

POESIA E SAMBA DE GAFIEIRA: MODELIZAÇÕES DO SAMBAⁱ

POETRY AND SAMBA OF GAFIEIRA: MODELLING OF SAMBA

Rachelina Sinfrônio de LACERDA
Amador RIBEIRO NETO
Programa de Pós-Graduação em Letras
UFPB/ CCHLA
rachlacerda@gmail.com
amador.ribeiro@uol.com.br

RESUMO: O seguinte trabalho pretende investigar, através da Semiótica da Cultura unida aos estudos críticos-literários da MPB, a intersemiose no samba, mais precisamente, o diálogo intersemiótico entre dois sistemas de linguagens distintos - a poesia da canção de samba (linguagem verbal) e a dança *samba de gafieira* (linguagem não-verbal). Tal investigação partirá de como esta dança, compreendida como um sistema modelizante de segundo grau (bem como a poesia), com codificação própria e possibilidades combinatórias inesgotáveis, poderá, numa representação coreográfica, não apenas reproduzir o sistema poético da canção, mas modelizar, em seu próprio sistema, novas percepções e significações em diálogo com o da canção. E, desta forma, contribuir para um enriquecimento mútuo entre os sistemas de signos envolvidos, gerando uma dinâmica transformadora entre linguagens que definem o caráter inventivo da cultura no samba.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema modelizante; Diálogo intersemiótico; Poesia da canção de samba; *Samba de gafieira*.

ABSTRACT : The following work intends to investigate, through the Semiotics of Culture, united to literary-critical studies of MPB, the intersemiosis in the samba, more precisely, the inter-semiotic dialogue between two systems of distinct languages - the poetry of samba song (verbal language) and the *samba de gafieira* (non-verbal language). Such investigation will go of how this dance, understood as a modeling system of second-degree (as well as the poetry), with an own code and endless combinatorial possibilities will can, in a choreographic representation, not just replicate the poetic system of the song, but modeled, in his own system, new insights and meanings in dialogue with the song. And, this way, contributing to mutual enrichment between the sign systems involved, creating a dynamic for change among languages that define the inventive character of culture in the samba.

KEY WORDS: Modeling systems; Inter-semiotic dialogue; Poetry of samba song, *Samba de gafieira*.

A partir de 1970, foram consolidadas na Rússia *As Teses para uma Análise Semiótica da Cultura* sobre os processos de tradução e transmissão de mensagens entre diferentes sistemas de linguagens. Para isso os semioticistas russos, tomando como base o texto de Iuri Lótman, *Lições de Poética Estrutural*, apresentado no seminário de 1964, criam uma disciplina teórica para este mecanismo de transmissão de mensagens. Para distinguir a língua natural dos sistemas de linguagem culturais, a semiótica da cultura formula o conceito de *modelização* e considera a dança, a música e ainda a poesia como sistemas *modelizantes de segundo grau*, já que todos partem de um *sistema modelizante de primeiro grau* – a própria língua:

Para os semioticistas, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem e, no processo de descodificação do sistema modelizante não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído (MACHADO, 2003, p. 51).

Assim sendo, podemos considerar a dança *samba de gafieira*, como um sistema de signos não-verbais, e a poesia um sistema de signos verbais. Contudo, ambos são sistemas modelizantes de segundo grau, pois partem do modelo da língua natural, podendo dialogar entre si e mediante outros sistemas, como a música, para que a partir desta interação possam traduzir uma determinada cultura, ou ainda, o cruzamento entre culturas distintas.

A poesia, por exemplo, é um complexo sistema de signos verbais. Cada verso dela já contém em si o todo e não há sequer um elemento que não esteja funcionalmente interligado a outro por algum tipo de correspondência. Além de ser sistema, a poesia é uma arte, pois exige muito mais que a inspiração do poeta. Para ser uma arte como sistema, ela precisa ser figurada por um trabalho de seleção, uma operação intelectual que consiste em traçar diagramas correlacionais com outros códigos culturais nos quais os termos se vinculam por similaridade, causando um efeito tautológico e imagético na transmissão de sua mensagem. Pode-se pensar, ainda, o próprio fazer poético enquanto sistema verbal que dialoga com outros sistemas verbais (prosa, contos, crônicas, textos científicos) e não verbais (música, dança, artes plásticas, cinema), constituindo assim uma identidade cultural.

