar quem foi pra longe
Prá matar minha saudade
Recordar a praça onze em poesia
“deixa falar” a nostalgia
O morro “desce a ladeira” prá cidade(MANGUEIRA, 1999).¹⁵

O samba é religião. Tanto no sentido de ser a profissão de fé do sambista quanto por sua relação com o candomblé. O toque da bateria, toque ancestral, toque para os orixás, tradição, passado profundo e rico. Se o século XX é o século do samba, então também o é do negro, na sua luta pela liberdade, no embate pela cidadania. A música popular brasileira erigida pelo samba, de dentro das senzalas, dos cantos de trabalho, dos terreiros, dos fundos de quintais das casas de bamba. “No batuque, no pagode/Avante mangueira ‘teu cenário é uma beleza’/Tua voz uma bandeira”(MANGUEIRA, 1999).¹⁶ A Estação Primeira de Mangueira como ela mesma, partícipe e construtora de todo esse século XX.

É orgulho e até religião,
Em meigas faces tradição
Jeito moleque mostra em breque,
No amor então, se faz canção

Partido alto em fundo de quintal
Silas, poeta do meu carnaval
Mangueira hoje o povo te aclama

14 MANGUEIRA. *O século do samba. Composição: Adalberto, Jocelino e Jerônimo. Rio de Janeiro: 1999. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCmooN0XC2M>*

15 MANGUEIRA. *O século do samba. Composição: Adalberto, Jocelino e Jerônimo. Rio de Janeiro: 1999. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCmooN0XC2M>*

16 MANGUEIRA. *O século do samba. Composição: Adalberto, Jocelino e Jerônimo. Rio de Janeiro: 1999. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCmooN0XC2M>*

Nossa majestade, o samba

O “mundo é um eterno moinho”
 Meu berço “folhas secas” vão caindo
 As novas vão crescer em seu caminho
 A manga brota em flor sem ter espinho(MANGUEIRA, 1999).¹⁷

A Praça Onze é o território de memória da música e do carnaval do Rio. Sua enunciação como um canto sempre altissonante e potente, bonito e eloquente. “Oh! Praça Onze, tu és imortal/Teus braços embalaram o samba/A tua apoteose é triunfal”(IMPÉRIO SERRANO, 1982).¹⁸ A imagem de tia Ciata sempre retomada para que nunca se consiga esquecer desta história. E como se cria uma grande expectativa para o carnaval, como há uma espera para os dias de festa! Não só porque é feriado, mas porque uma certa magia envolve a aurora. Expectativa tanto por parte das escolas de samba, blocos, os antigos clubes e ranchos, dos bares, comerciantes ambulantes, mas também por parte das pessoas comuns, que vislumbram sonhos, namoros, dança, alegria.

Enfeitei meu coração
 De confete e serpentina
 Minha mente se fez menina
 Num mundo de recordação
 Abracei a Coroa Imperial
 Fiz meu Carnaval
 Extravasando toda minha emoção(IMPÉRIO SERRANO, 1982).¹⁹

O samba foi feito pelo próprio povo. E não há nenhum exagero nisto, pois dos sambas aos seus instrumentos tudo fora criado por eles. Os músicos inventavam os instrumentos, juntavam uma coisa noutra e se tinha algo completamente novo. Invenção de uma mente pronta a resolver problemas práticos demandados da tarefa de compor. Sem recursos financeiros para comprar, facilmente, os instrumentos de que se demandava, em lojas, e tendo a necessidade e o desejo de efetivar a composição, seja como fosse, acabavam por criar os seus instrumentos que pudessem oportunizar os sons que imaginavam²⁰.

De uma barrica se fez uma cuíca
 De outra barrica um surdo de marcação
 Com reco-reco, pandeiro e tamborim

17 MANGUEIRA. *O século do samba. Composição: Adalberto, Jocelino e Jerônimo. Rio de Janeiro: 1999.* In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCmooN0XC2M>

18 IMPÉRIO SERRANO. *Bumbum Paticumbum Prugurundum. Compositores: Aluisio Machado / Beto Sem Braço. Rio de Janeiro: 1982.* In: <https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>

19 IMPÉRIO SERRANO. *Bumbum Paticumbum Prugurundum. Compositores: Aluisio Machado / Beto Sem Braço. Rio de Janeiro: 1982.* In: <https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>

20 “A instrumentação particular, elaborada por personagens como Alcebiades Barcelos (o Bide) e João Mina — o primeiro, responsável pela invenção do surdo e, dizem, do tamborim; o segundo, aquele a quem se atribui a introdução da cuíca no samba” (OLIVEIRA, 2016).