O teórico russo Roman Jakobson, “para quem a língua não existe sem as pessoas que a falam nem fora da relação com a cultura.” (MACHADO, 2007, p. 41), mostrou, em seu empenhado estudo sobre a arbitrariedade do signo linguístico, que “nem a língua é manifestação isolada, nem o signo é representação arbitrária, ainda que seja convencional. [...] o signo, linguístico ou não, só pode ser observado no processo da relação dinâmica da semiose.” (*idem, ibidem*, p. 41). Nesta condição, segundo Jakobson em seu livro *Linguística e Comunicação* (1971), mais precisamente no capítulo “Linguística e Poética”, podemos reafirmar a importância de a Poética estudar todas as funções da comunicação verbal (emotiva, referencial, poética, fática, metalinguística e conativa) e não apenas a função poética, para que então seja possível estabelecer, com esta, uma relação de dominância entre as demais para a arte verbal, ou seja, para o fazer poético, mediante a projeção do eixo de seleção (paradigma) sobre o eixo de combinação (sintagma), “ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.” (JAKOBSON, 1971, p. 128).

As palavras desenham seu conteúdo, se coisificam e ganham significação com o enunciado na poesia. Esta se aproxima do indivíduo e se relaciona com outros enunciados na realidade. Por “[...] promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.” (*idem, ibidem*, p. 128):

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A *função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo a sequência (JAKOBSON, 1971, p. 130).

É por isso que o sistema poético é uma linguagem indivisível, é forma que informa, devendo ser “condensamente” expressivo, polissêmico, possuir um grande poder de criação e deve estar sempre aberto a novas descobertas e a novos sistemas, pois nenhum código dá conta da linguagem em sua totalidade, “daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.” (*idem, ibidem*, p. 128).

Semelhante à poesia, a dança *samba de gafieira* é também um sistema construído por meio da seleção e combinação de signos. Porém, antes de estabelecer

semelhanças ou mesmo diferenças entre esses sistemas de linguagem, é necessário pontuar algumas informações histórico-culturais do *samba de gafieira*, já que diferente da poesia, esta linguagem não está presente nos estudos linguísticos ou literários. O *samba de gafieira*, enfatizado no presente trabalho, não é o *samba de gafieira* enquanto gênero musical instrumental, apesar de ter suas origens ligadas a este gênero. No Brasil, a dança de salão como um todo teve o *samba de gafieira* como principal veiculador do estilo “a dois” no Rio de Janeiro e, por consequência, no país inteiro, consolidando-se em 1940. Seu ambiente de origem foi nas gafieiras (da palavra francesa “gaffe” (gafe)) e alude aos salões e bares onde a classe operária carioca festejava desde o começo do século XX. No Rio de Janeiro, segundo o autor Marco Antônio Perna, em seu livro *Samba de Gafieira: a História da Dança de Salão Brasileira* (2005), “as principais gafieiras localizavam-se em sobrados nos bairros do Centro, do Catete e de Botafogo. Por coincidência ou não, as academias mais conhecidas, na década de 1990, ficam nesses bairros.” (PERNA, 2005, p. 56).

Muniz Sodré, no capítulo “O Samba”, em seu livro *Samba: o Dono do Corpo* (2007), nos ressalta que este ritmo passa a ser o substituto do maxixe e que “não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc.” (SODRÉ, 2007, p. 35-36). A dança de salão *samba de gafieira* caracteriza-se, pois, por um repertório de fortes influências de ritmos africanos (batuque (umbigada), lundu e maxixe), influência de menor instância de ritmos europeus (polca), influências de ritmos cubanos (habanera) e influência significativa do tango (dança originária da Espanha que posteriormente se consolidou na Argentina). Porém, mesmo recebendo influências de danças de salão estrangeiras, esta dança conserva a autenticidade em sua *performance* por intermédio de elementos próprios de sua formação, como por exemplo, a “ginga”, pela qual argumenta a Doutora em teatro Denise M. Zenicola em sua Tese *Samba de gafieira: performance da ginga* (2005):

O samba de gafieira incorporou ações de outras danças de salão; no entanto, manteve sua essência, a ginga. A ginga mantém, ainda, a possibilidade de abertura na dança por sua capacidade de improviso e de excepcionalidade. Nesta abertura, a ginga mantém o acesso permanente ao novo e à reconstrução do que historicamente tem sido construído (ZENICOLA, 2005, p. 12).

A “ginga”, esta cadência peculiar da qual nos fala Zenicola, “mostra em imagens corporais novas possibilidades: é performar presentificando comportamentos ainda não instaurados, num desafio às hierarquias dominantes” (ZENICOLA, 2005, p. 12). Por essas e outras evidências, podemos dizer que o *samba de gafieira*, pela sua capacidade “de ser, mostrar e fazer cultura” (*idem, ibidem*, p. 12), passou a ser o primeiro ritmo dançado a dois de autenticidade brasileira mantido vivo, e continua a se desenvolver através de inovações que vão ocorrendo naturalmente nas escolas de dança e nos salões de baile, sendo assim considerado o ritmo mais inventivo e evolutivo da dança de salão:

Entendendo esta dança ou partitura corporal como uma complexa teia de relações entre as diferentes partes de um todo, o corpo que dança performa como um complexo tecido de ações no qual diferentes tramas se alternam, sobrepõem ou se combinam determinando, assim, a textura do todo de forma infinitamente complexa. [...] cada parte ‘contém’ todas as outras e, na verdade, a visão de um mútuo englobamento parece ser a característica da experiência da natureza. O conceito de interpenetração de movimento está representado (ZENICOLA, 2005, p. 6).

Em seu estudo sobre o *samba de gafieira*, Perna (2005) nos adverte ainda que as rodas de samba e as escolas de samba não são os ritmos adequados para se dançar esta dança de salão. Os ritmos mais adequados seriam aqueles que “[...] sofreram influência das *big-bands*, do choro, da bossa-nova ou da *black-music*, por exemplo.” (PERNA, 2005, p. 51). Sendo assim, dançado ao som do samba-de-breque, da bossa nova ou samba-jazz, do pagode ou samba-pop, e dos contemporâneos samba-rock e o samba-rap, o *samba de gafieira* conserva tradição e inovação, o clássico e contemporâneo por meio de sua performance multidimensional. É o que nos diz ainda Denise Mancebo Zenicola:

A performance do *samba de gafieira* alcança, por este caráter multidimensional, um índice de densidade que a torna complexa estruturalmente, tornando difícil a separação dos gêneros envolvidos, para efeito de análise: dança, jogo, música, luta, ritual, teatro, funcionam harmonicamente por interpenetração de seus elementos constitutivos (ZENICOLA, 2005, p. 13).

Tal complexidade e inovações estético-culturais são perceptíveis atualmente em estudos sobre o *samba de gafieira*, por este ser “uma dança que está em constante

evolução” (PERNA, 2005, p. 10), por possuir uma oscilação corporal peculiar que a diferencia das demais danças populares - a “ginga” - “presente na forma interpretativa dos passos e no que revela em termos de cultura, entendida como uma ‘cultura irônica do corpo’ [...]” (SODRÉ *apud* ZENICOLA, 2005, p. 10), permitindo, certa sintonia com as influentes transformações músico-poéticas que se firmaram nas canções brasileiras com o movimento tropicalista (fins dos anos 60), cuja fonte foram os manifestos oswaldianos dos anos 20, como bem pontuou o crítico literário Amador Ribeiro Neto, ao falar sobre a influência destes movimentos nos contemporâneos processos experimentais de criação músico-literários na MPB, em seu artigo *Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular*, pela Revista *ADUFPB - JP*, (2000):