E lindas baianas
O samba ficou assim (IMPÉRIO SERRANO, 1982).²¹

Da Praça Onze o carnaval deslocou-se para a Candelária, dado a sua amplificação e consolidação como espetáculo, desde Vargas. Neste carnaval da Império Serrano em 1982, em homenagem ao próprio carnaval, Jean Baptiste Debret tomou a cena como um pintor importante na representação do cotidiano dos negros no Brasil. Assim como gastou tinta pintando suas festas e folguedos, o carnaval como o mais significativo destes eventos, realizado pelos afro-brasileiros no Rio.

E passo a passo no compasso
O samba cresceu
Na Candelária construiu seu apogeu
As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer
Pedem passagem pros Moleques de Debret
“As Africanas”, que quadro original
Yemanjá, Yemanjá enriquecendo o visual
(Vem meu amor...)(IMPÉRIO SERRANO, 1982).²²

Por fim, termina a Império Serrano com o aspecto do carnaval com as características que conhecemos hoje. Espetáculo, carros alegóricos gigantes, *business*: isto tomando a cena para esconder o que é realmente importante, gente bamba, gente preta. A espetacularização do carnaval como um apagamento de seus próprios criadores e de sua história de violência e silenciamento. Fatalidade do destino, a imensidão do carnaval sem os bambas. Crítica cirúrgica, de dentro do próprio carnaval, colocando seus articuladores, no mínimo, numa posição reflexiva. Para fechar, o refrão definiu-se como um bordão, algo mais uma vez, sedimentado na cultura carnavalesca brasileira.

Vem meu amor
Manda a tristeza embora
É carnaval, é folia
Neste dia ninguém chora (bis)

Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!

Bum bum paticumbum prugurundum
O nosso samba minha gente é isso aí

21 IMPÉRIO SERRANO. *Bumbum Paticumbum Prugurundum*. Compositores: Aluisio Machado / Beto Sem Braço. Rio de Janeiro: 1982. In: <https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>

22 IMPÉRIO SERRANO. *Bumbum Paticumbum Prugurundum*. Compositores: Aluisio Machado / Beto Sem Braço. Rio de Janeiro: 1982. In: <https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>

Bum bum paticumbum prugurundum
Contagiando a Marquês de Sapucaí (IMPÉRIO SERRANO, 1982).²³

O artigo pretendeu percorrer um caminho que delimitasse a música popular. Suas origens, definições e desenvolvimentos. Como é sabido, a música brasileira é fortemente estruturada na composição africana, trazida pelos negros em condição de escravizados. Os seus instrumentos, suas canções, sua religiosidade, enfim, alavancaram o desenvolvimento da canção brasileira. Outros elementos provenientes de outras culturas fizeram-se sentir, mas o componente negro demarca o ritmo de nossa música nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo isso, o percurso da música brasileira, o samba como um de seus baluartes maiores, seguiu um caminho multifacetado. Envolvendo muitas dimensões de uma mesma realidade: a religião, a música, a escravidão, a perda dos referenciais, estratégias de fortalecimento coletivo. De modo que uma análise do desvelamento e desenvolvimento da música brasileira exige, no mínimo, um estudo interdisciplinar. Mas, mais do que isto, avança para uma espécie de ruptura com noções reflexivas dualistas, ressentidas e rancorosas. Em hipótese alguma existe uma oposição entre o erudito e o popular, a não ser por uma compreensão de mundo polarizada e simplificadora. E os processos de simplificação da realidade não são atributos genuínos do senso comum, apenas, mas também de uma determinada intelectualidade que por elitismo ou pretensões políticas, balizam o real segundo seus pressupostos de verdade.

O samba, especialmente, os sambas de enredo, dado a sua exuberância estilística de uma multiplicidade e complexidade, mostra bem como a proposta filosófica dualista para a apreensão do real é ineficiente. Ou seja, todas aquelas alas, carros alegóricos, gente de todos os grupos sociais e étnicos, desfilando uma história inventada pelo carnavalesco, tem na tomada de cima, um grande tapete de diversas imagens e cores, algo que poderíamos denominar totalidade compacta (ter buracos neste tapete é motivo para os jurados retirarem pontos das escolas). Porém, esta totalidade como univocidade da imagem tapete, quando a tomada é tirada do chão da Marquês de Sapucaí, ganha contornos de multiplicidade, cada pessoa com as suas fantasias, nos carros alegóricos, com as suas vidas cheias de dilemas, tristezas, alegrias, motivos para existir e estar ali. Cada parte destas, devolvida ao foco como totalidade: comissão de frente, alas, carros alegóricos. Ou seja, cada parte está fortemente intrincada a uma totalidade, exatamente porque como parte, que para si, é totalidade, sem que a totalidade seja a soma das partes, apenas, mas também. Pois totalidade e partes comungam multiplicidade e univocidade, subjetivação e singularização, pasteurização cultural e contestação política, totalidades e particularidades.