[...] Seu processo de criação segue as diretrizes antropofágicas de Oswald de Andrade que apregoa a deglutição de toda e qualquer cultura, sem espécie alguma de preconceito, visando à produção de um objeto singular, genuíno e, por que não dizer, brasileiro. O Tropicalismo bebeu fartamente nas águas do saber oswaldiano. [...] O resultado todos nós conhecemos: um forte movimento artístico-musical, que hoje, por exemplo, deita suas raízes sobre os nomes mais interessantes da MPB, das artes plásticas, do teatro, do cinema e até da moda (RIBEIRO NETO, 2000, p. 24).

Por influência deste “movimento artístico-musical”, foi que nos fins dos anos 90 aos anos 2000, além da canção de samba ter consolidado uma posição de prestígio no mercado fonográfico, compositores e intérpretes da nova geração ousaram novas combinações do samba com o rock e com o rap, em reinterpretações de canções de samba consagradas desde os fins da década de 60, como também continuam investindo em novos trabalhos, desenvolvendo um verdadeiro tratado de variedade e riquezas musicais, mostrando que há renovação entre os sambistas e confraternizando as músicas negras (brasileira e norte-americana) numa simbiose culturalmente criativa, ao trafegar pelos mais diversos subgêneros do samba, sem perder a qualidade e a “ginga”:

Diz o musicólogo Kwabena Nkeita: “em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente” (NKEITA *apud* SODRÉ, 1998, p. 22).

Influências do tropicalismo no samba também abalaram as estruturas da sociedade brasileira no fim do século XX ao início do século XXI, sendo simbólicas e esteticamente percebidas também em símbolos da cultura popular do samba - no “malandro”:

[...] frequentadores da vida noturna da cidade em bares tradicionais, o malandro toca principalmente o pandeiro e o violão, além de cantar, compor sambas e dançar com perícia e leveza; [...] Inicialmente, o malandro é negro, pobre e transgressor. [...] habitante dos inúmeros cortiços e favela da cidade do Rio de Janeiro, [...] figura não confiável; [...] nem honesto, nem ladrão - é malandro [...] não aceita empregos mal remunerados, [...] usa navalha na barra da calça [...] está sempre bem vestido e perfumado e é bom amante [...] Sabe ser elegante e dançar um bom samba de gafeira, com muita ginga e molejo; um bamba, considerado extremamente perigoso [...] (ZENICOLA, 2005, p. 3-4).

E na “mulata”:

[...] dança o samba de gafeira [...] portadora de um belo corpo, generoso em curvas. [...] Seus movimentos no samba [...] sempre têm elementos da ginga, trejeitos de ombros e rebolado miudinho. [...] como o malandro, sua imagem está constantemente cercada de amores e crimes passionais. [...] rebelde às imposições da moral, amante da liberdade, indiferente ao bem-estar material [...] (*idem, ibidem*, p. 5).

De fato, o malandro da década de 40 frequentava os salões de dança adotando um estilo burguês europeu, usando a camisa listrada, calça social larga de boca estreita, geralmente de linho branco, sapatos bicolores, chapéu de palha e a infalível navalha. Nos anos 90, segue influências americanizadas da calça “jeans” e camiseta, na febre dos pagodes e do sambalanço. Nos anos 2000, o malandro adota o visual norte-americano da cultura hip hop que, segundo o compositor e intérprete Marcelo D2 em sua canção “Meu samba é assim”, representando a tendência do figurino do malandro, “[...] a calça é larga/ o boné pro lado [...]” (D2, 2006) , além de tênis, correntes e brincos. Como não podia deixar de ser, a mulata também acompanha as significantes mudanças em seu vestuário. Dos vestidos com plumas, paetês e sandálias de prata da década de 40, para minissaias rodadas, blusas decotadas nos anos 90, chegando ao século XXI com o estilo despojado das calças largas, “shorts”, “tops” e sapatilhas advindas do hip hop. Há

ainda mudanças estéticas nessas figuras, “a mulata de hoje assume contornos musculosos: é alourada e tem cabelos lisos; [...] deixa de ser apenas “a nega do cabelo duro” [...] assim como acontece com o malandro [...] (ZENICOLA, 2005, p. 7). Em um fragmento do autor Gilmar Rocha, em seu artigo “*Navalha não corta seda*”: *Estética e Performance no Vestuário do Malandro* (2005), fica notável a importância da indumentária do samba para os estudos semióticos que envolvem a interação entre a poesia da canção com a performance dos dançarinos no *samba de gafieira*:

A agilidade nas pernas e a habilidade nas mãos eram técnicas exigidas do malandro, não só durante os momentos de luta, ao contrário, comumente era nas rodas de samba e nas brincadeiras da capoeira, no jogo da pernada e do baralho que tais técnicas, somadas ao vestuário, permitiam a eficácia da performance do malandro. [...] Em suma, a roupa não está descolada do corpo do malandro, ao contrário, parece-lhe uma ‘segunda pele’ [...] Assim, no conjunto das representações que se fazem do malandro, seja no teatro, na música, no cinema e mesmo nas representações que ele faz de si mesmo, através das memórias, a roupa não aparece como algo separado do corpo e/ou de sua identidade. A combinação dos elementos da sua indumentária – os tecidos de linho ou seda, as cores branca ou preta, o sapato de salto carrapeta ou chinelo cara-de-gato, a gravata ou o lenço no pescoço, chapéu de panamá ou de palha – sugerem uma variação de sentido na personagem (ROCHA, 2005, p. 135-137).

É destas premissas que algumas manifestações da linguagem do corpo, como o *samba de gafieira*, que desde os anos 40 vem acompanhando o processo de evolução sócio-artístico-musical do samba, podem ser realçadas também a um valor artístico, “quando cada indivíduo, conscientemente, reversa no interior da própria *performance*, a sua bagagem cultural e emotiva” (in www.tesionline.it/_PDF/18892/18892p.pdf). Sem dúvida, muitas canções de samba se revelam numa complexa estrutura músico-literária, e para os estudos semióticos da arte e da cultura tornam-se insuficientes se analisadas apenas linguisticamente, pois “[...] muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. [...]” (JAKOBSON, 2007 p. 119). Para Irene Machado,

[...] as esferas das funções poética e metalinguística apontam para domínios de signos não necessariamente verbais. Mudando-se o código, todo o conjunto seria realinhado. E é exatamente o que se pode verificar nas linguagens da arte, da ciência e vivenciar no processo de expansão das linguagens da comunicação mediada onde os meios (objetos no conceito de Agostinho) desempenham a função de signo (MACHADO, 2007, p. 66).

Por conseguinte, se entendermos o pensamento de Roman Jakobson (*Linguística e Poética*, 1971), em que a poesia é uma linguagem em que há predomínio da função poética e que tal função projeta o princípio da equivalência (similaridade) do eixo de seleção (paradigma) sobre o eixo da combinação (sintagma), e que o fenômeno poético se dá, basicamente, com a transformação de símbolos (palavras) em ícones (entendendo ícone como o signo que mantém uma relação de semelhança com o objeto), então podemos pensar em uma organização estrutural semelhante na dança de salão *samba de gafieira*, utilizando-se esta de códigos, ou melhor, de conjunto de símbolos não-verbais selecionados (os seus passos de dança) e, dependendo da combinação feita para uma determinada *performance* coreográfica em diálogo com a canção escolhida, poderá iconizar outras leituras e contribuições ao contexto da canção de samba ou até mesmo indicar (índice como o signo que existe por alguma indicação do objeto) a mensagem, evidenciando estilos e influências implícitos à representação. Tais “códigos”, ao serem também selecionados e combinados em cada contexto e musicalidade, poderão ganhar um sentido autêntico e artístico, pois “[...] a cultura pressupõe sistemas de signos cuja organização reproduz comportamentos distintos daqueles considerados naturais que são, assim, culturalizados por algum tipo de codificação.” (MACHADO, 2003, p. 50.)