23 IMPÉRIO SERRANO. *Bumbum Paticumbum Prugurundum*. Compositores: Aluísio Machado / Beto Sem Braço. Rio de Janeiro: 1982. In: <https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>

Num movimento de aproximação e afastamento da lupa hermenêutica, de modo a exigir do investigador uma perspicácia para capturar o evento, na ação, porque se a lupa estacionar, ou só haverá partes ou só se terá todo. Mas o fenômeno não é, nem particular, nem total, porém fluxo, intensidade, turbilhão, horda, intempestividade.

REFERÊNCIAS

- ARALDI, Clademir Luís. *Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche*. Cadernos Nietzsche 5, p. 75-94, 1998.
- ARALDI, Clademir. *Nietzsche: do niilismo ao naturalismo moral*. Pelotas: NEPFil online, 2013.
- ARALDI, Clademir. *Hölderlin e Nietzsche: sobre o “abismo” do nada*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 13, nº 2, pp. 43-58, 2020.
- ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de; DUPRET, Leila. *Entre Atabaques, Sambas e Orixás*. Revista Brasileira de Estudos da Canção RBEC, n.5, jan-jun 2014.
- ARAÚJO, Bruno Félix Von Borell de; TURETA, César. *Escolas de samba: trajetória, contradições e contribuições para os estudos organizacionais*. o&s, Salvador, v.20 - n.64, p. 111-129, Janeiro/Março, 2013.
- BARRETO, Jéssica Aparecida de Matos. *Diversidade cultural na música: o popular e o erudito*. São Paulo: CELACC/ECA-USP, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reproduzibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BROCK, Eike. *Nietzsche Und der Nihilismus*. Ruhr-Universität Bochum: De Gruyter, 2015.
- CABRAL, Alexandre Marques. *Niilismo e hierofania: uma abordagem a partir do confronto entre Nietzsche, Heidegger e a tradição cristã - Nietzsche, cristianismo e o Deus não-cristão, volume 1*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2014.
- COSTA, Sérgio Henrique Barroca. *Carnaval: trabalho ou diversão? Atividade, gestão e bem-estar as escolas de samba do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. UNB: Brasília, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34: São Paulo, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Kafka: Por uma literatura menor*. Imago: Rio de Janeiro, 1975.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão : uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GIACÓIA, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Editora UNICAMP, 1997.
- GILLESPIE, Michael Allen. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: the university of Chicago press, 1995; JUNIOR, O. G. *Reflexões sobre o Niilismo e seus desdobramentos*. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 34, n. 62, p. 183-199, maio/ago. 2022.
- GOMES, Antonio Henrique de Castilho. *As representações das “nações” brasileiras nos enredos das escolas de samba do rio de janeiro*. Anais eletrônicos do III Congresso Ibero-Americano de Humanidades, Ciências e Educação Criciúma, 2018, ISSN - 2446-547X.
- GOMES, R. C. S. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”; a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p.176-191, 2013.
- HOEDL, Hans Gerald. *Der letzte Jünger des Philosophen Dionysos*. Nietzsche-Forschung, Band 54, Gebundenes Buch 30, 2007.
- JONES, A. M. *Studies in African Music: Volume I e II*. London: Oxford University Press, 1959.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil, a Study of African Cultural Extensions Overseas*. African Music, Vol. 6, No. 4, pp. 155-159, 1987.
- KUBIK, Gerhard. *Drum Patterns in the “Batuque” of Benedito Caxias*. Revista de Música Latinoamericana, Vol. 11, No. 2, pp. 115-181, 1990.
- LAUTER, W. *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht*. Nietzsche-Studien, 3, 1-60, 1974; CABRAL, Alexandre Marques. *Nietzsche e a semântica da vontade de poder*. Revista

- Trágica: Estudos sobre Nietzsche, 1º semestre de 2009, Vol.2, nº1, pp. 20-37.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo : Selo Negro, 2011.
- MARTIN, Denis-Constant. *Filiation or innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of afro-american music's origins*. Black Music Research Journal, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1991), pp. 19-38.
- MOURA, Roberto. *TIA CIATA e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Editora Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008, VIENSENTEINER, Jorge Luiz. *Experimento e Vivência: a dimensão da vida como pathos*. Campinas, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. NIGRI, Bruno Silva; DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira. *O Samba no Contexto do Candomblé Festa, Mito e Sacralidade como Experiências de lazer*. Licere, Belo Horizonte, v.18, n.3, set/2015.
- OLIVEIRA, Bernardo. *Batucada de bamba, patologia bonita do samba: notas sobre samba, história e invenção*. O cafezinho, 2016. Disponível em: <<https://ocafezinho.com/2016/06/15/batucada-de-bambapatologia-bo-nita-do-samba-notas-sobre-samba-historia-e-invencao>>. Acesso em: 17/06/2018. Item3.
- PARES, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- SABINO, Paulo Cesar Jakimiu. *Entre Nietzsche e Dostoiévski: Modernidade e Nihilismo*. Tese de doutorado, UFPR. Curitiba, 2022.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTO, Spirito. *Do samba ao funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KBR, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons do Negro no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: editora 34, 2012.