A interação entre a poesia da canção no samba e a dança (*samba de gafieira*) intermediada ainda por “um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional cujo sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos” (SODRÉ, 2007, p. 23), acolhe a sucessão dos momentos e dos movimentos sempre com perplexidades individuais compartilhadas, pois, como nos diz Irene Machado em *Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens*:

[...] A tipologia tradutória interlinguística, intralinguística e intersemiótica pode ser considerada individualmente, mas também uma hierarquia dinâmica interior de um único processo de tradução e parcialmente de todo o processo comunicativo. [...] (MACHADO, 2007, p. 51).

‘todos os cinco sentidos externos são dotados de funções semióticas na sociedade humana’ (JAKOBSON *apud* MACHADO, 2007, p. 51).

A própria estrutura rítmico-melódica do samba, a síncope, “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte [...]” (SODRÉ, 1998, p. 25), conhecida tanto pelos africanos (“incidência rítmica”) quanto pelos europeus (“incidência melódica”), está culturalmente interligada à dança, inicialmente aos rituais religiosos de origem africana, aos sambas de roda, às festas populares e, posteriormente, entre casais nos salões de dança (gafieiras):

[...] conserva traços do que poderia ser um *mimodrama*: gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado [...] que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante (SODRÉ, 1998, p. 30).

Sabemos da interdependência entre melodia e letra de uma canção, ou mesmo da importância da oralidade na canção popular para construir significações, mas é no desempenho do intérprete, seja por sua voz ou pelo corpo, que o processo de formação de sentido de um texto da cultura proporcionará diferentes modelizações nos sistemas de linguagem envolvidos para a investigação do conhecimento cultural no samba, pois “se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto”. (TATIT, 1998, p. 102) e este “gesto entoativo da fala” também deve ser volatizado no *samba de gafieira*, traduzindo-o na ginga e na quebrada do corpo do dançarino “malandro”, corporificando essa figura social que,

usa bem seu corpo, seja na luta, na dança ou no amor. Um ser da fronteira social que oscila entre utopia e vida real. Representa, ao mesmo tempo, os desejos e anseios populares do ‘proletário, do negro, do oprimido’ de ascensão social, além de alimentar fantasias coletivas de viver pelo e para o prazer, o ‘inimigo do batente’ (MATOS *apud* ZENICOLA, 2005, p. 4).

E modeliza, desta maneira, a natureza sógnica da cultura, ao colocar diferentes processos em interação: “códigos, linguagens, memória, informação, ambiente, interação e significação.” (www.usp.br/semiosphera, p. 5), pois “ toda informação introduzida numa estrutura pensante é imediatamente transformada numa forma sógnica” (*idem, ibidem*, p. 21).

Da mesma forma que a “encenação não é a realização cênica de uma potencialidade textual” (PAVIS, 2008, p. 24), a representação coreográfica de uma canção de samba em *samba de gafieira* também não deve ser uma mera reprodução do referente texto poético ou musical. Como a encenação, esta dança também se “instaura como uma denegação, ‘diz sem dizer’, fala do texto graças a um sistema semiótico distinto que não é linguístico, mas ‘icônico’.” (*idem, ibidem*, p. 28). Para que esta dança ganhe o devido reconhecimento como um texto da cultura, é preciso que o diálogo interativo com a canção (contexto e musicalidade) seja “como a criação de efeitos de sentido e contrastes entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não-verbal, simbólico/icônico, por exemplo)” (*idem, ibidem*, p. 27) para que então seja possível considerá-la como um sistema modelizante capaz de gerar novos sentidos estéticos, novas percepções e traduções daquilo que o sistema verbal da poesia da canção consegue transpor em sua análise, pois a formação de sentido deve partir da interação entre as linguagens para o processo gerativo do diálogo, capaz de tornar tais linguagens importantes dispositivos pensantes para definir o caráter do samba:

O texto no texto é uma condição da cultura, onde seus sistemas constroem relações para explicitar os sistemas interpretativos do mundo por meio de linguagens especialmente elaboradas. O texto no texto cria a possibilidade de um texto ser codificado e, portanto, ser configurado como um novo texto (*in* www.usp.br/semiosphera, p. 4).

Neste ponto podemos pensar o samba como argumentou Pampa Olga Arán ao falar sobre “o texto como objeto transdisciplinar”, no ensaio intitulado “O (im) possível diálogo Bakhtin-Lótman para uma interpretação das culturas”, presente no livro *Semiótica da Cultura e Semiosfera* (2007), organizado pela professora Irene Machado. Pensar o samba como texto da cultura, como “um sistema finito, onde ingressam diferentes códigos e linguagens em múltiplas combinações, formando uma unidade textual heterogênea e dinâmica, fechada do ponto de vista formal, mas aberta quanto aos códigos das linguagens que a conformam.” (ARÁN, 2007, p. 148), nos faz associá-lo a função de ser memória da cultura. Para este fim, o texto da cultura necessita estar contextualizado em uma hierarquia dinâmica de diferentes códigos culturais. “Do ponto de vista da modelização, trata-se de um processo de culturalização: o código traduzido é sempre mediação sígnica e não a percepção. [...] extrapolando radicalmente o campo

linguístico sem, contudo, negá-lo.” (MACHADO, 2003, p. 156).

O *samba de gafieira*, em sua interação com a canção para o processo de recodificação do samba, pode talvez unir duas importantes teorias para sua investigação no que se refere à memória: a situação da resposta dialógica (Bakhtin) com o seu caráter sistêmico (Lótman). Para Bakhtin, a “[...] memória complexa e conflituosa da cultura se aloja na palavra, em seus usos e em seus sentidos coletivos que, como já vimos, são sempre ideológicos e múltiplos. [...]” (*apud* ARÁN, 2007, p. 151), e para Lótman, a memória não é hereditária e é “[...] submetida a diferentes mecanismos de acabamento ou de destruição total ou parcial [...]” (*idem, ibidem*). Através do corpo dos dançarinos, o *samba de gafieira* pode tornar-se “um campo de contradições sociais e políticas, e não apenas instrumento da expressão corporal neutra.” (PAVIS, 2008, p. X), não apenas pela palavra, como defendeu Bakhtin, mas por uma bagagem social e ideológica também traduzida pelo corpo dos dançarinos, (passos, expressão, vestuário, gesto), que remete à tradição da cultura do samba, à luta étnica, à importância conquistada na música popular, tornando-se um dos principais símbolos da cultura brasileira. Porém este resgate da “memória histórica” deve ser ressaltado nas coreografias “[...] não somente como recordação ou depósito, mas também como construção no presente do que importa recuperar. Cada época constrói sua memória com vistas ao futuro. [...]” (ARÁN, 2007, p. 152):

[...] Tanto para Bakhtin como para Lótman a obra artística é uma modelização do mundo, que o primeiro define como “arquitetônica”, em vínculo com o estético e o político e o outro como sistema de modelização secundária cuja estrutura cumpre função primordial no tecido cultural (ARÁN, 2007, p. 153).

A busca de se compreender o samba como um texto capaz de ser memória da cultura em meio a diferentes sistemas de códigos culturais em interação, abrindo, talvez, caminhos para novas possibilidades de avaliar o grau de sua complexidade mediante um sistema de linguagem ainda pouco investigado no campo semiótico que é o da dança *samba de gafieira*, nos proporcionará um exercício impulsionador, que além de fazer lembrar a ideia da arte ligada à concepção de mundo formulada por Mukaróvski (1981), como a atitude que o homem (de uma determinada época, nação e camada

social) adota espontaneamente perante a realidade fazendo com que essa atitude além de representar artisticamente a realidade, atue sobre ela ou sobre ela reflita, poderá nos levar também à ideia do “estranhamento” do teórico russo Chklóvski (1973) quando defende em seu estudo *A Arte como Procedimento* que o procedimento da arte é o da singularização dos objetos, ou melhor, é o de transgredir a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção.

[...] que exige qualquer coisa do receptor, que lhe põe problemas, que reclama a sua atividade; e essa é, precisamente, a arte que se encontra em autêntica relação com aquilo que designamos por <<concepção de mundo>> [...] (MUKARÓVSKY, 1981, p. 307).

Em meio a esse “elo” do leitor /mundo – memória/informação, desses encontros que proporcionam uma investigação de compromisso cultural, a interação de diferentes sistemas de linguagem contribui não só para o sistema poético se firmar mais ainda como um texto da cultura, como abre valerosos caminhos para que outros textos culturais possam apresentar suas contribuições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra, S. Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 307 – 335.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Prefácio: Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: **Linguística e Comunicação**. 22ª Ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2007, p. 118-162.

LACERDA, Rachelina S. de. **O Bambar Semiótico no Samba: da Canção ao Salão**. Dissertação de Mestrado não publicada. João Pessoa: PPGL/UFPB. 2011.

LÓTMAN, I. O Conceito de Texto. In: **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.101-112.

_____. Sobre o Problema da Tipologia da Cultura. *In*: SCHNAIDERMAN Boris (org.). **Semiótica russa**. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p. 31-41.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP. 2003, p.23-187.

_____. (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p.27-68.

_____. Conhecimento como Ato Semiótico. *In*: **O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson**. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p.23-66.

MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MUKARÓVSKY, J. A Personalidade do Artista. / A arte e a Concepção do Mundo. *In*: **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa (Col Imprensa Universitária, v. 20), 1981, p. 273-290; 303-315.

PERNA, Marco. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: o autor, 2005.

RIBEIRO NETO, Amador. Uma Levada Maneira: no Ar, Poesia e Música Popular. *In*: **Conceitos: Revista da ADUFPB – JP**. João Pessoa, 2000, p. 21-27.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade**. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 21-28 / 383-454.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o Dono do Corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 1998.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. *In*: SCHNAIDERMAN Boris (org.). **Semiótica russa**. Trad. Boris Schnaiderman. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979, p.163-218.

ZENICOLA, Denise M. **Samba de gafieira: performance da ginga**. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Não publicado, 2005, p. 1-15.

OUTRAS FONTES

BUCLI, E. Corporeità e Conoscenza Nota Sulla Posizione della Filosofia Fenomenológica. In: PONTREMOLI, Alessandro. **Drammaturgia della Danza:** percorsi coreografici del secondo novecento. Milano: Euresis Edições, 1997. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

<http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf>. Último acesso: 22/11/2012.

CALENDOLI, Giovanni. **Storia della danza universale.** Arnoldo Mondatori Editore, 1985. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

<http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf>. Último acesso: 22/11/2012.

PONTREMOLI Alessandro. **La Danza. Storia, Teoria, Estetica nel Novecento.** Roma-Bari: Editori Laterza, 2004. In: Universidade ca' foscari de Venezia. Disponível em:

http://www.tesionline.it/__PDF/18892/18892p.pdf. Último acesso: 22/11/2012.

RIBEIRO NETO, Amador. Sobre a Palavra. In: **Coluna FARRA.** S. Paulo, outubro/2008. Cronópios - portal de Literatura Contemporânea Brasileira. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3601>>. Último acesso: 22/11/2012.

ROCHA, Gilmar. **Navalha não Corta Seda:** Estética e Performance no Vestuário do Malandro, 2005, p.135-137. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>. Último acesso: 22/11/2012.

ZENICOLA, Denise M. Dança de Malandros e Mulatas. **Os Urbanistas** - Revista de Antropologia Urbana. Ano 3, volume 3, 4 julho de 2006. Disponível em: <<http://www.osurbanistas.org/osurbanistas4/Zenicola.html>>. Último acesso: 22/11/2012.

ⁱ Este artigo, revisto e ampliado, integra a dissertação de mestrado intitulada “O Bambear Semiótico do Samba: da Canção ao Salão”, defendida por Rachelina Sinfrônio de Lacerda, junto ao PPGL da UFPB, e orientada pelo Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto.