

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

RUBENS LOPES JUNIOR

O MORRO FOI FEITO DE SAMBA:

Uma análise do samba como manifestação marginal à luz da teoria
folkcomunicacional

SÃO BERNARDO DO CAMPO

2018

RUBENS LOPES JUNIOR

O MORRO FOI FEITO DE SAMBA:

Uma análise do samba como manifestação marginal à luz da teoria
folkcomunicação

Tese apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. José Marques de Melo

SÃO BERNARDO DO CAMPO

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

L881m Lopes Junior, Rubens

O morro foi feito de samba: uma análise do samba como manifestação marginal à luz da teoria folkcomunicação / Rubens Lopes Junior. 2018.

247 p.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) --Escola de Comunicação, Educação e Humanidades da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2018.

Orientação de: José Marques de Melo.

1. Samba (Música) – Aspectos sociais 2. Folkcomunicação
3. Música – Brasil 4. Marginalizados I. Título.

CDD 302.2

FOLHA DE APROVAÇÃO

A tese “O morro foi feito de samba: Uma análise do samba como manifestação marginal à luz da teoria folkcomunicação”, elaborada por Rubens Lopes Junior, foi defendida e aprovada no dia 28 de setembro de 2018, perante banca examinadora composta pela Profa. Dra. Camila Escudero (Presidente/UMESP), Prof. Dr. Herom Vargas (Titular/UMESP), Profa. Dra. Sônia Maria Ribeiro Jaconi (Titular/UMESP), Profa. Dra. Marica Cristina Gobbi (Titular/UNESP) e Profa. Dra. Cristina Schmidt (Titular/UMC).

Profa. Dra. Camila Escudero
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Luis Farias
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Programa: Pós-Graduação em Comunicação Social

Área de Concentração: Comunicação midiática, processos e práticas culturais

Linha de Pesquisa: Comunicação Midiática nas Interações Sociais

Para minha amiguinha Bia, a menina mais especial do universo...

AGRADECIMENTOS

Ninguém consegue nada na vida sozinho, apenas ilusão.

Por isso agradeço primeiramente aquelas que tiveram a paciência de me aturar diariamente nesse período: minha esposa Milene, a filhota que ganhei, a Bia, a menina mais especial do universo e a minha cachorrinha Sushi, grande companheira nas horas de produção.

Meus pais e irmão que, como sempre, acreditaram e apoiaram.

Um agradecimento mais do que especial à pessoa que tive a honra de ser orientando, quem me tirou da zona de conforto e me desafiou, sempre com precisos e cirúrgicos apontamentos: Prof. Dr. José Marques de Melo (*in memoriam*).

Foi uma honra ter sido seu pupilo.

Agradeço aos demais colegas da Universidade Metodista pela paciência e incentivo.

“Música é uma forma de arte que transcende a linguagem”.

HERBIE HANCOCK

RESUMO

A proposta desta pesquisa é classificar o samba como manifestação folkcomunicação. Por entender que o samba enquanto gênero musical é oriundo das camadas mais pobres da população, a pesquisa adota a teoria da Folkcomunicação de Luís Beltrão (1980). Para tal análise e consequente classificação, é necessário compreender os elementos no samba que podem ser caracterizados como marginais e subversivos em relação ao discurso oficial. Por isso apresenta-se um panorama histórico da música ocidental, tratando especificamente como se constituem os elementos musicais que estão presentes até o dia de hoje nas sociedades enquanto herança dessa lógica eurocêntrica. Há também um extenso panorama sobre a formação do Brasil através das três etnias presentes: indígenas, negros e portugueses, pois de uma forma *sui generis*, a miscigenação da colonização tupiniquim é alicerce para o surgimento do samba. A partir de então, analisando a história do samba através de uma pesquisa bibliográfica contrapontisticamente entre o discurso oficial eurocêntrico e as dinâmicas sociais presentes no desenvolvimento da sociedade brasileira e os elementos do samba, constatamos que o gênero é subversivo, marginal e, consequentemente, folkcomunicação.

Palavras-chave: Samba; Folkcomunicação; Música; Brasil; Marginalizados.

ABSTRACT

The purpose of this research is to classify samba as a folk-communicational manifestation. Understanding samba as a musical genre that comes from the poorer class of the population, the research adopts the theory of Folkcomunicação from Luís Beltrão (1980). For this analysis and consequent classification, it is necessary to understand the elements of samba that can be characterized as marginal and subversive in relation to the official discourse. This is why a historical panorama of Western music is presented, dealing specifically with how the musical elements that are present up to the present day in societies are constituted as inheritance of this Eurocentric logic. There is also an extensive panorama about the formation of Brazil through the three ethnic groups present: indigenous, africans and portuguese, because in a *sui generis* way, the miscegenation of the tupiniquim colonization is a foundation for the emergence of samba. From then on, analyzing the history of samba through a bibliographical research counterpoint between the official Eurocentric discourse and the social dynamics present in the development of Brazilian society and the elements of samba, we find that the genre is subversive, marginal and, consequently, folkcommunication.

Keywords: Samba; Folkcommunication; Music; Brazil; Marginalized.

RESUMEN

La propuesta de esta investigación es clasificar el samba como manifestación folkcomunicacional. Por entender que el samba como un género musical oriundo de las capas más pobres de la población, la investigación adopta la teoría de la Folkcomunicación de Luis Beltrão (1980). Para tal análisis y consecuente clasificación, es necesario comprender los elementos en el samba que pueden ser caracterizados como marginales y subversivos en relación al discurso oficial. Por eso se presenta un panorama histórico de la música occidental, tratando específicamente cómo se constituyen los elementos musicales que están presentes hasta el día de hoy en las sociedades como herencia de esa lógica eurocéntrica. También hay una amplia visión de la formación de Brasil a través de los tres grupos étnicos presentes: indígenas, negros y portugueses, como una forma *sui generis* de la colonización, la mestizaje tupiniquim es la base para el surgimiento del samba. A partir de entonces, analizando la historia del samba a través de una investigación bibliográfica contrapontáticamente entre el discurso oficial eurocéntrico y las dinámicas sociales presentes en el desarrollo de la sociedad brasileña y los elementos del propio samba, constatamos que el género es subversivo, marginal y, consecuentemente, folkcomunicación.

Palabras-claves: Samba; Folkcomunicación; Musica; Brasil; Marginados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 CAPÍTULO I - Solta o som! A música das músicas	21
1.1 O som que nos dá sentido	22
1.2 Estou falando grego? – A conversão da música antiga I	34
1.3 Cantemos, todos, em uma só voz - A conversão da música antiga II	39
1.4 Monodia: A música moldada nos preceitos europeus e o controle do corpo	47
1.5 Polifonia: o renascimento do som diante do processo de secularização.....	60
 CAPÍTULO II - A folkcomunicação e a música	74
2.1 A semente em Luiz Beltrão.....	74
2.2 Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados: relações entre etnias no desenvolvimento da sociedade brasileira	79
2.3 Desenvolvimento, desdobramentos e sistematização da folkcomunicação	85
2.4 Grupos rurais marginalizados: os acordes no movimento do campo para a cidade.....	92
2.5 Grupos urbanos marginalizados: a periferia “não mora” na cidade.....	105
 CAPÍTULO III - Isso aqui é um pouquinho de Brasil.....	118
3.1 Oh, minha mãe gentil! Uma pororoca que deságua no Tejo.....	118
3.2 <i>In nomine patris</i> : o papel dos portugueses na formação brasileira.....	123
3.3 <i>Et Filii</i> : o papel do indígena na formação brasileira.....	132
3.4 <i>Et Spiritus Sancti</i> : O papel dos escravos africanos na formação brasileira	151
3.5 <i>Amem</i> : meu Brasil brasileiro, vou contar-te nos meus versos.....	170
 CAPÍTULO IV - É na batida da folkcomunicação que eu vou! O samba é comunicação marginalizada	183
4.1 Samba, <i>Sàmba</i> , <i>Semba</i> , <i>Zamba</i> , <i>çamba</i> e <i>zambra</i>	183
4.2 Ó abre alas que eu quero passar: o carnaval como manifestação folkcomunicacional.....	189
4.3 <i>O morro foi feito de samba, de Samba, pra gente sambar</i> : o impacto da urbanização carioca no desenvolvimento do samba	200

4.4 <i>Minha cabocla, a Favela vai abaixo: a constituição do samba como gênero musical</i>.....	213
4.5 <i>Estas fontes murmurantes onde eu mato a minha sede: o samba da Estácio é apropriado e ressignificado pela elite brasileira</i>.....	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	239
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	246

INTRODUÇÃO

O samba é folkcomunicação?

Não há sociedade que não tenha música. A música é algo inerente ao ser humano. Sacks (2007) afirma que “nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística” (SACKS, 2007, p.10). Além do mais, o som – matéria-prima da música – é um fenômeno da física. Portanto, é natural que a música assuma diferentes papéis em momentos distintos em cada sociedade. É natural também que a música transcenda as diversas esferas e fique em constante diálogo entre a física e a comunicação social, pois esse fenômeno carrega signos que só faz sentido diante do contexto social em que se encontra. Dentre tais possibilidades, ela pode figurar como comunicação marginal. E é esse viés que é explorado nessa pesquisa, se utilizando do conceito de folkcomunicação de Luiz Beltrão (1980) como referencial teórico.

Segundo Beltrão (1980), diante do processo desenvolvimentista que se desdobrou no Brasil desde meados do século XIX, grande parte da população se encontrou a margem de tal acontecimento por conta da sua própria condição de classe social inferior àquela que propôs esse processo à luz de uma matriz eurocêntrica. Consequentemente, Beltrão (1980) com uma astúcia ímpar percebe que essa camada da população apenas se comunicava - e ainda se comunica - de uma maneira diferente das formas nas quais as classes elitizadas se comunicavam. Sendo assim, o meio que as camadas mais baixas se utilizavam para se comunicar estaria intrinsicamente ligado ao folclore. E é nesse limiar que encontramos o samba: uma manifestação musical-comunicacional que carrega em si diversos elementos musicais que acreditamos estar em um jogo de rupturas e continuidades de acordo com cada período da história brasileira, chegando até mesmo a carregar características da música desde os tempos da Europa Cristã.

Entretanto, salientamos que essa pesquisa não é uma ‘história do samba’. O caminho que traçamos foi buscar através da história do samba e da própria música elementos que o comprovem como folkcomunicacional. É por isso que trabalhamos com a origem do samba urbano, com a sua constituição como gênero e a apropriação pelo Estado Novo dessa manifestação popular.

É inegável que a história ocidental é eurocêntrica, o que torna fundamental a compreensão dessa visão de mundo. Consequentemente, se a história da América é contada a

partir de tal visão, a história da música também é fruto desse eurocentrismo. Portanto, para entender um pouco dessa perspectiva e sua relação com a música, há um aspecto que é parte fundamental da história da humanidade: a religião. Outrora tida como magia (naquelas sociedades tribais), ela se desenvolve em diversas ramificações ao redor do globo.

Hegemônica na Europa durante muitos séculos, o cristianismo acabou por se institucionalizar no Império Romano na segunda metade do século IV, consolidando, assim, costumes, práticas e regras. Dentre essas influências cristãs, talvez a música tenha sido a que mais se faz presente nos dias de hoje e, por mais estranho que isso possa soar, silenciosamente.

Diante de tal panorama, é natural que essa forma de organização institucional religiosa seja levada as novas colônias. Porém, essa visão de mundo que agora fora expandida além-mar, infelizmente era conivente com a escravidão. Segundo Ribeiro (2015), havia uma “destinação cristã de construtores do reino de Deus no Novo Mundo, de soldados apostólicos da cristandade universal” (RIBEIRO, 2015, p.45). Esse ímpeto oriundo de uma “teologia alucinada e messiânica que via na expansão ibérica, com a sucessiva descoberta de dilatadas terras ignotas e de incontáveis povos pagãos, uma missão divina que se cumpria passo a passo” (RIBEIRO, 2015, p.45). Consequentemente, o novo mundo que tanto os europeus proclamaram, tornou-se palco de um dos maiores crimes humanitários.

Entretanto, as novas colônias instituídas além-mar já tinham os seus habitantes, os indígenas. Eram povos e tribos que habitavam toda a América, desde o ponto mais longínquo no sul do Chile, até os aborígenes no Alasca. Essas populações, a princípio, sofreram com a evangelização dos colonizadores; consequência da noção de superioridade dos europeus enquanto sociedade. Posteriormente, com a colonização africana, outros povos é que pagam o preço de “não serem europeus”.

Segundo Muggiati (1985), o primeiro navio com escravos aportou Estados Unidos em 1619, na então colônia da Virgínia. Poucas décadas depois, a escravidão já era elemento constituinte de praticamente todas as colônias e caminhava para uma institucionalização cada vez maior (MUGGIATI, 1985).

Na América do Sul, especificamente no Brasil, não foi diferente. Esses povos que foram trazidos a força e tratados como objetos continuaram sofrendo durante os séculos seguintes. A escravidão na América do Norte foi abolida oficialmente no início do século XIX, enquanto que no Brasil somente no final deste mesmo centenário. Essa forma de convivência na colônia é determinante para diversos fenômenos sociais.

Conhecido como gênero musical tipicamente brasileiro, o samba é oriundo de escravos recém-libertos que se instalaram nos morros cariocas. O samba não é só a palavra, mas a identidade e a forma de mostrar o que se passa nos morros, assim como a presença de instrumentos percussivos, manifestação ritmada e liberação do corpo, característicos da cultura africana; é inegável também sua ligação com as religiões de matrizes africanas (TINHORÃO, 1991). É a partir desse contexto que surgem gêneros musicais como forma de resistência e propagação, de certa forma, da cultura desses povos e populações marginalizadas e escravizadas.

Se analisarmos o samba enquanto manifestação musical à luz da teoria beltraniana, sempre contextualizando o caminho que esse gênero trilhou até ser concebido como hoje o conhecemos, podemos encontrar na história e na essência desse gênero elementos que o caracterizem como comunicação marginal, pois podemos compreender o samba no “sentido da ‘coesão’ grupal, captando os signos da ‘mudança social’, típico de sociedades que sofrem as agruras do meio ambiente e necessitam transformar-se para sobreviver” (MARQUES DE MELO, 2008. p.29).

Esses descendentes de escravos que traziam consigo o estigma social de não reproduzir sua cultura, se negaram a reproduzir a cultura do dominador, germinando a semente desses novos estilos musicais. Mais ainda: posteriormente, essa manifestação originalmente marginal, foi absorvida e transformada em entretenimento elitizado. Movimento parecido com o que os herdeiros da teoria folkcomunicação de Luiz Beltrão (1980) apontam:

Contudo, para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. Muito dos seus produtos típicos, principalmente no setor do entretenimento, resgataram símbolos populares, submetendo-os à padronização típica da fabricação massiva e seriada (MARQUES DE MELO, 2008, p.18).

Ora, se a música como conhecemos é também uma herança cultural europeia, fruto da nossa colonização portuguesa, nossa cultura é, em partes, reprodutora dessa cultura. Porém, ao mesmo tempo, novas formas de manifestações populares surgem. É um caldeirão em ebulição com diversos elementos, dos quais podemos enxergar características de outrora diluídas em novas formas de expressão. E é na análise desses elementos que podemos ver a ruptura e a continuidade da cultura dominante e, assim, conseguir caracterizar essa própria manifestação musical como comunicação marginal.

O trabalho apresentado é uma pesquisa bibliográfica de caráter sócio-histórico-comunicacional. Uma pesquisa bibliográfica específica é o primeiro passo de qualquer pesquisa. Lakatos e Marconi (1992) afirmam que a função dessa etapa é “colocar o pesquisador em contato com aquilo que já foi escrito sobre o tema e lhe oferecer um reforço paralelo para sua análise das informações” (LAKATOS; MARCONI, 1992, p.44). E segundo Gil (2007), é “a partir de material já elaborado, constituído de livros e artigos científicos” que poderemos melhor contextualizar o objeto de pesquisa. Salientamos que, embora seja uma pesquisa bibliográfica, supre uma lacuna conceitual que o autor sente na prática por ser pianista há mais de 20 anos. Não é simplesmente um apanhado de livros que defende uma hipótese. Para nós, ela é extremamente significativa e tenta explicar aquilo que acontece em dinâmicas sociais extremamente ativas e vívidas.

Contudo, nessa pesquisa haverá uma variável na pesquisa bibliográfica específica: o diálogo entre campos do saber distintos. Portanto, é sócio histórica porque nos debruçamos sobre a história da música europeia, pois acreditamos ser ela o elemento base para as construções musicais posteriores. Também porque nos debruçamos sobre a história do Brasil desde o descobrimento, pois acreditamos ser necessário conhecer a nossa própria formação para justificar o porquê de o samba ser folkcomunicacional. E, obviamente é comunicacional, porque a música em si já é comunicação.

Nos inspiramos no mestre Beltrão (1980) para seguirmos nesse caminho, pois o próprio autor tem um método diferente para compreender o folclore. Ele se utiliza da semiologia, pois, para ele, em tais manifestações folclóricas, “combinam-se elementos vivências não-artísticos, (...) com elementos estéticos” (BELTRÃO, 2004, p.69), sendo que a “linguagem (linguagens) do folclore se nos apresenta como enigmática, desafiar, num estudo de conjunto, a nossa capacidade de descobrir o segmento semântico codificável” se faz necessário (BELTRÃO, 2004, p.69). São nessas manifestações que o autor enxerga a comunicação marginal; uma ótica diferente da “distinção clássica das categorias comunicacionais em lógica ou discursiva” (BELTRÃO, 2004, p.69).

Admitimos, portanto, que temos um grande desafio: como escrever sobre música, aquilo que é intangível? Sacks (2007) afirma que “embora seja a mais intimamente ligada às emoções, ela é totalmente abstrata, não tem nenhum poder formal de representação” (SACKS, 2007, p.48). Para tal, abusamos da criatividade ao utilizarmos metáforas para ilustrar movimentos melódicos e rítmicos na tentativa de explicar o que acontece com a música que é intangível.

Ademais, acreditamos que a leitura dessa pesquisa desafia o leitor a ir além, buscar novas experiências sensoriais pois a música transcende a linguagem. A experiência será plena a partir do momento em que o leitor se sinta desafiado e procure ouvir as músicas que estão sendo descritas na pesquisa. Daí também um aspecto que acreditamos ser relevante no mundo acadêmico e que muitas vezes negligenciamos: o conhecimento só faz sentido a partir do momento em que transcende os muros da universidade.

Salientamos, também, que embora a pesquisa contenha uma grande bagagem histórica, não nos preocupamos em apresentá-la em ordem cronológica ou diacrônica. Primeiro, porque admitimos que todas as datas das pesquisas históricas são aproximadas, não plenas. Segundo, porque toda mudança que ocorre nas sociedades é gradativa – umas levam mais tempo, outras menos. Por isso acreditamos que faria mais sentido apresentar os elementos de acordo com o raciocínio que seguimos do que de acordo com o calendário.

Nossa pesquisa, então, teve como objetivo consolidar a classificação do samba como manifestação folkcomunicação. Entretanto, embora Beltrão (1980) no decorrer da sua brilhante carreira já tenha afirmado que “os sambistas dos morros cariocas” (BELTRÃO, 1980, p.36) podem ser considerados líderes folkcomunicação, pois possuem “habilidade de decodificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência” (BELTRÃO, 1980, p.36) através da linguagem que dominam (a música), seja ela formal ou intuitiva; e que também se utilizam de “procedimentos de intercâmbio de informações (...) através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24), como no carnaval (manifestação folkcomunicação), o autor não aprofunda sua pesquisa no samba, trabalhando com as características desse gênero, sua própria constituição enquanto gênero musical, as relações sociais que possibilitaram seu surgimento e desenvolvimento e, também, sua relação com a própria história da música.

Acreditamos que essa pesquisa possa ampliar o leque dos estudos folkcomunicação e contribuir para a herança comunicacional beltraniana. Ademais, temos as seguintes hipóteses:

a) O samba é comunicação marginal pela sua própria essência. Sua construção técnica, seja através dos seus instrumentos, melodias e letras, mostram essa reinterpretação do erudito à luz das possibilidades encontradas no meio popular.

b) A questão rítmica é a principal ruptura com a música erudita. Primeiro, porque remete ao cotidiano mais próximo das origens africanas dos escravos e, ao mesmo tempo, rompe com

a lógica formal da música europeia, que traz consigo o controle do corpo como referência criativa - mesmo que implícita - na sua construção.

c) A tecnologia é fundamental no processo de desenvolvimento do samba. Ela muda a lógica de se fazer música e, conseqüentemente, o próprio samba. Nesse período (início do século XX) a influência norte americana no país já se mostra intensa, contribuindo também para moldar esse estilo musical.

d) O samba passa por um processo de absorção pelas camadas elitizadas (principalmente no governo Vargas), assim como acontece com outras manifestações populares. Algo que é muito bem observado no âmbito da folkcomunicação pelos herdeiros da teoria.

e) O samba vai se ramificando e temos, pouco tempo depois da sua criação, diversos estilos de samba que têm identificação com diferentes camadas sociais.

f) A música é invasiva. É impossível escapar aos efeitos da música - salvo alguma condição patológica específica. Essa troca cultural através da música é intensa e, por isso, esse fenômeno sonoro é uma das mais ricas formas de compreensão da sociedade e poderosa forma de comunicação.

Durante a pesquisa tais hipóteses se confirmaram, sendo que elas, também, fazem eco ao pensamento beltraniano da folkcomunicação. Ademais, outras considerações de grande importância também foram aparecendo no decorrer desse caminho. Sendo assim, nossa pesquisa se desdobrou em quatro capítulos.

No primeiro capítulo intitulado *Solta o som! A música das músicas*, trabalhamos a história da música. Os autores que nos serviram de base para esse diálogo foram Palisca & Grout (2014) através do livro *História da música ocidental*, um denso tratado de história da música. Ele foi fundamental para trazer elementos históricos da constituição do som dentro do aspecto eurocêntrico. Outro autor que nos auxiliou bastante foi Schurmann (1989) e sua reflexão da música como linguagem. Ora, se acreditamos que a música é uma manifestação comunicacional, é necessário que compreendamos como ela funciona como linguagem.

Porém, o que é a música e o som? Para tal, dialogamos com Oliver Sacks (2007) que explica algumas reações do cérebro diante da música e Wisnick (1989), através de sua rica pesquisa sobre o som e o sentido do som.

No segundo capítulo intitulado *A folkcomunicação e a música* trouxemos a teoria folkcomunicacional. Para tal, Beltrão (1980) – como não poderia deixar de ser – é nossa referência principal. Entretanto, o legado de Beltrão (1980) é mantido por conta de seu seguidores. E, dentre eles, Marques de Melo (2008) é fundamental nesse processo, sendo que seu livro sobre a taxionomia e metodologia da folkcomunicação nos guiou. Entretanto, como Beltrão (1980) divide sua pesquisa nos grupos urbanos e rurais marginalizados, compreender essa dinâmica no Brasil se fez necessária. Para tal, evocamos Milton Santos (2003), um dos maiores geógrafos brasileiros e Mello e Novais (2009), importantes pesquisadores que mostram essa relação do campo e da cidade principalmente no século XX.

Já no terceiro capítulo, intitulado *Isso aqui é um pouquinho de Brasil*, traçamos um panorama sócio histórico da formação do Brasil e a convivência entre as três etnias principais que durante esses 500 anos formaram a nossa população. Para tal, dialogamos com três grandes autores brasileiros. O primeiro deles é Gilberto Freyre (2004). Utilizamos sua obra-prima, *Casa Grande & Senzala*. Publicado originalmente no ano de 1933, essa obra traz um extenso trabalho do autor em buscar nos diários dos senhores de engenho e na vida de seus parentes distantes a resposta da seguinte pergunta: o que é ser brasileiro? O autor acredita em uma degradação das raças atrasadas (índios e negros) através do domínio da raça adiantada (branca). Porém, em uma lógica *sui generis*, o Brasil teve um convívio intenso, porém pouco conflituoso (o autor fala até em inexistência de conflito, o que acreditamos ser pouco provável). Essa condição específica da sociedade brasileira é o contexto perfeito para a troca entre culturas europeia, indígena e africana. Sendo assim, a música também é consequência dessa miscigenação.

Outro autor importantíssimo para nossa pesquisa é Sérgio Buarque de Holanda (2016) e seu livro *Raízes do Brasil*. Originalmente publicado no ano de 1936, foi o primeiro em trazer a “interpretação do passado em função das realidades básicas da produção, da distribuição e do consumo”. (CÂNDIDO *in* HOLANDA, 2016, p.11) O autor acredita que a tentativa de implantação da cultura europeia em nosso território é o fato que mais traz consequências nas origens da sociedade brasileira. Tal relação explicaria o fato de que em alguns movimentos marginais a resistência seria a não reprodução dessa cultura (europeia). Esse fato pode se relacionar com o próprio samba, pois o samba não é só a palavra, mas a identidade e a forma de mostrar o que se passa nos morros, assim como em sua essência está a presença de instrumentos percussivos, característicos da cultura africana (TINHORÃO, 1998).

E nosso terceiro grande interlocutor é Darcy Ribeiro (2015) através de seu livro *O povo brasileiro*. Conhecido autor das causas indígenas, Ribeiro (2015) nos foi extremamente útil nessa pesquisa por sua interpretação da miscigenação no país. Segundo o autor, “onde quer que povos racialmente diferenciados entraram em contato, gerou-se uma camada mestiça maior ou menor” (RIBEIRO, 2015, p.179). E essa camada mestiça que forma as classes mais baixas da população tupiniquim.

Porém, relembremos que esse trabalho trata de música. E se a música é comunicação, seus elementos devem ser considerados como discursos e, mesmo que uma pessoa não seja iniciada em música, poderá compreender a dinâmica musical daquele elemento. Eni Orlandi (2003) afirma que discurso é a capacidade do homem de significar e significar-se sobre determinada situação. O discurso é a linguagem necessária entre o homem e a realidade natural e social em que faz parte. O discurso é o movimento desta relação. Para a autora, o discurso é um objeto sócio histórico no qual o linguístico intervém como pressuposto, sendo indissociável do conceito de discurso questões de língua e ideologia. Para se trabalhar com discurso, é necessário compreender a língua não somente como estrutura, mas também como acontecimento. E aqui, novamente, podemos pensar na música como linguagem. Sendo assim, “a finalidade do analista do discurso não é interpretar, mas compreender como um texto funciona, ou seja, como um texto produz sentidos” (ORLANDI, 2003, p.19). Se a música então se enquadra em tais características, podemos pensá-la como um discurso.

Salientamos que embora utilizemos a palavra discurso, não usamos análise de discurso ou análise retórica, mas sim contextualizamos tais manifestações musicais para que se possa fazer sentido. Ademais, não pretendemos em momento algum entrar no campo da semiótica, mas simplesmente tentar compreender o fenômeno e explicá-lo à luz do pensamento beltraniano, pois Beltrão (2004) afirma que nas manifestações folclóricas a comunicação se dá através de “formas tão complexas que o seu significado profundo escapa à observação de pesquisadores e analistas” (BELTRÃO, 2004, p.69).

Assim, acreditamos que enxergar nas essências dos elementos musicais a essência da mensagem transmitida pode ser um caminho para essa pesquisa folkcomunicacional. Pensamos na música (aqui na totalidade de seus elementos, letra, ritmo, instrumentação, andamento, etc.) como um discurso que faz eco às suas condições de produção. E é justamente por esse motivo que através da contextualização da produção e da forma como essa comunicação se dá que poderemos compreender tais elementos como marginais ou não.

CAPÍTULO I

Solta o som! A música das músicas

A música é uma das mais antigas expressões artísticas que temos registro desde os tempos mais remotos da espécie humana. Seja através de desenhos em antigas cavernas, rabiscos em papiros, quadros, ou qualquer outro tipo de manifestação artística e comunicacional, a música está lá representada em um desenho do “tataravô” de algum instrumento musical conhecido por nós ou até mesmo representada de forma implícita na dança de algum ritual mágico ou religioso. Partindo dessa perspectiva, vale ressaltar que a comunicação e a música estão intrinsecamente ligadas, sendo a música uma maneira própria de também comunicar.

São incomensuráveis os gêneros musicais conhecidos pelo mundo. Cada povo e civilização produz suas manifestações musicais para diversas finalidades, desde rituais mágicos até o puro entretenimento. Porém, dentre essas melodias e canções, algumas ganham notoriedade e se tornam conhecidas muito além do seu próprio local de origem. Por diversas vezes, essas manifestações se ampliam de tal forma que suas essências acabam por serem diluídas nas fendas tempo. E o que torna esse fenômeno chamado de música um interessante objeto de pesquisa é o fato de que algumas dessas expressões artísticas surgiram como uma subversão da ordem hegemônica dominante sendo forma de comunicação e resistência. Daí a importância do estudo dessa temática: compreender tais fenômenos comunicacionais sociais e mostrar o quão importante essas culturas subjugadas pelas elites são para nossa sociedade até os dias de hoje.

Para compreendermos a música é necessário entender o que é a música e, imprescindivelmente, o que é o som. Nesse capítulo pretendemos explorar a música através de uma abordagem sócio histórica. Primeiramente, iremos discorrer sobre o som, suas propriedades e traçar um panorama histórico do desenvolvimento da música e sua rotulação europeia, debruçando-se sobre a monodia (ligada ao domínio da igreja cristã institucionalizada e ao canto gregoriano) e a polifonia (manifestação do período renascentista) como ruptura e declínio do poder dessa igreja, além da sistematização e propagação da música através do cristianismo para o ocidente.

1.1 O som que nos dá sentido

Não existe algo tão complexo quanto traduzir música em palavras. Escrever sobre o assunto é extremamente difícil. Aquilo que parece “intraduzível”, porém, tem, para além de toda sua subjetividade, um pouco de “traduzibilidade”. E aqui falamos de algo que é inerente a todo ser vivo que habita o universo: sua relação com as leis da física.

Se podemos, por exemplo, escapar parcialmente dos efeitos gravitacionais em solo lunar, a própria lua não escapa do abraço gravitacional que recebe da Terra, assim como nosso planeta não escapa do abraço gravitacional solar. Partindo dessa perspectiva, podemos enxergar algo que é inerente a todo esse sistema chamado universo: o movimento. Seja movimento de planetas, astros ou estrelas, corpos celestes ou simplesmente poeira cósmica que caminha na infinidade somente pela atração entre os corpos; tudo é movimento.

Se existe movimento entre corpos, é inevitável que haja o choque entre eles. Afinal, nas leis da física, dois corpos não ocupam o mesmo lugar, já diziam nossos professores de ensino fundamental e médio numa tentativa de mostrar quão importante é a física em um tempo onde, basicamente, quão importante era entender o mundo à luz dos hormônios. E como foi importante compreender que no universo nada se perde, nada se cria, tudo se transforma. E, desse choque, dentre tantas consequências, existe a vibração.

Diferentemente das grandes produções hollywoodianas, onde naves espaciais alienígenas confrontam-se com a frota espacial da Terra em batalhas épicas recheadas de explosões barulhentas, nas leis da física o som não se propaga no vácuo. Decepcionante às vezes a realidade; também pudera, que graça teria uma batalha de *Star Wars* sem um barulhinho sequer. Porém, aqui em nosso planeta, graças ao cosmos, estamos envoltos no abraço protetor de nossa atmosfera terrestre, recheada de ar e, também, matéria. Todo esse contexto é fundamental para que, do choque entre corpos, essa vibração em forma de onda se propague pelo ar e pela matéria, sendo absorvida pelo nosso corpo, interpretada pelo nosso cérebro e chamada por nós de som.

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob forma de uma propagação ondulatória, que nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos (WISNIK, 1989, p.17).

Porém, devemos ressaltar que som não é música; som é um fenômeno da física e matéria prima da música. Logo, é possível afirmar que o som é movimento, pois se é a onda que

transmite vibração, não é possível pensarmos em som estático. Ademais, algo intrínseco ao som é a periodicidade, pois se é uma vibração, nada mais é do que uma “ocorrência repetida dentro de uma certa frequência” (WISNIK, 1989, p.17).

O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões e repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria *densificação* de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar) (WISNIK, 1989, p.17).

Wisnik (1989) sentencia: “o som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória” (WISNIK, 1989, p.18). Se o som é movimento e periodicidade, então ele possui, também, nesse caminho oscilatório, o momento de ‘não som’, a qual chamamos de pausa. “Pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal” (WISNIK, 1989, p.18).

A pausa é elemento fundamental do som. “O som é a presença e a ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (WISNIK, 1989, p.18). Isso faz com que compreendamos o som através da repetição de certos padrões, o qual conhecemos como pulso. Essa comparação é equivalente ao pulso do corpo humano, existindo uma correspondência “entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo” (WISNIK, 1989, p.19). Utilizamos, por exemplo, a mesma palavra para tentar identificar se o coração de uma pessoa está batendo – “ela tem pulso?” – e para determinar como será tocada uma música em relação ao seu andamento. Isso porque o complexo “corpo/mente é um medido frequencial de frequências. Toda nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som” (WISNIK, 1989, p.19).

No nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração. A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do alegre e do vivace (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). Assim, também, um teórico do século XVIII sugeria que a unidade prática do ritmo musical, o padrão regular de todos os andamentos, seria ‘o pulso de uma pessoa de bom humor, foga e leva, à tarde’ (WISNIK, 1989, p.19).

O som, assim, é formado por “emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos” (WISNIK, 1989, p.20); e desse cataclismo

oscilatório construímos a música, justamente “nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 1989, p.20).

Som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana no tímpano fazendo-a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons. Consequentemente, o som só é decodificado através do cérebro (MED, 1996, p.11)

Se o som é movimento e a música é fruto da combinação e interpretações das relações de pulsos emitidas nessas vibrações, é fundamental compreendermos como funciona esse caminho sonoro. Segundo Wisnik (1989), assim como “o corpo admite ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais)” (WISNIK, 1989, p.20), para compreendermos o som, utilizamos de uma categorização específica: as propriedades do som.

Atualmente compreendemos e interpretamos o som através de sua altura, duração, timbre¹ e intensidade, sendo que cada propriedade corresponde à um campo de percepção biológica e social. Trabalharemos a importância de cada propriedade do som no decorrer do texto de acordo com a necessidade de cada tópico, pois, por exemplo, compreendemos o timbre (também) como característica social. Atemo-nos, inicialmente, à altura, duração e intensidade, pois correspondem, respectivamente, à ritmo e notas.

Wisnik (1989) afirma que “o bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico” (WISNIK, 1989, p.20). Porém, se esse bater do tambor que corresponde a “frequências que percebemos como recortes de tempo” (WISNIK, 1989, p.20) for acelerado a “cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da *altura melódica*” (WISNIK, 1989, p.20). Imaginemos um violão. O som que ouvimos e sentimos ao movimento de apenas uma corda é um exemplo magnífico da proposta de Wisnik (1989). No movimentar, a corda está oscilando, portanto com altos e baixos dessa onda. Porém, nós seres humanos – principalmente os ocidentais – escutamos apenas um som. Com o passar do tempo, percebemos que a corda vai ‘perdendo força’ e, consequentemente, o som que nosso cérebro interpretou como nota musical se altera. Wisnik (1989) admite que essa questão tem relação com nossa biologia.

Se o nosso ouvido só percebe sinais discretos, separados e portanto rítmicos, até o umbral aproximado de dez hertz (ciclos por segundo), entre dez e cerca de quinze

¹ “Combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que a produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais” (MED, 1996, p.12)

hertz o som entre numa faixa difusa e indefinida entre a duração e a altura que se define depois, nos registros oscilatórios mais rápidos, através da sensação de permanência especializada do som melódico (quando a periodicidade das vibrações fará então com que o escutemos com a identidade de um possível dó, um mi, um lá, um si) (WISNIK, 1989, p.21).

Temos, assim, a propriedade conhecida como altura. E a variação de altura está relacionada ao fato do som grave “ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas” (WISNIK, 1989, p.21), em oposição ao fato da “ligeireza leve e lépida do agudo (o ligeiro, como no francês *léger*, está associado à leveza) (WISNIK, 1989, p.21). Porém, ainda segundo Wisnik (1989), na música “durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro” (WISNIK, 1989, p.21). O som só pode ser som, para nós, seres humanos, se ele tiver duração e altura perceptíveis. “É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura” (WISNIK, 1989, p.21).

Schurmann (1989) traz uma interessante reflexão acerca da importância do tempo para a música. Para o autor, “os modos de comunicação sonoros caracterizam-se pelo fato de que suas mensagens se estruturam de forma essencialmente temporal” (SCHURMANN, 1989, p.45). Isso significa que tais estruturas sonoras “pressupõem a sua existência no tempo e que são distintas, por exemplo, das estruturas gráficas, as quais se realizam essencialmente no espaço” (SCHURMANN, 1989, p.45). Entretanto, diferentemente do que defende Wisnik (1989), Schurmann (1989) não enxerga a ligação intrínseca entre duração e altura.

Ora, nas estruturas musicais esta forma temporal diz respeito direta e exclusivamente à sua organização rítmica. É no tempo que se localizam as durações sonoras e que se efetuam as associações rítmicas; são as entidades rítmicas que de fato se caracterizam por uma estrutura temporal. O mesmo absolutamente não ocorre nas entidades mélicas, uma vez que as associações entre as alturas sonoras são efetuadas independentemente do tempo (SCHURMANN, 1989, p.45).

Já a intensidade do som é “uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora” (WISNIK, 1989, p.25). É aquilo que popularmente interpretamos como um som mais forte ou mais fraco, mais alto ou mais baixo; algo relacionado ao volume, como o botão do televisor, do rádio ou do celular. Na realidade, tudo se relaciona a amplitude dessa onda. Wisnik (1989) afirma que essa intensidade do som está “ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve

todo e qualquer *sentido* da música” (WISNIK, 1989, p.25). É essa propriedade que no samba, por exemplo, permite que caracterizemos o “tempo forte no dois”².

Os sons entram em diálogo e “exprimem” semelhanças e diferenças na medida em que põem em jogo a complexidade da onda sonora. É o diálogo dessas complexidades que engendra as músicas. As músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos. Todos os parâmetros são modos de uma mesma coisa: vibração, séries intervaladas de atritos, ruídos respirantes que projetam ondas (WISNIK, 1989, p.21).

Segundo Wisnik (1989), a natureza “oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som” (WISNIK, 1989, p.26). O primeiro deles o autor denomina como frequências regulares, constantes e estáveis. São aquelas ondas que produzem “o som afinado, com altura definida” (WISNIK, 1989, p.26). E o outro tipo de ondas são as “frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulho, manchas, rabiscos sonoros, ruídos” (WISNIK, 1989, p.26). Além do mais, ainda segundo o autor, tudo isso tende à estabilidade periódica, como por exemplo a batida do coração em contraponto ao barulho de um espirro. “Um som constante, com altura definida, se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos” (WISNIK, 1989, p.27). Um som que compreendemos como afinado, “pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial” (WISNIK, 1989, p.27). E é nesse jogo que as culturas concebem aquilo que chamamos de música.

Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originalmente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem) (WISNIK, 1989, p.27).

O papel de cada cultura é fundamental nesse processo da construção musical, pois os “sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância” (WISNIK, 1989, p.27). Muitas das construções musicais trafegam nesse limiar, pois juntam em um “tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam” (WISNIK, 1989, p.27).

² Embora para contar a história da música e suas estórias tenhamos que nos debruçar sobre o desenvolvimento da teoria musical e alguns de seus termos, não é o intuito dessa pesquisa ser uma apostila de teoria musical. Portanto, iremos percorrendo sobre cada termo durante o texto, explanando sobre eles na medida em que nos serve de aporte sócio histórico. A ideia é não complicar a fluidez do texto para o leitor leigo em música, mas, ao mesmo tempo, não deixar de demonstrar a devida importância de cada elemento para a construção da análise central dessa pesquisa, o samba como folkcomunicação. Trabalharemos essa questão (tempo forte no dois) no Capítulo IV ao tratarmos de acentuação rítmica no samba.

Veremos adiante que, inclusive, o uso dessas dissonâncias e choques é elemento constituinte da criação de diversos gêneros musicais e são expoentes folkcomunicacionais.

Schurmann (1989) tem uma interessante visão sobre a música como linguagem. Para o autor, linguagem é um termo abrangente que engloba linguagens sonoras e linguagens não sonoras. Dentro daquelas que ele classifica como sonoras, temos a linguagem verbal e o que ele chama de linguagem musical. Entretanto, todas elas estariam relacionadas a comunicação social, sendo definida por ele como “todo e qualquer relacionamento que se estabelece entre os membros de uma sociedade com intenções e efeitos comunicativos, isto é, a totalidade das atuações mútuas dotadas de função sgnica ou simbólica” (SCHURMANN, 1989, p.10).

Dentro desse contexto, Schurmann (1989) discorre sobre dois campos: comunicação linguística e comunicação acional. A diferença entre elas é exemplificada pelo autor no fato de que, para demonstrar afeto, pode-se simplesmente dizer “eu te amo”, sendo essa manifestação comunicacional de cunho linguístico, como pode-se demonstrar o mesmo afeto através de um beijo, essa estando na comunicação acional. Segundo o autor, a música amplia a capacidade comunicativa linguística, pois a música pode demonstrar algo além da letra. Sabemos que existe muita subjetividade nessa definição do autor, porém, creditamos essa subjetividade às relações culturais envolvidas na criação dessas músicas no contexto apresentado, pois mesmo no exemplo acima sobre o beijo, ele pode não necessariamente significar “eu te amo”. “É neste sentido que entendemos poder incluir não toda a música, mas certamente algumas manifestações musicais bem determinadas, no campo da comunicação linguística, onde viriam a figurar no âmbito de uma autêntica linguagem musical” (SCHURMANN, 1989, p.11).

Ainda para Schurmann (1989), a linguagem é algo semeado no período em que ele determina como estado selvagem. Segundo o autor, “a evolução dos processos envolvidos no trabalho humano deve ter sido o principal fator pelo qual o homem tivera que criar a linguagem” (SCHURMANN, 1989, p.15). Esse fato se deve à necessidade de se transmitir para outras gerações a maneira como essas sociedades enxergavam o mundo. É essa necessidade que germina a semente na qual vem a brotar a linguagem verbal e a música.

Tudo nos leva a supor que tenha sido em atendimento a esta necessidade que o homem tivera que criar, entre os outros instrumentos de trabalho, instrumentos de natureza diferente, sob a forma de sinais, cuja função específica residiria na *transmissão de mensagens* (SCHURMANN, 1989, p.16).

Obviamente que o conceito de comunicação tem se desenvolvido com o passar dos anos. Porém, o som continua sendo fundamental em diferentes partes desse processo. Rüdiger (2011)

afirma que a comunicação está relacionada com a capacidade do ser humano em se relacionar com seus semelhantes, sendo ela, “desde os tempos primitivos, um elemento básico de sobrevivência e satisfação das necessidades” (RÜDIGER, 2011, p.07).

Considerando a expressão mais de perto, verifica-se que comunicação é um conceito histórico e polissêmico e que evoluiu, entre o século XIX e o XX, da designação do *conjunto de canais e meios de transporte* (“comunicações”) para o de *processo social de interação* e, finalmente, para o de *positividade formada pelas práticas, discursos e ideias instituídas à volta dos meios e técnicas de veiculação social de mensagens, das chamadas tecnologias maquinísticas de comunicação* (RÜDIGER, 2011, p.09).

Já Wolton (2011) afirma que a comunicação é uma “necessidade humana fundamental e incontrolável. Viver é se comunicar e realizar trocas com os outros do modo mais frequente e autêntico possível” (WOLTON, 2011, p.17). Se a comunicação é uma necessidade humana e, dentre as diversas maneiras de se comunicar, há a predominância do som (seja ele de qualquer tipo), podemos dizer, então, que o som configurado dentro de uma perspectiva – seja ela social ou biológica – é elemento constituinte da comunicação. Ademais, no caso da comunicação gestual, por exemplo, se não há som, há a matéria-prima do som: o movimento.

Diante dessa perspectiva da música enquanto comunicação, o conceito de ruído é fundamental. Tão importante que ele aparece, também, nas teorias da comunicação, sendo uma espécie de interferência. Wisnik (1989) afirma: “o ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, 1989, p.33). Em se tratar de arte e criatividade, o ruído é, assim, um elemento criativo, que fomenta novas linguagens.

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros) (WISNIK, 1989, p.33).

Wisnik (1989) afirma que a música “não se refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz” (WISNIK, 1989, p.28). Além do mais, ela também “atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (WISNIK, 1989, p.28). Sacks (2007) partilha de ideia parecida e afirma que “embora seja a mais intimamente ligada às emoções, ela é totalmente abstrata, não tem nenhum poder formal de representação” (SACKS, 2007, p.48). É por esse motivo que afirmamos que, por mais que uma pessoa negue e/ou refute seu gosto por determinado gênero musical, mais dia, menos dia, ao simples fato de

pensar nesse gênero a música já fez seu efeito. “Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (WISNIK, 1989, p.28).

Há mais essa peculiaridade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, a propriedade do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível (WISNIK, 1989, p.28).

Por conta dessa peculiaridade do fenômeno musical, existe algo que compreendemos como intrínseco à música, fazendo dela uma manifestação comunicacional – seja ela estética ou não – diferente de todas as outras formas de arte. **A música é invasiva.** É impossível lhe escapar dos efeitos, salvo alguma patologia auditiva. E, mesmo sob essa condição, não se escapa da vibração.

Segundo Oliver Sacks (2007), a “inclinação para a música revela-se na primeira infância, é manifesta e essencial em todas as culturas e provavelmente remonta aos primórdios da nossa espécie” (SACKS, 2007, p.09). Embora o autor conceba a música como um dado da natureza, ele não nega o papel das culturas no desenvolvimento musical. “Ela pode ser desenvolvida ou moldada pela cultura em que vivemos, pelas circunstâncias da vida e pelos talentos ou deficiências que temos como indivíduos” (SACKS, 2007, p.10). Essa experiência cotidiana cria “um tipo de imagem mental musical involuntária” (SACKS, 2007, p.45) que se desenvolve com a “exposição intensa e repetida a uma composição musical ou estilo de música específico” (SACKS, 2007, p.45).

Nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística. Isso assume muitas formas. Todos nós (com pouquíssimas exceções) somos capazes de perceber música, tons, timbres, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo. Integramos isso tudo e “construímos” a música na mente usando muitas partes do cérebro. E a essa apreciação estrutural, em grande medida inconsciente, adiciona-se uma reação muitas vezes intensa e profundamente emocional (SACKS, 2007, p.10).

Além do mais, Sacks (2007) defende a ideia de que a música transcende a barreira do emocional e audível, chegando a esfera do motor. “Acompanhamos o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente, e nosso rosto e postura espelham a “narrativa” da melodia e os pensamentos e sentimentos” (SACKS, 2007, p.11) que experimentamos ao ouvirmos qualquer tipo de música. Isso porque “imaginar

música pode ativar o córtex auditivo quase com a mesma intensidade da ativação causada por ouvir música” (SACKS, 2007, p.42).

Boa parte do que ocorre durante a percepção da música também pode ocorrer quando a música é ‘tocada na mente’. A imaginação de uma música, mesmo nas pessoas relativamente não musicais, tende a ser notavelmente fiel não só ao tom e ao sentimento do original, mas também à altura e ao ritmo. A base disso é a extraordinária tenacidade da memória musical, graças à qual boa parte do que ouvimos nos primeiros anos de vida pode ficar “gravado” no cérebro pelo resto de nossa existência. O fato é que o nosso sistema auditivo, nosso sistema nervoso, é primorosamente sintonizado para a música (SACKS, 2007, p.11).

Outro aspecto que vale nossa atenção para corroborar à ideia de que a música é invasiva é o fato dela “grudar” na nossa cabeça. Além de invadir, fica tocando dentro de nossa mente incessantemente durante um longo tempo. Isso “indica um processo coercivo: a música entrou e subverteu uma parte do cérebro, forçando-o a disparar de maneira repetitiva e autônoma (como pode ocorrer com um tique ou uma convulsão)” (SACKS, 2007, p.51). O mais interessante é que “não faz diferença se essas músicas tenazes têm letra ou não” (SACKS, 2007, p.54). Sacks (2007) é contundente ao afirmar que a repetição é inerente à música e ao ser humano.

Obviamente, na própria música existem tendências inerentes à reiteração. Nossos poemas, baladas e canções são ricos em repetições. Cada obra de música clássica possui suas marcas para indicar as repetições ou variações sobre um tema, e os nossos maiores compositores são mestres da repetição; as rimas infantis e as cantigas que ensinamos às crianças pequenas têm coros e refrãos. Somos atraídos pela repetição, mesmo quando adultos; queremos o estímulo e a recompensa várias vezes, e a música nos dá (SACKS, 2007, p.57).

A explicação de Sacks (2007) nos demonstra a amplitude que pode chegar a música. Podemos nomear até como poder da música. É algo que provoca reações – sejam elas quais forem – em todos os seres humanos. Essa perspectiva pode ser indício do porquê a música, desde os tempos mais primórdios, é associada a rituais mágicos e religiosos, quiçá até atrelá-la ao sobrenatural dada sua intangibilidade. “O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (WISNIK, 1989, p.28). O som não pode ser tocado, mas ele nos toca. O autor afirma ainda que “as mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música” (WISNIK, 1989, p.29).

Schurmann (1989) defende ideia parecida. Para ele, com a transição do que ele chama de estágio selvagem para barbárie, a música – e a arte em geral – passa a ter outro significado, sendo o ser humano inclinado para a conquista da natureza. A música, assim, passa a ter a

função, através da invocação de espíritos, de “assegurar as condições necessárias para a preservação das estruturas sociais” (SCHURMANN, 1989, p.26). Ela faz parte de um ritual místico, mas tem como consequência a coesão social.

Contrariamente à concepção própria ao estado selvagem, onde o homem se julgava capaz de atuar por meios mágicos diretamente sobre a natureza, agora ele passava a considerar que devesse dirigir sua atenção primariamente sobre os espíritos que a governavam. Assim, as práticas de magia, próprias ao estado selvagem, foram sendo substituídas por sortilégios e conjurações, por meios dos quais o homem perseguia o objetivo de seduzir os espíritos para que o auxiliassem dando soluções aos problemas surgidos no seu trabalho e contribuindo, dessa forma, para o processo de progressiva conquista de domínio sobre a natureza (SCHURMANN, 1989, p.25).

Já no período que Schurmann (1989) denomina civilização, a música tem outra função: manutenção de poder das classes dominantes. A música torna-se, assim, uma “manifestação que se destinava menos às comunidades gentílicas do que a uma nobreza que nelas se havia instalado” (SCHURMANN, 1989, p.33). Surge assim uma nova função da música, “a de entretenimento de uma classe favorecida em termos de riqueza e poder” (SCHURMANN, 1989, p.33). Além do mais, o autor defende que a música era um instrumento ideológico. “A dominação cultural consistia na divulgação e imposição de uma concepção do mundo, ou interpretação da realidade” (SCHURMANN, 1989, p.35), que, quando aceita por todas as classes, “teria a capacidade de esvaziar quaisquer ideias contrárias que pudessem favorecer uma alteração fundamental no sistema vigente” (SCHURMANN, 1989, p.35). Supreendentemente, pode-se trocar o contexto da reflexão de Schurmann (1989) sobre o que ele chama de início da civilização para o século XX e/ou XXI e teríamos uma descrição que, ao olhar dos mais céticos ou críticos, se encaixaria como pertinente muitos séculos depois.

No campo da física a música também se presta a ser elemento constituinte, pois no “universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma” (WISNIK, 1989, p.29). Sendo assim, segundo Wisnik (1989), se pensarmos na rítmica acelerada como fonte do som, ao se acelerar ainda mais essa vibração através de tecnologias eletrônicas, por exemplo, transcendemos “pelo campo eletromagnético, às ondas de rádio, de radar, às ondas luminosas visíveis e invisíveis (do infravermelho ao espectro das cores, seguindo depois pelo ultravioleta, e daí aos raios X, aos raios gama, aos raios cósmicos)” (WISNIK, 1989, p.29).

Podemos, também, compreender a música “pela interpretação do movimento” (WISNIK, 1989, p.29). Embora a pausa faça parte da música, o movimento é a energia vital dela. “A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e

organizadas das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria” (WISNIK, 1989, p.29). Aí temos o ponto central da música enquanto comunicação: ela transmite mensagens. Embora, nesse momento, mensagens da “intimidade anímica da matéria”, a partir do momento em que nas culturas ela ocupa diversos espaços, também é uma portadora de mensagem sociocultural.

Outro aspecto constituinte do fenômeno sonoro é a série harmônica da natureza. Segundo Wisnik (1989), a “série harmônica é a única “escala”³ natural, inerente à própria ordem do fenômeno acústico. Todas as outras são construções artificiais das culturas” (WISNIK, 1989, p.24). Todo o som dentro da atmosfera terrestre segue o mesmo caminho de vibração, mesmo a sinfonia de algum compositor famoso ou a sua própria voz. Isso porque “uma corda, vibrando numa certa frequência fundamental, ressoa internamente outras frequências que são seus múltiplos” (WISNIK, 1989, p.59).

Um som musical não se constitui de apenas uma nota. Juntamente com o som principal soam sons secundários, bem fracos e quase imperceptíveis. O som principal é chamado de som fundamental e os sons que o acompanham são os sons harmônicos ou concomitantes ou complementares (MED, 1996, p.92).

Imaginemos o mesmo exemplo do violão utilizado no início do capítulo. Quando a corda vibra, é natural que ela vá “perdendo a força”. Podemos perceber com os olhos o movimento e seu caminho até o repouso, pois uma “corda ao vibrar em toda a sua extensão produz uma determinada nota” (MED, 1996, p.92). O que acontece, conforme ela vai parando, é que o movimento de desaceleração é sempre igual, pois “enquanto a corda vibra por inteiro, simultaneamente, ela vibra também dividindo-se em duas metades, produzindo um som uma oitava acima” (MED, 1996, p.92). Ou seja, toda nota produzida “gera uma série harmônica proporcionalmente idêntica” (MED, 1996, p.93).

A sequência dos harmônicos é dada por uma progressão frequencial. O primeiro harmônico de uma fundamental é a “mesma nota” repetida uma *oitava* acima (novamente o dó num registro mais agudo) e resulta do dobro do número de vibrações do som fundamental (que se obtém, numa corda, com sua divisão ao meio, ou com a duplicação do seu grau de tensão por esticamento). (Num violão, por exemplo, a corda mi, se for dividida no ponto médio dela, com o dedo sobre o traste, produzirá um mi mais agudo; se suportar um estiramento que duplique a sua tensão, produzirá também um som oitavado.) Dá-se o nome de oitava a esse intervalo porque, na sequência das notas brancas do teclado (que fazem a escala diatônica), ele é a oitava nota a partir da sua fundamental (WISNIK, 1989, p.60).

³ “Escala é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas; é o conjunto de notas disponíveis num determinado sistema musical; é uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava. A palavra “escala” tem a sua origem no latim “*scala*”, que significa gama ou escada” (MED, 1996, p.86).

A distância entre as notas – no caso da primeira nota da série harmônica, uma oitava – é chamada de intervalo. Segundo Med (1996), “intervalo é a diferença de altura entre dois sons; é a relação existente entre duas alturas; é o espaço que separa um som do outro” (MED, 1996, p.60) A grosso modo, é a distância entre duas notas. Conta-se da primeira. Por exemplo, de dó para ré é um intervalo de segunda. Dó para mi, de terça. Assim sucessivamente.

Na série harmônica da natureza, depois do som ressoar sua oitava, ressoa sua terça e sua quinta, respectivamente. Esses sons harmônicos são bastante explorados por guitarristas de rock de forma explícita na execução de solos. Além de as notas da série harmônica figurarem entre as notas principais nas linhas de contrabaixo em diferentes gêneros musicais.

Em suma: qualquer nota dó tocada em qualquer instrumento no Planeta Terra, por conta da sua oscilação vibratória, vai perdendo força. E durante esse processo de perda de força ele emite mais sons que contém dentro dele mesmo. E as sequências são iguais para todos os sons. No exemplo hipotético do nosso dó, ele contém outro dó, um sol e um mi, sempre cada vez mais agudo, mas que são audíveis somente em algumas circunstâncias como, por exemplo, próximo a um piano.

Isso significa que os *harmônicos*, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental (são frequências de periodicidade desigual que coincidem periodicamente com o ponto de recorrência do pulso fundamental) (WISNIK, 1989, p.61)

Se pegarmos como exemplo duas situações completamente distintas culturalmente, como a religião dos hindus e uma criança que ainda não desenvolveu a fala, sendo essa criança inserida em qualquer cultura, podemos compreender esses efeitos. A música tem, então, “grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente” (WISNIK, 1989, p.30). Os hindus interpretam a música “como algo da ordem da materialidade sutil, quase tátil, modelagem modeladora, toque em regiões corporais e psíquicas, psicossomáticas” (WISNIK, 1989, p.30). Já para a criança, ainda segundo o autor, a música, antes da fala, é uma linguagem.

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu o que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se institui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente (WISNIK, 1989, p.30).

Temos, assim, outro aspecto extremamente relevante da música: sua expansão para além da cultura local. Se a música tem esse poder de ser invasiva e ela é, a grosso modo, uma

organização periódica de sons e silêncio, ela pode ser perfeitamente transcendental à própria língua. Por exemplo, uma canção de ninar cantada em português, japonês ou em russo é, nessa perspectiva, irrelevante, pois em todas as línguas serão cantados - melodicamente em nosso exemplo hipotético - dó, ré, mi ou fá.

Se tomarmos essa perspectiva como ponto de partida, quem designou que essa frequência é o dó, aquela é o mi ou a outra é o fá detém importante hegemonia cultural. E, no ocidente, essa hegemonia tem nome e sobrenome: Igreja Católica. Segundo Palisca & Grout (2014), houve desde a ascensão e queda do Império Romano um processo de “criação, centrado na igreja cristã. Até o século X foi esta instituição o principal – e muitas vezes o único – laço unificador e canal de cultura da Europa” (PALISCA; GROUT, 2014, p.15).

1.2 Estou falando grego? – A conversão da música antiga I

Se a música é, de tal modo, um diálogo entre som e ruído, o papel das culturas, então, é fundamental para dar significado para essa conversa. Wisnik (1989) afirma que “não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas” (WISNIK, 1989, p.31). Algo aceito por algumas culturas pode ser refutado por outras, assim como tantos outros aspectos para além do som, como comportamentos, por exemplo.

Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica. Uma balada “brega” pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa (onde pode se tornar frisson chique/brega). Tocar um piano desafinado pode ser uma experiência interessante no caso de um ragtime e inviável em se tratando de uma sonata de Mozart. [...] Um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como canção de ninar no mundo do ruído generalizado (WISNIK, 1989, p.32).

Para se ter uma ideia melhor da importância da cultura na formação musical, vamos analisar um fenômeno conhecido como ouvido absoluto. Segundo Sacks (2007), tido no meio musical e religioso como dom ou dádiva, o ouvido absoluto permite que algumas pessoas possam “distinguir imediatamente o tom de qualquer nota; não precisam pensar nem comparar com um padrão externo. São capazes de fazer isso não só com qualquer nota que ouvem, mas com qualquer nota que imaginem ou ouçam em sua cabeça” (SACKS, 2007, p.125).

Para a maioria de nós, essa capacidade de reconhecer um tom exato parece assombrosa quase como um sentido adicional, um sentido que nunca poderemos ter esperança em possuir, como uma visão em infravermelho ou de raio X. Mas, para quem nasce com ouvido absoluto, ele evidentemente parece muito normal (SACKS, 2007, p.126).

Essa habilidade, embora pareça uma enorme vantagem para um músico, pode ser um enorme fardo também. Sacks (2007) exemplifica que transpor⁴ uma música é algo simples para qualquer músico treinado, porém, para quem possui o ouvido absoluto, “cada tom possui caráter único, e o tom em que ela sempre ouviu uma música tende a ser sentido como se fosse o único correto” (SACKS, 2007, p.127). É como se, para essas pessoas, “transpor uma música pode ser análogo a pintar um quadro com todas as cores erradas” (SACKS, 2007, p.127). Essas pessoas ouvem os sons e sabem quais notas são com a mesma facilidade e automaticidade que nós ao olharmos e identificarmos cores.

Porém, o que intriga o pesquisador – que por sua vez também se baseia em outras pesquisas – não é porque alguns possuem o ouvido absoluto, mas por que todos não possuem o ouvido absoluto. Uma das respostas pode ser encontrada na relação da música com a linguagem, portanto, dentre vários tipos de relações, também as sociais. Sacks (2007) afirma que “há muito tempo os relatos deixaram claro que o ouvido absoluto é mais comum em músicos do que entre as pessoas em geral, e esse fato foi confirmado por estudos em grande escala. [...] Mas a correlação não é absoluta” (SACKS, 2007, p.130). Sacks (2007) apresenta um estudo de Deutsch *et al.* (2006) e afirma que “falantes nativos do vietnamita e do mandarim apresentam ouvido absoluto muito preciso ao lerem listas de palavras” (SACKS, 2007, p.131).

Deutsch *et al.* também demonstraram diferenças gritantes na incidência de ouvido absoluto em duas populações de estudantes primeiranistas de música, uma da Eastman School of Music em Rochester, Nova York, a outra do conservatório Central da Música de Pequim. “Para os estudantes que haviam começado sua educação musical entre os quatro e cinco anos de idade”, escreveram Deutsch *et al.*, ‘aproximadamente 60% dos estudantes chineses enquadraram-se no critério de ouvido absoluto, em comparação com apenas 14% dos falantes de língua não-tonal nos Estados Unidos.’ (SACKS, 2007, p.131).

Ainda segundo a pesquisa apresentada por Sacks (2007), esse número vai decaindo de acordo com a quantidade de anos a mais que se iniciava a educação musical. “Isso levou os pesquisadores a supor que o ouvido absoluto pode ser universal e altamente adaptável na primeira infância, mas depois se torna mal-adaptável e, portanto, é perdido” (SACKS, 2007, p.133). Entretanto, chama atenção para nossa pesquisa a discrepância do desenvolvimento de uma característica ocidental tida como um “milagre” em relação à uma sociedade oriental – no caso a chinesa – educada em uma língua tonal.

⁴ “A transposição ou transporte implica na mudança de altura da música sem, no entanto, alterar sua estrutura original” (RAMIREZ, 1991, p.94). É muito comum em apresentações musicais com cantores a transposição, onde pede-se para trocar a tonalidade de sol, por lá, por exemplo.

Schurmann (1989) pode nos ajudar na compreensão dessas características linguísticas. Para o autor, a altura do som, na língua, é um “parâmetro acessório que interfere apenas para imprimir determinadas características auxiliares na especificação dos atos elocutórios” (SCHURMANN, 1989, p.41). Já a duração do som, ainda segundo o autor, nas línguas antigas – aqui talvez possamos pensar em línguas semelhantes ao mandarim e o vietnamita do exemplo de Sacks (2007) – tinha um papel muito mais importante: “em lugar da distinção entre sílabas tônicas e átonas, consideravam-se as sílabas como longas e breves” (SCHURMANN, 1989, p.41).

O português é uma língua não tonal. A sintaxe e a fala das palavras não necessitam de entonação específica. Utilizamos a entonação para demonstrar características emocionais da fala ou para distinguir uma pergunta de uma afirmação. Já a língua tonal só faz sentido se cada palavra estiver entonada corretamente. Para nós ocidentais, soa como se a língua estrangeira fosse cantada. Ademais, se pensarmos no exemplo de Schurmann (1989), em que o autor fala da importância da duração, podemos conceber melhor ainda a ideia de uma palavra cantada.

Temos, assim, mais um motivo que demonstra a importância do contexto social no desenvolvimento da música. “Não parece haver nenhuma preferência neurológica inata por determinados tipos de música, do mesmo modo que não há para determinadas línguas. Os únicos elementos indispensáveis da música são tons distintos e organização rítmica” (SACKS, 2007, p.106).

Imaginemos um “barulho percutido qualquer e ele começa a se repetir e a mostrar uma certa periodicidade, abre-se um horizonte de expectativa” (WISNIK, 1989, p.33). Agora se pensarmos em um único “som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador” (WISNIK, 1989, p.33). Assim, temos projetado não somente “o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social” (WISNIK, 1989, p.33).

Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatoss sociais a serem expurgados. A música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais (WISNIK, 1989, p.34).

Porém, antes de falarmos na organização sonora proposta pelo cristianismo institucionalizado, precisamos compreender o que era a música que foi instituída como não organizada e isso remete, principalmente, à Grécia Antiga, pois é a civilização que mais se tem registros sobre o papel da música. Não há nada por acaso no surgimento da música.

Houve uma razão importante para o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média: a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava deverem ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela (PALISCA; GROUT, 2014, p.16).

A música na Grécia Antiga tinha “origem divina e designava como seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semideuses, como Apolo, Anfião e Orfeu” (PALISCA; GROUT, 2014, p.17). Como não poderia ser diferente, a música carregava poderes místicos e mágicos, sendo capaz de “curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza” (PALISCA; GROUT, 2014, p.17). A música estava presente em rituais religiosos e festivos, havendo, segundo os autores, até uma espécie de “concurso de música realizado por ocasião dos Jogos Píticos em 586 a.C. em que sacadas tocou uma composição para aulo⁵, ilustrando o nomos pítico as diversas fases do combate entre Apolo e o dragão Píton” (PALISCA; GROUT, 2014, p.18). A música grega tinha muita semelhança com a música da igreja primitiva, sendo ela “*monofônica*, ou seja, uma melodia sem harmonia⁶ ou contraponto⁷” (PALISCA; GROUT, 2014, p.19).

Essa definição de música na Grécia Antiga tinha um significado mais profundo do que nos dias de hoje. Para eles, “era uma forma adjetivada de *musa* – na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências” (PALISCA; GROUT, 2014, p.19). A música deles, então, estava sempre relacionada “à busca da beleza e da verdade” (PALISCA; GROUT, 2014, p.19). Os autores ainda atribuem a música à astronomia e a poesia. Nesta ampla concepção, a música não era apenas uma “imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afectar o universo – daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia” (PALISCA; GROUT, 2014, p.20).

Essa música grega já possuía teoria – na época também chama de harmonia – e “compunha-se de sete tópicos: notas, intervalos, géneros, sistemas de escalas, tons,⁸ modulação e composição melódica” (PALISCA; GROUT, 2014, p.22). Além do mais, “os intervalos, como os tons, os meios-tons e os dítonos (terceira), combinavam-se em sistemas ou escalas”

⁵ “O aulo, um instrumento de palheta simples ou dupla (não era uma flauta), muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante, associava-se ao canto de um certo tipo de poema (o ditirambo) no culto de Dionísio, culto que se crê estar na origem do teatro grego” (PALISCA; GROUT, 2014, p.17).

⁶ “Conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música)” (MED, 1996, p.11)

⁷ “Conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” (MED, 1996, p.11). Trabalharemos afundo o contraponto ao falarmos sobre o período barroco.

⁸ “Tom é a altura em que se realiza a tonalidade. O tom exprime o mesmo conjunto de notas que a escala, as notas podendo, entretanto, sucederem-se alternadamente” (MED, 1996, p.90).

(PALISCA; GROUT, 2014, p.22). Portanto, a música grega já possuía elementos que são ensinados hoje em qualquer escola de música de herança europeia.

Segundo Palisca & Grout (2014), essas combinações na Grécia Antiga deram forma ao que compreendemos como modos musicais⁹. O mais interessante do desenvolvimento desses modos gregos é que eles têm relações com o local no qual eram utilizados, o intuito de sua utilização e a reação que podiam provocar nos ouvintes. Os autores evocam o filósofo Aristóteles para explicar a função da música nesse período.

Os modos musicais, diz Aristóteles, apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afectado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranquilo, e tal parece ser o efeito particular do dórico; [...] mas o mais provável é que Aristóteles não tivesse em mente nada de tão técnico e específico, mas sim a natureza expressiva genérica das melodias e configurações melódicas características de um determinado modo, pois associava de forma bem clara a estes elementos os ritmos particulares e as formas poéticas correspondentes a esse modo (PALISCA; GROUT, 2014, p.21).

Na antiga Roma, segundo Palisca & Grout (2014), a música foi uma continuação da música grega. “Roma foi buscar a sua música erudita à Grécia, especialmente depois de esta região se tornar uma província romana, em 146 a.C., e é possível que esta cultura importada tenha substituído uma música indígena, etrusca ou italiana” (PALISCA; GROUT, 2014, p.20). Segundo os autores, a música tinha função religiosa, militar e fazia parte da diversão particular, como também da educação. Os autores afirmam ainda que a música “deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.33). A familiaridade com a música “era considerada como fazendo parte da educação do indivíduo culto, tal como se esperava que tal indivíduo soubesse falar e escrever o grego” (PALISCA; GROUT, 2014, p.33). Essa perspectiva demonstra a importância da música nessa sociedade antiga.

Nos tempos áureos do Império Romano (os dois primeiros séculos da era cristã) foram importadas do mundo helenístico obras de arte, arquitectura, música, filosofia, novos ritos religiosos e muitos outros bens culturais. Numerosos textos documentam a popularidade de virtuosos célebres, a existência de grandes coros e orquestras, bem como de grandiosos festivais e concursos de música. Muitos imperadores foram patronos da música. Nero aspirou até a alcançar fama pessoal como músico. Com o declínio económico do império, nos séculos III e IV, a produção musical em grande escala, naturalmente dispendiosa, do período anterior acabou por desaparecer (PALISCA; GROUT, 2014, p.33).

Esse panorama do mundo antigo é fundamental para compreendermos a música da Idade Média, que é a base da música ocidental. Segundo Palisca & Grout (2014), a música antiga tem,

⁹ “Modo é o carácter de uma escala. Ele varia de acordo com a posição de tons e semitons e suas relações com a tônica” (MED, 1996, p.89).

no mínimo, sete aspectos fundamentais que foram herdados pela música cristã. O primeiro aspecto era a música “consistindo essencialmente numa linha melódica pura e despojada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.33). Já o segundo aspecto elencado pelos autores era a “ideia da melodia intimamente ligada às palavras, especialmente no tocante ao ritmo e à métrica” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). O terceiro aspecto era “uma tradição de interpretação musical baseada essencialmente na improvisação, sem notação fixa, em que o intérprete como que criava a música de novo a cada execução” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34), assim como o jazz do século XX na América do Norte vem a resgatar¹⁰. Entretanto, embora improvisada, cada execução estava alinhada às “convenções comumente aceites e servindo-se das fórmulas musicais tradicionais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). O quarto aspecto é a herança de uma “filosofia da música que concebia esta arte, não como uma combinação de belos sons no vácuo espiritual e social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado, indissociável do sistema da Natureza” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). Esse aspecto, também, compreendia a música como “uma força capaz de afectar o pensamento e a conduta do homem” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). O quinto aspecto era uma “teoria acústica cientificamente fundamentada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). Já o sexto aspecto era “um sistema de formação de escalas com base nos tetracordes¹¹” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). E, por fim, “uma terminologia musical” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34).

Os conhecimentos e as ideias no domínio da música foram transmitidos, embora de maneira incompleta e imperfeita, ao Ocidente por diversas vias: a igreja cristã, cujos ritos e música derivavam inicialmente, em grande medida, de fontes judaicas, se bem que despojados dos instrumentos e danças que os acompanhavam no templo, os escritos dos Padres da Igreja e os tratados enciclopédicos do princípio da Idade Média, que abordavam a música juntamente com uma quantidade de outros temas (PALISCA; GROUT, 2014, p.34).

1.3 Cantemos, todos, em uma só voz - A conversão da música antiga II

Mesmo com o início da era cristã no ano 0, é somente no século IV que um processo que tinha por intuito a unificação da música se inicia. Antes disso, além da influência grega, principalmente, a música europeia também absorveu elementos judaicos e bizantinos, por exemplo. Segundo Palisca & Grout (2014), “algumas características da música da Grécia e das sociedades mistas orientais-helenísticas do Mediterrâneo oriental foram seguramente

¹⁰ Para compreender melhor o jazz, ver: BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2009. e HOBBSBAWN, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

¹¹ “1) Tetracorde – sucessão de quatro notas diferentes consecutivas. 2) A palavra tetracorde vem do grego (*tetrakhordon*): tetra = quatro, corde = corda. 3) Tetracórdio denominava também uma lira antiga de quatro cordas” (MED, 1996, p.100).

absorvidas pela igreja cristã nos seus dois ou três primeiros séculos de existência” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). Entretanto, outros aspectos foram rejeitados e banidos, principalmente a “ideia de cultivar a música apenas pelo prazer que tal arte proporciona” (PALISCA; GROUT, 2014, p.34). Outros aspectos que sofreram ampla rejeição foram em relação a utilização da música em “grandes espetáculos públicos, tais como festivais, concursos e representações teatrais, além da música executada em situações de convívio mais íntimo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.35). Tudo porque, nessas circunstâncias, a música remetia ao passado pagão.

Já a influência judaica é muito mais de cunho religioso, tanto que a música estava presente na relação entre a sinagoga e o templo; a sinagoga muito mais um “centro de leituras e homilias, bem mais do que sacrifícios ou orações” (PALISCA; GROUT, 2014, p.35), enquanto que o templo era um local de culto público, no qual “consistia principalmente num sacrifício, em geral de um cordeiro, realizado por sacerdotes, assistidos por levitas, entre os quais se contavam vários músicos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.35). O mais importante para nossa reflexão é a semelhança entre o culto no templo e a missa cristã, que viria a se consolidar posteriormente. “Há um paralelismo evidente entre o sacrifício no templo e a missa cristã, que era um sacrifício simbólico, em que o sacerdote partilhava do sangue sob forma de vinho e os crentes se associavam à partilha do corpo de Cristo sob forma de pão” (PALISCA; GROUT, 2014, p.35).

À medida que a igreja cristã primitiva se expandia de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, chegando a África e à Europa, ia acumulando elementos musicais provenientes de diversas zonas. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel importante no desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos. Estes dois tipos de canto religioso parecem ter-se difundido a partir da Síria, via Bizâncio, até Milão e outros centros ocidentais (PALISCA; GROUT, 2014, p.36).

Acerca dos mosteiros, Dawson (2014) afirma que os monges foram o trunfo da Igreja em sua expansão nos territórios rurais, pois eles tinham grande influência nas igrejas territoriais¹². Segundo o autor, “foram as tradições romanas e beneditinas que deram novos rumos à organização e espírito universal do cristianismo” (DAWSON, 2014, p.222).

No entanto, na Igreja Ocidental havia um terceiro elemento que dava ao papado a assistência necessária. Sem a ajuda dos monges, o papado nunca poderia ter exercido sua autoridade no Ocidente, enquanto que sem o papado os monges teriam pouca influência na organização das Igrejas territoriais (DAWSON, 2014, p.222).

O fator nevrálgico desse contexto é o fato de, por conta da expansão do cristianismo em ritmo acelerado, “as igrejas orientais, na ausência de uma autoridade central forte,

¹² Esse é o termo utilizado justamente para designar as igrejas rurais, onde a influência dos grandes centros urbanos era extremamente menor, fazendo com que a maioria delas tivessem considerável autonomia da prática cristã.

desenvolveram liturgias diferentes nas várias regiões” (PALISCA; GROUT, 2014, p.36). Em outras palavras: não havia unidade na liturgia e, conseqüentemente, não havia unidade na Igreja.

No século IV “a cidade de Bizâncio (ou Constantinopla, hoje Istambul) foi reconstruída por Constantino e designada em 330 como capital do seu império reunificado” (PALISCA; GROUT, 2014, p.36). Porém, no ano de 395, “foi instaurada a divisão permanente entre Império do Oriente e do Ocidente, até sua conquista pelos Turcos, em 1453” (PALISCA; GROUT, 2014, p.36). Importa-nos o fato de que, durante esse período, “Bizâncio foi a sede do governo mais poderoso da Europa e o centro de uma cultura florescente, onde se combinavam elementos helenísticos e orientais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.36).

Além do mais, vem de Bizâncio a “classificação do repertório em oito modos e um certo número de cânticos importados pelo Ocidente em momentos diversos entre o século VI e o século IX” (PALISCA; GROUT, 2014, p.36). Assim, pode-se afirmar que “as bases do sistema ocidental de modos parecem ter sido importadas do Oriente, embora a elaboração teórica do sistema de oito modos do Ocidente tenha sido fortemente influenciada pela teoria musical grega” (PALISCA; GROUT, 2014, p.37).

Não era só nas igrejas do oriente que não havia unidade na prática cristã. No ocidente “as igrejas locais eram de início relativamente independentes” (PALISCA; GROUT, 2014, p.37). Além do mais, “é provável que cada região do Ocidente tenha recebido a herança oriental sob uma forma ligeiramente diferente” (PALISCA; GROUT, 2014, p.37). Ou seja, a combinação dessas diferentes heranças com práticas locais contribuiu para a diversidade de práticas cristãs também no ocidente.

Schurmann (1989) defende a ideia de que o choque cultural entre bárbaros e romanos era, na verdade, um “conflito entre uma cultura urbana, regulamentada pelo Estado, e uma cultura rural, que por tradição não conhecia a estrutura de dominação de classe” (SCHURMANN, 1989, p.50). Entretanto, o autor admite que “não há dúvida de que as tradições dos diversos povos bárbaros tenham exercido uma considerável influência tanto sobre a liturgia em geral como sobre o canto eclesiástico em especial” (SCHURMANN, 1989, p.54).

Schurmann (1989) afirma que o momento em que vivia a Europa também fora propício para o desenvolvimento da música. Primeiramente, pelo surgimento do islã e a conquista de parte da Europa pelos árabes. “Não resta dúvida de que a conquista das principais vias de comércio marítimo pelos sarracenos foi, em muitos sentidos, um verdadeiro desastre para o comércio” (SCHURMANN, 1989, p.55). Isso fez com que as vias de comércio ficassem

fragilizadas, isolando a Europa Ocidental. Consequentemente, “toda fonte de subsistência e riqueza teria necessariamente de resumir-se à própria terra” (SCHURMANN, 1989, p.55), fazendo com que surgisse o latifúndio como “sólida base de sustentação desse sistema de economia fechada” (SCHURMANN, 1989, p.55).

É por esse motivo que se inicia em Roma um movimento com o intuito de fixar-se unidade na prática cristã católica, portanto, um movimento de cunho político. Esse processo passou pela unificação litúrgica. E a liturgia foi, assim, unificada através da música. “Durante o século VII e o princípio do século VIII o controle da Europa ocidental estava repartido entre Lombardos, Francos e Godos, e cada uma destas divisões políticas tinha o de repertório de cânticos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.38).

A superioridade romana perante todo esse panorama se deu pelo reconhecimento que imperador Constantino deu ao cristianismo. Segundo Palisca & Grout (2014), “como capital imperial, a Roma dos primeiros séculos da nossa era albergou um grande número de cristãos, que se reuniam e celebravam os seus ritos em segredo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.41). Dessa forma, no ano de “313 o imperador Constantino concedeu aos cristãos os mesmos direitos e a mesma protecção que aos praticantes das outras religiões do império” (PALISCA; GROUT, 2014, p.41).

Se considerarmos essa ideia de que a música é uma ordenação do caos e cada sociedade tenta organizar à luz da sua visão de mundo, é compreensível o papel da igreja cristã como sua ordenadora no ocidente. Esse impulso remete-se a própria história do cristianismo. Segundo O’Donell (2007), o cristianismo é “uma crença religiosa baseada no “Cristo”, que se acredita ser Jesus de Nazaré. Jesus foi um judeu que viveu no século I d.C.” (O’DONELL, 2007, p.117).

O cristianismo começou “como um movimento judeu no Oriente Médio” (O’DONELL, 2007, p.117), sendo que a “fé que ele inspirou espalhou-se por todo o Império Romano, ganhando status de religião oficial no século 4 d.C.” (O’DONELL, 2007, p.117). Segundo o autor, o que guia o cristianismo é um paradoxo: “alega-se não somente que Deus poderia se tornar homem, mas também que um homem crucificado podia ser saudado como Salvador e Senhor” (O’DONELL, 2007, p.117). Os valores do cristianismo residem na “humildade, no perdão e na graça divina (ato de generosidade de Deus para com o homem, mesmo quando este não alcançou o mérito necessário por meio das boas ações) (O’DONELL, 2007, p.117).

Entretanto, o cristianismo em si não é suficiente para compreendermos as dinâmicas sociais. Precisamos, assim, compreender seu processo de crescimento e institucionalização, a

qual chamamos de igreja. “O termo “igreja” é uma tradução da palavra grega *ekklesia*, que aparece no Novo Testamento. Significa reunião e designa todos os que seguiam Jesus e reuniam-se veneração” (O’DONELL, 2007, p.129). Marques de Melo (2005) ao estudar a comunicação eclesial afirma que na história do cristianismo existe “um divisor de águas na sua configuração sociopolítica” (MARQUES DE MELO, 2005, p.23): o cristianismo primitivo e o cristianismo moderno.

Para o autor, o cristianismo primitivo “trata-se de uma instituição eclesial não-institucionalizada” (MARQUES DE MELO, 2005, p.23). Nesse contexto, a prática religiosa é “pautada pela existência de comunidades que se nutrem da Palavra de Cristo e seu simbolismo teológico” (MARQUES DE MELO, 2005, p.23). Essa configuração social acarreta consequências na prática, pois são “fluxos múltiplos e diferenciados que configuram uma interação plena dos cristãos; eles integram a comunidade e participam igualmente, no mesmo espaço social” (MARQUES DE MELO, 2005, p.24), das práticas cristãs. Já o cristianismo moderno é “caracterizado pela existência de uma instituição eclesial, que se organiza como depositária do saber teológico e estabelece códigos para a leitura do Evangelho” (MARQUES DE MELO, 2005, p.24). Em outras palavras, um corpo burocrático que determina suas diretrizes através da hierarquia.

Assim, “à medida que declinava o prestígio do imperador romano, o do bispo de Roma ia aumentando, e começou gradualmente a ser reconhecida a autoridade preeminente de Roma em questões de fé e disciplina” (PALISCA; GROUT, 2014, p.41). Com tais medidas, “a Igreja emergiu da sua vida subterrânea e no decurso do século IV o latim substituiu o grego como língua oficial da liturgia em Roma” (PALISCA; GROUT, 2014, p.41).

A igreja conseguiu, assim, se infiltrar na política. Bispos chegavam a assumir cargos nas diretivas e assembleias nacionais. Na Espanha, exerciam funções legislativas e judiciárias. Na Gália, os reis retribuíam o clero com doações generosas de terras e isenções legais. Não há dúvidas sobre a riqueza agrária que a Igreja acumulou neste período e sobre as mudanças nas condições econômicas e sociais na qual foi fator preponderante. Com tanta terra, a igreja voltou a se instalar na zona rural, onde os bispos governavam como verdadeiros príncipes, impondo não só dízimos, mas também tributos e pedágios. (DAWSON, 2014)

Tal perspectiva demonstra a importância da sociedade para o cristianismo e do cristianismo para a sociedade, tudo através da sua institucionalização. O cristianismo não era “somente uma doutrina e um modo de vida, mas também uma sociedade, e foi precisamente a

unidade e continuidade orgânica da sociedade cristã que preservou a identidade espiritual da própria religião cristã” (DAWSON, 2014, p.222). O cristianismo transcendeu a religião territorial, mas ao mesmo tempo acabou por deixar forte o clero romano. O deus cristão não tem nacionalidade, mas é romano.

Segundo Dawson (2014), o primeiro desafio da igreja institucionalizada foi preservar seu patrimônio espiritual. E podemos, assim, atrelar esse desafio à comunicação; como seria falar para o bárbaro e o camponês de seus ideais morais do mundo sendo que estes viam tudo de forma diferente e nada em sua cultura poderia ajudá-los a compreender a cultura cristã? O cristianismo não era só uma instituição religiosa e o que fez ele prosperar neste cenário foi a sua bagagem de ordem cultural. As práticas religiosas se alinharam às práticas sociais e os costumes civis. O cristianismo não era somente uma doutrina, sendo que a música foi de suma importância nesse processo. (DAWSON, 2014)

Esse panorama fez com que o desenvolvimento da igreja durante esse processo de unificação fosse ainda mais contundente. Segundo Schurmann (1989), o declínio do poder das cidades as transformou em “meros centros administrativos da Igreja, assumindo as características das assim chamadas cidades episcopais” (SCHURMANN, 1989, p.56).

Em consequência deste fato, a contradição entre cultura dominante e popular, que, por ocasião dos primeiros enfrentamentos dos bárbaros com a civilização romana, havia sido encoberta pela oposição entre cultura urbana e rural, viria agora a tomar a forma que se tornaria característica para a Idade Média, ou seja, a forma de oposição entre cultura eclesiástica e profana. [...] Ocorria, entretanto, que a Igreja, que de fato promovia a cultura dominante, julgando-se a única detentora da verdadeira cultura e considerando o povo como sendo inculto e ignorante, negava a própria existência da cultura popular (SCHURMANN, 1989, p.56).

No século VI há um acontecimento importantíssimo para esse processo de consolidação do papel da igreja: a organização dos cantos litúrgicos. “Atribui-se a Gregório I (Gregório Magno), papa de 590 a 604, um esforço de regulamentação e uniformização dos cânticos litúrgicos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42). Por conta deste fato, os cânticos litúrgicos receberam o nome de canto gregoriano. Vale ressaltar que também existe uma razão dos cantos gregorianos serem confundidos com os modos gregos para além da semelhança dos nomes. Eles possuem esses nomes gregos “porque julgava-se que correspondessem aos antigos modos da Grécia. Pesquisas revelaram que os modos gregos começavam em notas diferentes das dos homônimos eclesiásticos” (MED, 1996, p.165). Existe até uma lenda que conta como o papa Gregório I escreveu tais cânticos: “uma pomba ditava-lhe os cânticos ao ouvido e ele ia-os cantando para um escriba, instalado atrás de um tabique, que os registrava por escrito”

(PALISCA; GROUT, 2014, p.58). Obviamente que é uma lenda, pois naquele tempo não havia “qualquer notação apropriada que o escriba tivesse podido utilizar” (PALISCA; GROUT, 2014, p.58).

As realizações de Gregório foram objeto de tal admiração que em meados do século IX começou a tomar forma uma lenda segundo a qual teria sido ele próprio, sob inspiração divina, quem compusera todas as melodias usadas pela Igreja. A sua contribuição real, embora provavelmente muito importante, foi sem dúvida menor do que aquilo que a tradição medieval veio posteriormente imputar-lhe. Atribuem-se-lhe a recodificação da liturgia e a reorganização da *schola cantorum*; a designação de determinadas partes da liturgia para os vários serviços religiosos ao longo do ano, segundo uma ordem que permaneceu quase inalterada até o século XVI; além disto, teria sido o ele o impulsionador do movimento que levou à adoção de um repertório uniforme de cânticos em toda a cristandade (PALISCA; GROUT, 2014, p.42).

É possível que tal influência por parte do papa Gregório I tenha sido imputada pela sua posição de líder da igreja: o papa. Thomas Reese (1997) afirma que o papado é tanto uma instituição quanto um indivíduo e que o centro de poder da igreja é sito na figura do papa, pois ele é, nessa doutrina, o sucessor do apóstolo Pedro. Há, portanto, na figura do papa, a ação do próprio deus cristão, de quem ele representa como vigário de cristo na face da Terra (REESE, 1997).

Para algo tão peculiar quanto a música, sofrendo a ação do “próprio deus na Terra”, é possível compreender a dimensão que isso abarcava no cotidiano das sociedades europeias medievais. Roma está no centro deste processo e foi “fonte de inspiração de boa parte do conjunto da música ocidental até o século XVI” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42). Segundo Palisca & Grout (2014), é um dos “repertórios vocais ainda em uso no mundo inteiro e incluem algumas das mais notáveis realizações melódicas de todos os tempos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42).

Um dos meios necessário para alcançar este objetivo era uma liturgia e uma música de igreja que fossem uniformes e constituíssem em elo de ligação entre toda a população. Roma, tão venerável no imaginário medieval, era o modelo mais óbvio. Um grande número de “missionários” litúrgico-musicais deslocou-se de Roma para o Norte no final do século VIII e no século IX, e a lenda de S. Gregório e do canto divinamente inspirado foi uma das suas armas mais poderosas (PALISCA; GROUT, 2014, p.59).

Entretanto, o peso da música é muito maior do que a própria música. “Seria um erro considerá-los puramente como música para ser ouvida, pois não é possível separá-los do seu contexto e do seu propósito litúrgico” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42). Esse motivo nos leva a crer que a importância na análise de gêneros musicais juntamente com os seus respectivos contextos seja fundamental não somente para entender a música, mas também a comunicação e a sociedade. O peso do contexto de surgimento de uma manifestação marginal é o mesmo que

o peso da história da música ocidental eurocêntrica. Isso valoriza ainda mais a estrutura musical empregada naqueles gêneros compreendidos como subversivos pela ordem eurocêntrica que se expande pelo ocidente. Há um propósito no batuque do morro carioca assim como no grito *blues* de um escravo norte americano, não é somente um som.¹³

Dessa maneira, a música que chega com os colonizadores portugueses em terras brasileiras no século XVI, fruto desse movimento de unificação da igreja, já passou por, no mínimo, mil e duzentos anos de prática europeia, muito mais do que suficiente para enraizar em inúmeras gerações. Ressalvamos que esse tempo também é suficiente para a música se transformar, mas nunca deixa de estar, também, relacionada aos propósitos da igreja. E, ademais, o propósito inicial da música e sua constituição no formato diatônico¹⁴ continuam presentes. “Esta perspectiva está em sintonia com a convicção dos Padres da Igreja de que o valor da música residia no seu poder de elevar a alma à contemplação das coisas divinas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42).

Eles acreditavam firmemente que a música podia influenciar, para melhor ou para pior, o caráter de quem a ouvia. Os filósofos e os homens da Igreja da alta Idade Média não desenvolveram nunca a ideia – que nos nossos dias temos por evidente – de que a música podia ser ouvida tendo apenas em vista gozo estético, o prazer que proporciona a combinação de belos sons. Não negavam, é claro, que o som da música é agradável, mas defendiam que todos os prazeres devem ser julgados segundo o princípio platônico de que as coisas belas existem para nos lembrarem a beleza perfeita e divina; por conseguinte, as belezas aparentes do mundo que apenas inspiram o deleite egoísta, ou o desejo de posse, devem ser rejeitadas. Esta atitude está na origem de muitas das afirmações sobre a música que encontramos nos escritos dos Padres da Igreja (e, mais tarde, nos de alguns teólogos da reforma protestante) (PALISCA; GROUT, 2014, p.42).

Nesse contexto temos a música subordinada à religião. “Só é digna de ser ouvida na igreja a música que por meio dos seus encantos abre a alma aos ensinamentos cristãos e a predispõe para pensamentos santos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.42). Embora essa fosse sua justificativa central, “a exclusão de certos tipos de música dos serviços religiosos da igreja primitiva tinha também motivos práticos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.43). Muitas dessas músicas associavam-se a espetáculos pagãos. “Sempre foi objeto de consenso geral a ideia de que certos tipos de música, por este ou aquele motivo, não são próprios para serem ouvidos na igreja” (PALISCA; GROUT, 2014, p.43).

Depois de Gregório I, quem teve grande importância para a unificação católica através da música foi Santo Agostinho. Segundo Palisca & Grout (2014), é ele quem escreve um tratado

¹³ Nos capítulos subsequentes trataremos especificamente de todos os gêneros aqui mencionados.

¹⁴ É o desenho da escala que conhecemos: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Veremos nos próximos subcapítulos a origem dessas notas.

sobre a música, o qual completou seis livros. “Os cinco primeiros, após uma breve definição introdutória da música, tratam dos princípios da métrica e do ritmo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.43). O sexto livro caminha por um outro viés e trata da “psicologia, a ética e a estética da música e do ritmo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.43). Tal organização corrobora para a importância da música para a igreja nesse processo de unificação e expansão.

A igreja em seu início era formada por uma minoria com a “tarefa de converter toda a população da Europa ao cristianismo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.44). E só com a música é que se pode realizar – ou ao menos garantir hegemonia espiritual em grande parte do continente - tal feito.

“A sua semente de poder criador no domínio da música teve por encanação o canto gregoriano” (PALISCA; GROUT, 2014, p.44). A música foi uma das ferramentas de conversão mais eficientes dos missionários romanos. Eles “levaram essas melodias a todas as regiões da Europa ocidental. Elas foram uma das fontes que, com o passar do tempo, vieram a dar origem à música ocidental” (PALISCA; GROUT, 2014, p.44). Em torno de mil e duzentos anos depois, veremos o mesmo processo por parte do colonizador português sobre os indígenas nativos no Brasil.

Ao analisarmos a história do Império Romano e o crescimento do cristianismo, percebemos a importância da música. E a primeira forma de música cristã institucionalizada imposta pela Igreja foi o cantochão. Entramos, assim, no campo da monodia, característica fundamental para que possamos compreender o porquê de encontrarmos no samba elementos subversivos à essa ordem hegemônica.

1.4 Monodia: A música moldada nos preceitos europeus e o controle do corpo

A monodia, “durante um longo tempo, constituiria a principal manifestação musical da cultura dominante” (SCHURMANN, 1989, p.39). Embora seja classificada como manifestação musical pelo autor, não é vista por ele como pertencente à linguagem musical, pois a monodia era “um modo especial de veicular a linguagem verbal com auxílio de determinados procedimentos musicais” (SCHURMANN, 1989, p.39). Entretanto, a musicalidade da monodia se restringia em “atuar sobre os atos de fala de forma a ampliar ou modificar os mesmos na sua qualidade de atos elocutórios” (SCHURMANN, 1989, p.39).

A monodia era uma forma que continha um “sistema rítmico que se referia ao mesmo tempo à música e à versificação” (SCHURMANN, 1989, p.39). Essa maneira de se fazer

música, ainda segundo o autor, não era completamente nova pois mantinha algumas características antigas de outros gêneros musicais anteriores a esse período. E, tudo isso, atrelado ao contexto social, sofrendo apenas uma “ampliação do sistema básico mediante sucessivos acréscimos de certos pressupostos novos em atendimento a novas características próprias às especificidades peculiares a cada formação social” (SCHURMANN, 1989, p.39).

Para melhor compreendermos a função da monodia, voltemos as características do som: altura e duração. Segundo o autor, essas duas características do som se tornaram “essenciais no momento em que se tratava de instituir uma declamação musical com o propósito de imprimir determinadas propriedades aos atos de fala, de forma a atuar sobre a sua competência social” (SCHURMANN, 1989, p.41).

Foi neste sentido, portanto, que, com o objetivo de desenvolver e alterar essa competência, a altura e a duração foram qualificadas como os *parâmetros especificamente musicais* dos sons e, como tais, têm sido incorporadas a toda a música própria à civilização europeia. Note-se que, em função da importância assumida por estes parâmetros, a teoria musical passou a desenvolver-se em dois domínios distintos: um onde se sistematizam as durações sonoras – ou a disposição dos sons no tempo –, que é chamado de *rítmica*, e outro que se ocupa da organização das alturas sonoras, que aqui designamos por *mélica* (SCHURMANN, 1989, p.41).

Segundo o autor, a mélica está associada à melodia. Para ele, o conceito de melodia “sempre estivera intimamente vinculado ao ato de cantar, [...] consiste em uma maneira especial de veicular determinados textos verbais em se utilizando certos procedimentos especificamente musicais” (SCHURMANN, 1989, p.45). Schurmann (1989) é enfático: “na base de todo canto, portanto, está o texto verbal” (SCHURMANN, 1989, p.45).

Os procedimentos musicais envolvidos no ato de cantar, por sua vez, caracterizam-se por sua potencialidade de dotar esta voz, além da organização linguística, de uma estrutura a nível musical, mediante a sua organização nas duas categorias de espaço mélico e tempo. Sob o ponto de vista estritamente musical, então, abstraindo tudo que se refere à componente linguística verbal, a voz acaba por realizar apenas uma entidade musical, à qual se aplica a denominação melodia (SCHURMANN, 1989, p.45).

O que nos interessa dessa relação do canto com o texto na monodia é que entendemos determinados “procedimentos [musicais] como respostas criativas a necessidades socialmente relevantes” (SCHURMANN, 1989, p.49). Schurmann (1989) defende a ideia de que, por conta desse processo de unificação litúrgica e política que a Igreja desenvolvia, “o canto monódico respondia com perfeita adequação” (SCHURMANN, 1989, p.49).

Já no Império Romano, a partir do reconhecimento do cristianismo pelo Estado e sua gradual transformação em religião oficial, toda a atuação de dominação a nível ideológico passou a ser delegada cada vez mais à Igreja. E, após a queda do Império, a Igreja continuaria, por toda a Idade Média, a assumir muitas das funções de Estado, principalmente aquelas que diziam respeito à ideologia. Também nesta atuação, o

canto monódico prosseguiria por constituir um instrumento poderoso para garantir a hegemonia no domínio cultural (SCHURMANN, 1989, p.50).

A monodia remete, inevitavelmente, ao canto gregoriano. Porém, é necessário compreender alguns desdobramentos de nomenclatura para a clareza e coerência do trabalho. Monodia é, segundo Schurmann (1989), uma forma de se dar características musicais ao ato de fala. Por definição, ela é “música canção, ordinariamente triste, entoada por uma única voz, sem acompanhamento” (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2018, p.[?]). Entretanto, ela pertence, também, ao conceito de monofonia. Monofonia é “música constituída de uma só linha melódica, sem acompanhamento” (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2018, p.[?]).

Assim, ressaltamos que toda monodia é monofônica, porém nem toda monofonia é monódica. Imaginemos um padre na celebração da missa no momento em que ele entoa um cântico, em solo; estaria fazendo uma monodia. Entretanto, se juntarmos as características da fala com entonação a uma única linha melódica, porém, dessa vez, em um cântico entoado por um coro, ampliariamos o conceito de monodia para monofonia. E como a celebração da missa transita por entre o celebrante e o coro, pois “inclui um bom número de peças cantadas por um celebrante, um diácono e um subdiácono, além do cantochão [...] interpretado por um coro e/ou pela congregação” (PALISCA; GROUT, 2014, p.52), temos, a todo momento, monodia e monofonia. Contudo, por conta desta característica da celebração litúrgica, temos uma definição que engloba tanto monodia quanto monofonia: cantochão. O cantochão nada mais é do que o nome “musicalmente oficial” do canto gregoriano.

Embora a definição de monodia, monofonia e canto gregoriano figurem entre significações, principalmente, musicais - assim como Schurmann (1989) acredita que cantochão é uma forma de coesão social ao se inferir características sonoras a fala -, acreditamos que, muito além dessa questão, o cantochão implica em hierarquia e controle do corpo como consequência desse processo de unificação da igreja e sua hegemonia da salvação espiritual e coesão social. Segundo Schurmann (1989), o cantochão deve ser “entendido como um princípio disciplinador, com auxílio do qual se tratava de estabelecer uma ordem adequada no universo ainda caótico e incontrolável do material sonoro” (SCHURMANN, 1989, p.58).

Primeiramente, como o próprio nome afirma: ‘canto’ e ‘chão’. Imaginemos uma linha horizontal no chão. Se associarmos a ideia de solo, em contraponto a noção do deus no céu, há nitidamente a hierarquia na qual esse deus é superior a tudo abaixo dele. Ideia coerente e conivente com os princípios e intenções da igreja medieval. Logo, os cantos gregorianos entoados pelos humanos estariam no chão, por isso o ‘canto-chão’. Ademais, se o canto é

monofônico, estariam todas as vozes fazendo a função de uma única melodia. Quiçá, podemos até enxergar a herança nos dias de hoje dessa característica ao ouvirmos de um padre ou bispo no momento da celebração da missa: “cantemos, todos, em uma só voz”. O fato é que o cantochão – expandido através do canto gregoriano – foi a base para a história da música ocidental, o marco zero.

O canto gregoriano, que inaugura uma tradição que conhecemos bem, aquela que vai dar na música barroca e clássico-romântica dos séculos XVII, XVIII e XIX, é uma música que primou por evitar sistematicamente os instrumentos acompanhantes, não só os percussivos, como também o colorido vocal dos múltiplos timbres. É uma música para ser cantada, em princípio, por vozes masculinas em uníssono, à capela, na caixa de ressonância da igreja, sem acompanhamento instrumental (WISNIK, 1989, p.41).

O cristianismo é uma religião monoteísta, no qual o filho do deus vem a terra compondo a trindade com o espírito santo. Falamos de pai e filho, não mãe e filha e muito menos de deusa. Portanto, na própria essência da religião a figura feminina fica relegada a coadjuvante, pois é possível enxergarmos somente homens celibatários como sacerdotes celebrantes. E, desde os tempos do canto gregoriano, eram somente homens que cantavam nas igrejas e compunham os corais. Essa questão é fundamental para compreendermos ainda mais a ideia de chão no cantochão: são vozes graves.

Se a hierarquia é oriunda dessas características, elas também moldaram o que entendemos como o controle do corpo. Sacks (2007) afirma que “acompanhamos o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente” (SACKS, 2007, p.11), conforme vimos anteriormente. Se a música transcende a barreira do mental para o motor, é natural que houvesse uma preocupação por parte da igreja em controlar esse impulso corpóreo. Acreditamos que, ao deixar o canto às custas de vozes masculinas, monofônicas, através de melodias que possuem notas próximas umas das outras¹⁵, seria uma forma de controlar os impulsos do corpo, “apagar as memórias” das músicas que remetiam ao passado pagão e, ao mesmo tempo, ditar regra e conduta social. “Em todo caso, e apesar da complexidade da história concreta, a nossa tradição musical tem seu marco inicial, sintomaticamente, naquela “zerada” pelo canto litúrgico católico, no plano das manifestações rítmicas pulsantes e das diferenciações timbrísticas” (WISNIK, 1989, p.41).

Primeiro que, ao abolir instrumentos rítmicos-percussivos, pondo toda a sua rítmica puramente frásica a serviço da pronúncia melodizada do texto litúrgico, o canto gregoriano acaba por desviar a música modal do domínio do pulso para o predomínio das alturas (o cantochão consiste num circunstanciado passeio pelas escalas melódicas, percorridas em seus degraus). Com isso, inaugurou de certo modo o ciclo

¹⁵ Vamos discorrer sobre essas características adiante.

da música ocidental moderna, preparando o campo da música tonal, que irá explorar amplamente, já com envergadura instrumental e com outras complexidades discursivas, as possibilidades de desenvolvimento de uma organização do campo das alturas em que a melodia vem para o primeiro plano (e onde a instância rítmica não terá mais a autonomia e a centralidade que tinha antes, servindo agora de suporte para as melodias harmonizadas) (WISNIK, 1989, p.42).

Assim, acreditamos que a supressão do ritmo é o golpe determinante para o controle do corpo. E é justamente aí que elencamos um aspecto que compreendemos no samba como subversão: a predominância rítmica¹⁶. Além do mais, ainda segundo Wisnik (1989), “a música que evita o pulso e o colorido dos timbres é uma música que evita o ruído” (WISNIK, 1989, p.42). É como se fosse uma tentativa de “limpar” o som, característica perceptível ao ouvirmos qualquer ópera europeia: a voz plena do solista. “A liturgia medieval se esforça para recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído” (WISNIK, 1989, p.42).

Afirmamos anteriormente que entendemos o timbre como uma característica social, para além de uma propriedade do som. Como vimos, “timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz” (MED, 1996, p.12). Primeiramente, se pensarmos em cor do som, um coro que é formado somente por vozes masculinas - portanto graves - seria, nessa perspectiva, monocromático. Consequentemente, temos a ideia de unidade, afinal, estariam sob a batuta de uma só cor, assim como a ideia de uniforme, também, enquanto vestimenta: a batina.

Se timbre é a cor do som, é através dessa característica que conseguimos distinguir, por exemplo, as vozes de cada pessoa. Entretanto, imaginemos que uma pessoa que você conheça te chame pelo nome; automaticamente você já sabe quem é sem precisar ver a pessoa, assim como podemos reconhecer quem está ligando ao telefone. Acreditamos que nessas circunstâncias o timbre estaria compondo relações sociais. Assim como “a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música” (WISNIK, 1989, p.30) para o bebê que ainda não estaria imerso na linguagem, o timbre novamente compõe relações sociais; existe melodia e timbre conhecidos e reconhecidos pela criança, daquela que amamenta, que nutre, que faz a criança sobreviver.

Finalmente, outra característica na qual acreditamos ser o timbre componente social é a própria relação nossa com os instrumentos musicais. Embora sejam elementos constituintes da música, não pretendemos fazer aqui um manual de instrumentos musicais. Obviamente por acreditarmos que a percussão seja elemento constituinte da rítmica do samba, trataremos sobre

¹⁶ Discorreremos sobre esse aspecto no capítulo IV.

alguns destes instrumentos justamente por sua circunstância social em momento oportuno. Entretanto, desafiamos o leitor a fazer um exercício de reflexão e pensar se, ao ouvir o som de um violão, seria capaz de distinguir que o instrumento é um violão. Se sim, é porque o leitor já sabe o que é um violão, já ouviu um violão e provavelmente já viu um violão. Logo, como consequência das relações sociais o timbre do violão já foi “programado” no cérebro. Porém, ao se ouvir uma melodia oriunda de um contra fagote, o leitor saberia que é um contra fagote? Fica lançado o desafio. E, caso o leitor sinta-se realmente desafiado, sugerimos pesquisar o preço de tal instrumento musical para, através de uma simples pesquisa de cunho econômico, perceber-se as distinções sociais circunscritas na dinâmica musical.

Sendo assim, suprimir ritmo e timbre no cantochão foi de suma importância para as pretensões da Igreja. O canto gregoriano é “significante musical oferecido ao significado litúrgico, na medida (e só na medida) em que se deixa regular pela imitação da ordem escalar do cosmo, isto é, *modo imutável* despido de todo ruído e ritmo pulsante” (WISNIK, 1989, p.106).

Mais explicitamente do que na teoria platônica, a música das esferas a que o cantochão corresponde é uma música que se desenvolve no plano das alturas, negando o ritmo recorrente e as estruturas simétricas da canção popular para fluir extaticamente sobre o seu leito de sílabas sonoras, evoluindo sob o arco dos seus desenhos melódicos. O arco é, justamente, a forma arquitetônica que permite aumentar a distância entre as colunas sob o teto de um templo: a ampliação do tempo sob o arco frásico das melodias dá ao canto gregoriano a sua temporalidade particular, sua respiração ao mesmo tempo flutuante e grave, seu caráter tendencialmente extático, em oposição às músicas do transe (o transe é dinâmico, um zero mental que se transforma em movimento de corpo; o êxtase é estático, o corpo não se move) (WISNIK, 1989, p.106).

Embora o cantochão tenha sido um “marco zero” na história da música ocidental, esse gênero em si não é mais tão ouvido nos dias de hoje. Porém, a sistematização musical feita a partir dele é, basicamente, nossa teoria e prática musical ocidental vigente. Além do mais, sendo muito mais do que simplesmente música, o cantochão era uma expressão da igreja cristã institucionalizada para ampliar sua influência espiritual, política e social. Palisca & Grout (2014) afirmam que, para os dias de hoje, o cantochão é “um tipo de música com que muita gente não está familiarizada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.50). Os autores afirmam que para melhor compreender esse tipo de música – facilmente encontrada por conta do advento da internet – deve ser ouvida até o momento em que a pessoa se familiarize com esse tipo de sonoridade. Palisca & Grout (2014) defendem que, para se ouvir esses cânticos, em “cada etapa desde processo de conhecimento deverá ter-se presente não apenas a beleza intrínseca das peças, mas ainda a relação dos cânticos com os dados relevantes de caráter histórico, litúrgico e analítico” (PALISCA; GROUT, 2014, p.50). Ora, se essa música é, para nós ocidentais, difícil

de compreender nos dias de hoje, é porque a música sofreu significativas mudanças no decorrer da história.

Este conselho é tanto mais pertinente quanto desde a substituição do latim pelas línguas vernáculas, com o Concílio Vaticano II, de 1962-1965, o cantochão praticamente desapareceu dos serviços regulares da igreja católica. Na Europa continua a usar-se em certos mosteiros e em determinados serviços de algumas das maiores igrejas paroquiais; na América é muito menos cultivado. Se bem que, em teoria, o latim continue a ser a língua oficial e o cantochão a música oficial da Igreja, na prática os cânticos tradicionais têm vindo a ser, em grande medida, substituídos por música considerada própria para ser cantada por toda congregação: versões simplificadas das melodias mais familiares, canções de composição recente, experiências ocasionais no campo dos estilos populares (PALISCA; GROUT, 2014, p.50).

Percebemos aqui que, embora a música moldada nos preceitos da Igreja – aqui falamos de estrutura e sonoridade - tenha sido a base de todo o desenvolvimento da música ocidental, ela enquanto gênero próprio também sofreu modificações. É um processo que acreditamos conter rupturas e continuidades, pois o repertório de “cantochão e as liturgias a que esse repertório pertencia desenvolveram-se ao longo de muitos séculos e continuaram a evoluir e a modificar-se, embora certos rituais tenham permanecido bastante estáveis” (PALISCA; GROUT, 2014, p.50-51).

E os rituais que permaneceram estáveis nesse período histórico – e ainda são extremamente relevantes para a igreja católica - foram o ofício e a missa. Os ofícios “celebram-se todos os dias, a horas determinadas, sempre pela mesma ordem, embora a sua recitação pública só seja geralmente observada nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.51). Eles são compostos de “orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale*, ou *Antifonário*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.51). Contudo, o ritual fundamental para a igreja era – e ainda é - a missa. Salientamos que, além do ritual, a missa era uma forma de composição musical.

A missa é o serviço religioso mais importante da igreja católica. [...] A palavra *missa* vem da frase que termina o serviço: *Ite, missa est* (“Ide-vos, a congregação pode dispersar”); o serviço é também conhecido, noutras igrejas cristãs, pelos nomes de *eucaristia*, *liturgia*, *sagrada comunhão* e *ceia do Senhor*. O acto com que culmina a missa é a comemoração ou celebração da última ceia (Lucas, 22, 19-20 e 1 Coríntios, 11, 23-26), através da oferta e consagração do pão e do vinho e da partilha destes entre os fiéis (PALISCA; GROUT, 2014, p.52).

Embora o ritual da missa seja, teoricamente, uma cerimônia que apresente a mesma estrutura em qualquer canto do mundo, “os diversos elementos da missa foram entrando na liturgia em momentos e em lugares diferentes” (PALISCA; GROUT, 2014, p.52). Porém, no

ano de “1570 foi publicado pelo papa Pio V um *missal* (livro contendo os textos para a missa), reflectindo as decisões do Concílio de Trento, e assim ficaram fixados os textos e os ritos (liturgia tridentina)” (PALISCA; GROUT, 2014, p.52). A mudança mais significativa, desde então, ocorreu somente no Concílio Vaticano II.¹⁷ “Os textos de certas partes da missa são invariáveis; outros mudam conforme a época do ano ou as datas de determinadas festividades ou comemorações” (PALISCA; GROUT, 2014, p.54).

Acerca dos cânticos utilizados na missa, Schurmann (1989) afirma que “um mesmo modelo de trajetória melódica frequentemente servia de suporte para vários textos inteiramente diversos” (SCHURMANN, 1989, p.59). Ao mesmo tempo, “era comum que um mesmo texto se sujeitasse a diversas formações melódicas distintas” (SCHURMANN, 1989, p.59). Palisca & Grout (2014) afirmam, também, que é “bastante frequente encontrar a mesma melodia em muitos manuscritos diferentes; e não deixa de ser notável que estes manuscritos registrem a melodia de forma quase idêntica” (PALISCA; GROUT, 2014, p.54). Enxergamos isso como reflexo do processo de constituição de unidade da igreja.

O modo como se conseguiu fixar, antes de existir notação, um repertório tão vasto como o era já o *corpus* do cantochão no momento em que começou a ser registrado por escrito tem sido tema de ampla reflexão e numerosos estudos. Formulou-se a teoria de que o cantochão teria sido reconstituído em parte de memória e em parte através da improvisação no momento dos ensaios de grupo ou da exibição dos solistas, recorrendo-se a um conjunto de convenções que se aplicavam a determinadas ocasiões e funções litúrgicas (PALISCA; GROUT, 2014, p.58).

A notação musical, diante dessa perspectiva histórica, terá sido “um dos meios de garantir que os cânticos seriam doravante interpretados em toda a parte da mesma forma” (PALISCA; GROUT, 2014, p.59). Os autores compreendem, assim, a notação musical – que viria a se transformar na teoria vigente – “tanto uma consequência dessa uniformidade como um meio de a perpetuar” (PALISCA; GROUT, 2014, p.59).

Se entendemos o cantochão como uma forma de controle social, ao adentrarmos no universo sonoro desses cânticos também podemos perceber tais acepções. Salientamos que o cantochão é uma forma de composição que compõe um gênero musical eclesiástico. Entretanto, dentro desse universo, existem algumas definições e diferenças entre os vários tipos de cantochão, não tanto musicais, mas muito mais funcionais de acordo com o ritual e a época sagrada. Palisca & Grout (2014) afirmam que a “linha melódica do canto reflecte a acentuação

¹⁷ O objetivo da convocação do Concílio Vaticano II pelo papa João XXIII foi de buscar renovação para a Igreja, uma atualização de seus dogmas e posições até então nunca discutidas e impensáveis de serem mudadas em pleno século XXI. Para melhor compreender o papel dos concílios para igreja, ver: ALBERIGO, Giuseppe. **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo, Paulus, 1995.

pós-clássica normal das palavras latinas, fazendo corresponder às sílabas acentuadas as notas mais agudas ou atribuindo um maior número de notas a essas sílabas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.60). Ainda segundo os autores, é rara repetição de palavras do texto, porém “a melodia adapta-se ao ritmo do texto, ao seu espírito dominante e às funções litúrgicas que o canto desempenha; [...] seu propósito é por em evidência o texto” (PALISCA; GROUT, 2014, p.60).

Segundo Palisca & Grout (2014), “os cantos para a recitação de orações e leituras da Bíblia estão na fronteira entre a fala e o canto” (PALISCA; GROUT, 2014, p.61). Essa recitação consiste em uma “única *nota de recitação* (geralmente lá ou dó), ao som da qual cada versículo ou período do texto é rapidamente entoado” (PALISCA; GROUT, 2014, p.61). Tomemos um exemplo de Schurmann (1989):

Assim, por exemplo, o texto da assim chamada *doxologia* – “Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in secula saeculorum; Amen”¹⁸ -, que se inseria nos salmos recitados no Introito da missa, era cantado em oito versões distintas, de acordo com os oito modos do sistema eclesiástico. Trata-se de um texto que evidentemente desempenha a função elocutória imediata de *glorificar*. Note-se, entretanto, que, além de uma glorificação, o texto faz referência a algo mais, não bem definido, algo de misterioso que *permanece*, que *sempre foi* e que *eternamente será* (SCHURMANN, 1989, p.59).

O texto, assim, não é simplesmente um texto. Ele faz “alusão exatamente aos traços de necessidade e imutabilidade” (SCHURMANN, 1989, p.60). E como o cantochão se utiliza de elementos musicais para dar sentido ao texto, a trajetória melódica teria de assumir “uma forma capaz de realçar adequadamente determinados aspectos pelo menos em parte nele [no texto] já existentes” (SCHURMANN, 1989, p.60).

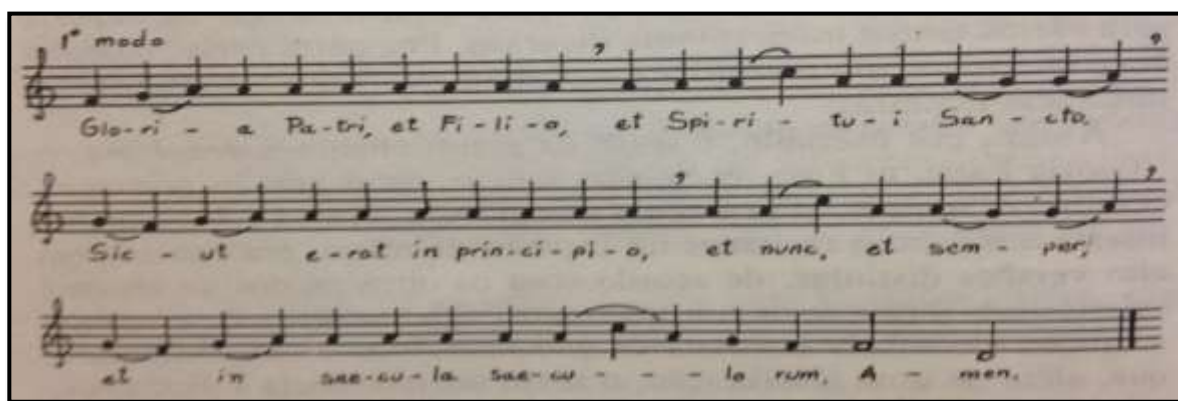


Imagem 1 – Doxologia (Ernst Schurmann)¹⁹

¹⁸ “Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, e por todos os séculos dos séculos; assim seja” (SCHURMANN, 1989, p.59).

¹⁹ Imagem retirada de SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.60.

Temos na imagem anterior a partitura da Doxologia. Essa notação é a forma atual, sendo constituída por pauta e clave. Segundo Med (1996), a pauta (ou pentagrama) surgiu por volta do século IX. “A princípio consistia em uma única linha horizontal colorida (vermelha – representava a nota Fá), à qual foi posteriormente acrescentada outra linha colorida (amarela – representava a nota Dó)” (MED, 1996, p.13). Entretanto, “o pentagrama, sistema de cinco linhas paralelas [utilizado no exemplo acima], conhecido desde o século XI, foi adotado apenas no século XVII” (MED, 1996, p.13). O que dá nome as notas é sua posição nesse pentagrama – que, além de cinco linhas, contém quatro espaços –, em relação ao sinal no começo de cada uma delas, sinal este chamado de clave.

A clave é um sinal colocado no início da pauta que dá seu nome à nota escrita em sua linha. Nos espaços e nas linhas subsequentes, ascendentes ou descendentes, as notas são nomeadas sucessivamente com a ordem: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó. A palavra clave vem do latim e significa “chave”; atualmente usam-se três tipos de clave: de Sol, de Fá e de Dó; as claves derivam de letras maiúsculas que eram indicações das linhas nas pautas primitivas. O desenho da clave de Sol originalmente era a letra G, o da clave de Fá da letra F e o da clave de Dó da letra C. O desenho das claves é uma deformação histórica das letras acima; o desenho da clave se repete rigorosamente no início de cada pauta (MED, 1996, p.16).

Um fato interessante é que o uso da clave e da pauta “permite a grafia relativa, isto é, indica que um som é mais agudo que outro” (MED, 1996, p.16). Em nosso exemplo anterior, percebemos – assim como aponta Palisca & Grout (2014) – uma predominância da nota lá. A clave utilizada é a Clave de Sol, que “marca o lugar da nota sol na segunda linha” (MED, 1996, p.16). Portanto, seguindo a sequência, a nota do próximo espaço é a nota lá.

A invenção da pauta tornou possível registrar com precisão a altura relativa das notas de uma melodia e libertou a música da sua dependência, até então absoluta, relativamente à transmissão oral. Foi um acontecimento tão crucial para a história da música ocidental como a invenção da escrita o foi para a história da linguagem (PALISCA; GROUT, 2014, p.82).

As notas são os sinais constituídos por uma circunferência e uma haste. Algumas são pintados de preto, enquanto outras são brancas. Tais sinais têm relação com a duração de cada nota. Embora seja uma notação feita na pauta moderna, ela ainda não é completamente atualizada para a notação atual. Veremos adiante que a preocupação rítmica com a notação só ganha corpo no Renascimento. Sendo assim, se analisarmos tais relações no exemplo da Doxologia acima, percebemos que:

- No primeiro pentagrama temos escritas vinte notas, sendo quinze delas a nota lá.
- No segundo pentagrama temos escritas dezenove notas, sendo treze delas a nota lá.

- No terceiro pentagrama temos escritas quinze notas, sendo sete delas a nota lá.

É inegável que há uma predominância da nota lá sobre as outras. “Esta altura que, pela sua constante recorrência, acaba por adquirir uma função específica, sugerindo uma espécie de *dominação* sobre as outras, é designada pelo termo *dominante*” (SCHURMANN, 1989, p.60). Essa melodia escrita nada mais é do que a forma – aqui compreendendo como movimento melódico - cantada que qualquer padre recita nas celebrações. Segundo Palisca & Grout (2014), “nos livros de canto as palavras finais da doxologia são indicadas por vogais, sob as últimas notas da música, da seguinte forma: *euouae*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.62). Tal perspectiva funcionaria para melhor se pronunciar as notas musicais, pois a pronúncia de uma vogal é necessariamente aberta, diferente das consoantes. “Estas vogais são uma abreviatura das últimas seis sílabas da frase *et in saecula saEcUlOrUm, AmEn*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.62).

Outro aspecto relevante é o fato de que não há grandes saltos de notas nessa melodia. É somente no final do terceiro pentagrama que temos uma descida dessas notas, mas como se formasse uma “escada”, sempre uma nota descendo após a outra. Isso pode ser mais um indicador de unidade: sempre fica em torno da mesma altura. Além do mais, nessas circunstâncias, dialogam com a perpetuidade do texto.

Trata-se, portanto, de uma estrutura em que, repetidamente, a voz alcança a dominante, permanece insistentemente sobre esta, enfatizando-a ainda por um movimento oscilatório, para finalmente ser reconduzida a um estado de repouso que é representado pela *finalis*. Ora, parece óbvio que, nesta estrutura, o misterioso *permanecer*, bem como o *sempre foi* e o *eternamente será*, que já se encontravam implicitamente presentes no texto, encontram na trajetória melódica uma realização quase palpável (SCHURMANN, 1989, p.61).

Finalmente, talvez a herança mais visível do cantochão e da sistematização da música por parte da igreja cristã institucionalizada sejam as próprias notas musicais. Vimos anteriormente o papel da cultura na organização sonora. Entretanto, essa organização no ocidente passa por um monge. “Para o ensino da leitura à primeira vista, um monge do século XI, Guido de Arezzo, propôs uma série de sílabas, *ut, re, mi, fa, sol, la*, para ajudar os cantores a memorizarem a sequência de tons ou meio-tons das escalas que começam em Sol ou Dó” (PALISCA; GROUT, 2014, p.79). Os nomes das notas “derivam do texto de um hino (datando, pelo menos, do ano 800) que Guido terá talvez musicado por forma a ilustrar a sequência: *Ut queant laxis*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.79).



Imagem 2 – Hino: *Ut queant laxis*²⁰

O tradução deste hino destinado a São João é: “Para que vossos servos possam cantar livremente as maravilhas dos vossos feitos, tirai toda a mácula do pecado dos seus lábios impuros, ó S. João” (PALISCA; GROUT, 2014, p.80). Se pegarmos o início de cada frase, temos o nome de todas a notas. Para melhor visualizarmos esse procedimento, dispomos verticalmente cada frase em uma linha e o respectivo destaque para cada nota:

*Ut queant laxis
resonare fibris
Mira gestorum
famuli tuorum,
Solve polluti
Labbii reatum,
Sancte Joannes*

Temos, assim, de uma forma mais visível e compreensível a origem das notas musicais.

Cada uma das seis frases do hino começa com uma das notas da sequência, por ordem regularmente ascendente – a primeira frase com Dó, a segunda com Ré, e assim por diante. As sílabas iniciais destas seis frases passaram a ser os nomes das notas: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*. Estas sílabas de solmização (assim chamadas a partir do nome das notas *sol-mi*) ainda hoje são usadas no ensino, com a diferença de que (à exceção dos músicos franceses, que continuam a utilizar o *ut*) dizemos *dó* em vez de *ut* e acrescentamos um *ti* (*si* em italiano e em francês²¹) acima do *lá* (PALISCA; GROUT, 2014, p.80).

Entretanto, como ressalta Schurmann (1989), existir uma música “oficial” da instituição que detém hegemonia ideológica desse período não faz com que inexista uma música que, por ser completamente diferente do cantochão, seja considerada profana. Aliás, o próprio Schurmann (1989) afirma que, com o crescimento da influência da igreja cristã institucionalizada, aquela dicotomia que era vista como erudito x popular passa, então, a ser compreendido como sagrado x profano.

²⁰ Imagem retirada de PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014, p.80

²¹ E também em português. (N. da T.)

Segundo Palisca & Grout (2014), a música não litúrgica e secular da idade média consistia em canções feitas por trovadores, jograis e sempre giravam em torno da monofonia. “Os temas dos textos integram-se quase sempre na eterna trindade de interesses dos jovens do sexo masculino: vinho, mulheres e sátira” (PALISCA; GROUT, 2014, p.84). Tais costumes que eram completamente malvistas pela igreja fez com que surgisse uma nova classe de artistas, “homens e mulheres vagueando isolados ou em pequenos grupos de aldeia em aldeia, de castelo em castelo, ganhando precariamente a vida a cantar, a tocar, a fazer habilidades, a exhibir animais amestrados” (PALISCA; GROUT, 2014, p.84). Como consequência dessa condição, para esses artistas, “muitas vezes era negada a proteção e os sacramentos da Igreja” (PALISCA; GROUT, 2014, p.84).

Embora o poder hegemônico da igreja balizasse todas as relações sociais, esses trovadores “floresceram em círculos de um modo geral aristocráticos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.85). Lembramos que estamos em torno do século X. Se pensarmos na linha do tempo com o início da era cristã no ano zero, falamos aqui de mil anos, sendo que, no mínimo, em torno de seiscentos anos de institucionalização da igreja.

Por circularem nesses meios aristocráticos, era possível que “um artista de baixo nascimento também podia ascender a uma categoria social mais elevada em virtude do seu talento” (PALISCA; GROUT, 2014, p.85). Tal condição é semelhante às relações de dominação, tanto no campo social como cultural, que veremos a seguir sobre as manifestações populares: elas não deixam de existir por conta de um poder hegemônico dominante, mas sim são consideradas subversivas. O conteúdo dessas trovas ‘profanas’ (sic!) era sobre “questões políticas e morais e cantigas cujos textos são debates ou discussões, frequentemente acerca de pontos mais ou menos abstrusos do amor cavalheiresco ou cortês” (PALISCA; GROUT, 2014, p.85).

A substância poética e musical das canções de *trovadores* e *troveiros* não é, regra geral, muito profunda, mas as estruturas formais utilizadas denotam grande variedade e engenho. Há baladas simples e baladas em estilo dramático, que requerem ou sugerem duas ou mais personagens. Algumas destas baladas dramáticas destinavam-se manifestamente a serem mimadas; muitas exigiam certamente uma interpretação dançada. Em muitos casos há um refrão que, pelo menos nas peças mais antigas, deverá ter sido cantado por um coro. Além disso, especialmente no Sul, as cantigas eram predominantemente de amor – o tema por excelência da poesia dos *trovadores* (PALISCA; GROUT, 2014, p.85).

Outro aspecto interessante sobre essas canções populares era sua relação com o corpo, que na igreja era totalmente abolida. “As cantigas com refrãos poderão ter tido origem em cantigas com dança, sendo o refrão, no início, a parte que era cantada por todos os dançarinos

em coro” (PALISCA; GROUT, 2014, p.89). Ainda segundo Palisca & Grout (2014), é “pouco provável que na alta Idade Média houvesse alguma música instrumental além da que se associava ao canto ou à dança” (PALISCA; GROUT, 2014, p.91). Entretanto, os autores reiteram que seria “completamente incorrecto pensar-se que a música deste período era exclusivamente vocal” (PALISCA; GROUT, 2014, p.91).

Os instrumentos musicais da época “chegaram à Europa vindos da Ásia, quer via Bizâncio, quer através dos árabes do Norte da África e de Espanha” (PALISCA; GROUT, 2014, p.93). Embora a música que predominava tinha como base a monofonia e a monodia, “tambores começaram a ser usados no século XII principalmente para marcar o tempo do canto e da dança” (PALISCA; GROUT, 2014, p.92). Essa abertura a novas formas de música – que não significa necessariamente uma abertura consciente, mas talvez uma brecha – coincide com o período em que a igreja institucionalizada começa a entrar nitidamente em declínio, perdendo sua influência de outrora. No campo da música, uma nova forma de se compor ganha corpo e começa a ser utilizada na Europa: a polifonia.

A partir do século XII a atenção dos compositores foi sendo cada vez mais absorvida pela polifonia. As canções monofônicas dos trovadores e troveiros eram uma expressão artística própria da aristocracia feudal; eram essencialmente obra de músicos amadores talentosos, e não de compositores profissionais. [...] A música monofônica – cantigas e danças – continuou a ser interpretada na Europa quase até o final do século XVI, mas, com exceção de Guillaume de Machaut, poucos compositores profissionais de primeira grandeza utilizaram este meio de expressão depois do século XIII (PALISCA; GROUT, 2014, p.93).

1.5 Polifonia: o renascimento do som diante do processo de secularização

Depois do predomínio da monodia devido a sua sistematização e imposição por parte da igreja cristã institucionalizada, por conta das novas dinâmicas sociais que apontavam na Europa, uma nova forma de composição se popularizou, a polifonia.

Segundo Palisca & Grout (2014), “o século XI tem uma importância crucial na história do Ocidente” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Tal importância se deu pelo “reanimar da vida económica um pouco por toda a Europa ocidental, um aumento de população, o desbravar de terras incultas e o nascimento das modernas cidades” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Outro aspecto que destacam os autores são as novas conquistas em nome da expansão do cristianismo: “a conquista da Inglaterra pelos Normandos, alguns passos importantes no sentido da reconquista da Espanha aos muçulmanos, a primeira cruzada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Entretanto, também é de suma importância os avanços no campo cultural, como as

“primeiras traduções do grego e do árabe, os primórdios das universidades e da filosofia escolástica e a difusão da arquitectura românica” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Ainda segundo os autores, a independência cultural se firma com o “desenvolvimento da literatura em língua vernácula e encontrou o seu símbolo no cisma definitivo entre as igrejas do Ocidente e do Oriente em 1054” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Todas essas mudanças, como não poderia ser diferente, influenciaram diretamente na música, “que, quando levadas às últimas consequências, viriam a conferir a música do Ocidente muitas das suas características fundamentais, esses traços que a distinguem das outras músicas do mundo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96).

Palisca & Grout (2014) apontam quatro pontos fundamentais que mudaram a música. O primeiro deles é o fato de que “a composição foi pouco a pouco substituindo a improvisação enquanto forma de criação de peças musicais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Segundo os autores, a improvisação sempre foi a base de criação “na maioria das culturas musicais e foi, provavelmente, também a única no Ocidente até cerca do século IX” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96). Entretanto, nesse período é comum que as composições fossem escritas sendo elas definitivas, ou seja, a melodia é composta e sempre será tocada da mesma forma. “Só a partir de então podemos dizer que as obras musicais passaram a “existir” na forma como hoje as concebemos, independente de cada execução” (PALISCA; GROUT, 2014, p.96).

Essa nova forma só foi possível por conta da recente invenção da notação musical; esse é o segundo ponto que destacam Palisca & Grout (2014). Somente a partir de então se tornou possível “escrever a música de uma forma definitiva, que podia ser aprendida a partir do manuscrito” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Esse conjunto de notações eram indicações que “podiam ser seguidas, quer o compositor estivesse ou não presente” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Como consequência dessa nova possibilidade de criação musical, houve uma separação entre o ato de compor e de se executar a música, surgindo uma nova figura: o intérprete. “Composição e execução passam a ser actos independentes, em vez de se conjugarem na mesma pessoa, como antes sucedia, e a função do intérprete passou a ser de mediação entre o compositor e o público” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97).

O terceiro aspecto levantado por Palisca & Grout (2014) é que a música “começou a ser mais conscientemente estruturada e sujeita a certos *princípios ordenadores*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Esses princípios consistiam em, “por exemplo, a teoria dos oito modos, ou as regras relativas ao ritmo e à consonância” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97).

E, finalmente, o quarto ponto elencado pelos autores: a polifonia vem a substituir a monofonia. “É certo que a polifonia enquanto tal não é exclusivamente ocidental, mas foi a nossa música que, mais do que qualquer outra, se especializou nesta técnica” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Palisca & Grout (2014) são enfáticos ao afirmarem que se desenvolveu a “composição polifônica a um ponto nunca igualado e, há que reconhecê-lo, à custa das sutilezas melódicas e rítmicas que são características da música e de outros povos altamente civilizados, os da Índia e da China, por exemplo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97).

Vale ressaltar que todas essas mudanças “se deram de forma muito gradual; não houve um corte brusco e absoluto com o passado” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Entretanto, foi somente no século XI que “começaram a dar-se os primeiros passos no sentido de um sistema musical novo e diferente” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97).

Nos primeiros mil anos da era cristã a igreja do Ocidente absorvera e adaptara para uso próprio tudo o que pudera ir buscar à música da antiguidade e do Oriente. Por volta de 600 d.C. este processo de absorção e conversão estava praticamente concluído, e ao longo dos quatrocentos anos que se seguiram o material foi sistematizado, codificado e disseminado por toda a Europa ocidental. Esta herança não foi abandonada. As composições sacras polifônicas até o final do século XVI e mesmo depois incorporaram o cantochão juntamente com outros materiais musicais de origens diversas. Entretanto, a polifonia começara a desenvolver-se independentemente de tais contributos e independentemente da Igreja. Por alturas do século XVI os compositores descobriram novos domínios de expressão e inventaram novas técnicas para os dominar; e é nesse novo período da história da música que ainda hoje vivemos (PALISCA; GROUT, 2014, p.97).

Assim como os conceitos de monodia e monofonia, polifonia também tem sua relação com a heterofonia. Segundo Palisca & Grout (2014), heterofonia consiste na “execução de uma melodia simultaneamente de forma ornamentada e não ornamentada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.98). Segundo Schurmann (1989), a polifonia consiste em “estruturas musicais baseadas na simultaneidade de duas ou mais vozes que se movimentam segundo trajetórias distintas” (SCHURMANN, 1989, p.68). Entretanto, avisa o autor, que a polifonia como concebemos não começou diretamente dessa forma de movimentos de vozes, ela foi se desenvolvendo com o passar dos anos. Palisca & Grout (2014) afirmam que “a polifonia existia na Europa muito antes de ser inequivocamente descrita como tal” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Além do mais, defendem os autores, “com toda probabilidade, seria usada principalmente na música sacra não litúrgica; poderá ter sido aplicada também na música popular” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). A definição de atual polifonia é:

Termo musical para designar várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade; As composições polifônicas têm várias partes simultâneas e harmônicas. As partes são independentes, mas de igual importância. Embora a música polifônica seja primordialmente vocal, o termo

também pode aplicar-se a obras instrumentais. Polifonia é uma palavra que vem do grego e que significa de muitas vozes; Música vocal contrapôntica (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2018, p.[?]).

O conceito de polifonia é tão amplo que aparece também nos teóricos da comunicação. Bakhtin (1997) tem como um dos pilares de seu pensamento o dialogismo. Para ele, em oposição a Teoria da Informação, a comunicação é muito mais complexa do que a transmissão linear de mensagens. Assim, para ele, o texto – ou enunciado ou discurso – é um tecido com muitas vozes, portanto, polifônico. Aliás, Bakhtin (1997) também se preocupa com a entonação do enunciador enquanto ser social; mais uma relação da música enquanto comunicação.

No campo da música a polifonia também tem ligações intrínsecas com relações sociais. Para Schurmann (1989), a polifonia começa a substituir a monodia quando “são várias as melodias que simultaneamente servem de suporte ao texto” (SCHURMANN, 1989, p.64). Essa forma de se fazer música teria começado com o “assim chamado *organum*, onde várias vozes se movimentam por trajetórias paralelas – nas atividades desenvolvidas no âmbito dos mosteiros” (SCHURMANN, 1989, p.64).

Seria perfeitamente compreensível, portanto, que a Igreja, através de seus intelectuais orgânicos – que eram os monges -, tratasse de registrar certas manifestações profanas, principalmente na medida em que estas diziam respeito a um campo tão importante a nível ideológico como era o caso da prática musical. Por outro lado, tudo indica que o clero, que, na sua preocupação de desincumbir-se da melhor forma possível de suas atribuições de dominação cultural, havia instituído o canto monódico, cuja eficácia por muito tempo ainda não dava os mínimos indícios de desgaste, dificilmente assumiria atitudes capazes de conduzir a uma efetiva ruptura da predominância deste modo de comunicação (SCHURMANN, 1989, p.65).

Segundo Palisca & Grout (1989), o organum consiste em “uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, [que] é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*” (PALISCA; GROUT, 2014, p.97). Ilustrando o organum à luz da definição de Palisca & Grout (2014), se na melodia temos sendo cantada a nota dó, como *vox principalis*, se duplicada à quinta abaixo haverá uma outra voz cantando a nota fá, e se duplicada à quarta teríamos a nota sol. Ainda segundo os autores, “a ideia de conjugar vozes distintas e simultâneas parece ter vingado a pouco e pouco” (PALISCA; GROUT, 2014, p.99). Vale ressaltar também que no organum primitivo “o ritmo é o do cantochão, no qual se baseiam todas as peças” (PALISCA; GROUT, 2014, p.100).

Entretanto, Schurmann (1989) defende a ideia de que a polifonia – aqui entendida ainda como o *organum* – teria se originado nas “tradicionais manifestações da cultura popular, que gradualmente teriam sido absorvidas pela Igreja” (SCHURMANN, 1989, p.65). Sendo assim, Schurmann (1989) faz uma ressalva importante sobre a polifonia sacra: “trata-se de uma opinião

que provavelmente se fundamentava no fato de que os documentos mais antigos, que nos informam sobre tais práticas, realmente são de origem monástica” (SCHURMANN, 1989, p.65). E, por se tratar de documentos oriundos da instituição que monopoliza o saber durante séculos, “não se deve esquecer, entretanto que, nessa época, as instituições da Igreja eram as únicas que se encontravam em condições de documentar quaisquer manifestações culturais, sejam elas eclesásticas ou profanas” (SCHURMANN, 1989, p.66).

Ainda segundo Schurmann (1989), a polifonia tem relação com a utilização de instrumentos musicais. Para o autor, “na medida em que a música da cultura dominante – que era a monodia – se configurava como uma música essencialmente vocal, o uso dos instrumentos só poderia ter sido próprio à música da cultura popular” (SCHURMANN, 1989, p.66). Isso se deve ao fato de os instrumentos terem em comum a “particularidade de sempre produzirem simultaneamente diversos sons de alturas distintas” (SCHURMANN, 1989, p.67). Consequentemente, juntos a uma melodia, “produziam sons contínuos, de altura fixa, ou seja, vozes que se movimentavam” (SCHURMANN, 1989, p.67).

O resultado era uma espécie de massa sonora, de características rudes e agressivas inteiramente estranhas à *limpidez* civilizada do canto monódico. Ao que tudo indica, trata-se de certas práticas, tanto na música instrumental como no acompanhamento instrumental do canto, a que os gregos já faziam referência com o termo de *heterofonia*: simultaneamente à execução – vocal ou instrumental – de uma melodia, produziam-se outros sons distintos, sempre instrumentais, que, sem coincidir exatamente com essa melodia, acompanhavam a sua trajetória (SCHURMANN, 1989, p.67).

Ainda segundo o autor, essa música da cultura popular estaria “vinculada principalmente às festividades socialmente importantes na vida cotidiana do povo” (SCHURMANN, 1989, p.67). E o mais interessante é que essa manifestação musical “acabaria por estabelecer-se uma real oposição aos valores instituídos pela cultura dominante” (SCHURMANN, 1989, p.67). Ademais, assim como toda a história da música vista até agora, não se pode negar que havia “influência mútua entre as culturas nela implicadas” (SCHURMANN, 1989, p.67). Porém, a penetração da heterofonia na igreja “deve ser considerada como um fenômeno mais ou menos esporádico” (SCHURMANN, 1989, p.67), pois estamos falando da cultura dominante, sagrada e institucionalizada. Contudo, não podemos negar a mútua influência.

Assim como formas civilizadas do canto monódico frequentemente eram reproduzidas no âmbito da cultura popular, acontecia também que a Igreja, principalmente quando se tratava de mosteiros mais afastados da fiscalização cultural de Roma, nem sempre pôde ficar imune aos barbarismos instrumentais da música profana. Não se deve esquecer que, afinal de contas, os membros do clero geralmente eram indivíduos provenientes de meios portadores da cultura profana. Assim se

explica não apenas a existência de inúmeras pinturas, gravuras e talhes da época, que mostram coros de anjos que se acompanham com harpas, rebecas, organistros, trompas e trombones [...] (SCHURMANN, 1989, p.67).

Vale ressaltar que Schurmann (1989) também defende a ideia de que essas práticas populares possibilitavam uma “identificação social que, a nível de cultura, os distinguia da classe dominante” (SCHURMANN, 1989, p.68). Essas manifestações, assim, “passaram a constituir um importante elemento de sustentação no confronto com a cultura dominante” (SCHURMANN, 1989, p.68). Podemos, assim, dada a condição da igreja institucionalizada como hegemônica, dizer que a polifonia nasce como uma forma de subversão da ordem vigente.

Entendemos que as novas formas de canto polifônico que aí começaram a delinear-se não foram senão o resultado dos esforços desenvolvidos pelas classes populares para dar resposta à crescente exploração e injustiça a que o sistema feudal as submetia. O surgimento dessas primeiras manifestações polifônicas, vem qualificar-se, portanto, a nível político, como a emergência de formas ainda incipientes de movimentos sociais (SCHURMANN, 1989, p.69).

Podemos enxergar a relação da polifonia com o desenvolvimento das sociedades, também, por um outro ponto de vista. Segundo Palica & Grout (2014), “por alturas do final do século XI a polifonia tinha-se desenvolvido a tal ponto que os compositores já conseguiam combinar duas linhas melodicamente independentes” (PALISCA; GROUT, 2014, p.100). Eles podiam escrever os intervalos “graças à invenção de uma notação precisa” (PALISCA; GROUT, 2014, p.100). Ademais, os autores são enfáticos: “os progressos da notação foram apressados pelo desenvolvimento da polifonia” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101). Principalmente a notação rítmica, pois “não só a altura dos sons tinha de ser claramente legível, como se tornava necessário encontrar um meio de traduzir as relações rítmicas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101).

O desenvolvimento do organum também “aumentou significativamente a duração das peças, como também retirou à voz mais grave o seu carácter original de melodia definida” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101). A voz grave passou a ser a voz que sustenta a peça, dá o pano de fundo para os desenhos melódicos recém utilizados. “A voz mais grave, uma vez que sustentava ou mantinha a melodia principal, passou a ser chamada de tenor, do latim *tenere*, ‘manter’” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101). Com o passar do tempo, o termo organum foi ganhando novos sentidos, usado como “termo genérico, englobando toda a música polifônica baseada no cantochão, até cerca de meados do século XIII” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101). Organum é, ainda, “o termo latino para todo e qualquer instrumento musical, referindo-se também, mais particularmente, ao órgão” (PALISCA; GROUT, 2014, p.101). Essa forma de composição se espalhou por toda a Europa.

A arte da composição polifônica de século XII a meados do século XIV desenvolveu-se originalmente no Norte da França, irradiando depois para outras zonas da Europa. As mais altas realizações do *organum* tiveram origem principalmente no trabalho da escola de Notre Dame; o *organum* também se cantou noutras regiões de França e em Inglaterra, Espanha e Itália, mas menos sistematicamente e numa forma menos desenvolvida do que em Paris, onde era, provavelmente, improvisado pelos cantores em ocasiões festivas. O grosso da música, quer da missa, quer dos ofícios, continuava a ser o canto monofônico; ainda encontramos peças monofônicas compostas de novo nos mesmos manuscritos que contêm *organum* e outras peças polifônicas (PALISCA; GROUT, 2014, p.105).

Em meados do século XIII o “universo medieval perfeitamente fechado começava a desagregar-se, a perder tanto a sua coerência interna como o seu poder de dominar os acontecimentos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.127). Toda essa mudança social se refletiu na música com o “enfraquecimento gradual da autoridade dos modos rítmicos, relegação do tenor de cantochão para um função puramente formal, promoção do *triplum* ao estatuto de solista, contrapondo-se ao acompanhamento das vozes mais graves” (PALISCA; GROUT, 2014, p.127). Vemos aqui um indicador fundamental dessas mudanças: o solista. Aquela música na qual cantavam-se ‘todos, a uma só voz’, mostra sinais claros de desgaste.

O panorama social desse período se mostrava diferenciado. Segundo Palisca & Grout (2014), o “século XIII foi uma era de estabilidade e unidade, enquanto o século XIV foi de mudança e diversidade” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130). Segundo os autores, o grande símbolo desse contraste foi o papado. “No século XII a autoridade da Igreja, tendo por centro o papa de Roma, era universalmente respeitada e reconhecida como suprema” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130). Seu poder era tamanho que, ainda segundo os autores, se expandia “não só em problemas de fé e moral, mas também, em grande medida, em questões intelectuais e políticas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130). Entretanto, “no século XIV esta autoridade, especialmente a supremacia do papa, começou a ser largamente contestada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130).

Durante a maior parte do século – 1305 a 1378 – os papas, exilados em consequência da anarquia e dos tumultos que avassalavam Roma, residiram em Avignon, no Sudeste da França (o ‘cativeiro de Babilônia’), e durante mais trinta e nove anos – até 1417 – houve sempre dois e, por vezes, três candidatos rivais ao papado (o ‘grande cisma’). As críticas a este estado de coisas, bem como à vida muitas vezes escandalosa e corrupta do alto clero, tornaram-se cada vez mais acerbos, exprimindo-se não apenas por escritos, mas também em vários movimentos divisionistas e heréticos que foram os precursores da reforma protestante (PALISCA; GROUT, 2014, p.130).

Palisca & Grout (2014) apontam uma questão chave para esse novo panorama que vem se desenhando. Para os autores, “o século XIII conciliava a revelação e a razão, o divino e o humano, as exigências do reino de Deus e as dos Estados políticos deste mundo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130). Entretanto, “a filosofia do século XIV, em contrapartida, tendia a

conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados, limitando-se a autoridade de cada uma à esfera que lhe competia” (PALISCA; GROUT, 2014, p.130).

Percebe-se, assim, nitidamente a perda de poder que a igreja institucionalizada sofre. Para Hervieu-Legér (1999) esse novo panorama tem relação com a ideia de modernidade. Para a autora, a modernidade de uma sociedade é necessariamente avaliada pelo papel da autonomia do sujeito, pela capacidade de determinar, em consciência, as orientações que este indivíduo almeja dar à sua própria vida em todos os aspectos da atividade humana. Porém, ao mesmo tempo, alude para que os indivíduos sujeitos possuam “condições de definir, debatendo publicamente com outros indivíduos sujeitos (entre ‘cidadãos’), as orientações da sociedade na qual vivem” (HERVIEU-LEGÉR, 1999, p.299).

Hervieu-Legér (1999) defende ainda que esta sociedade é necessariamente diferenciada e pluralista, onde nenhuma instituição impõe ao coletivo dos indivíduos e do corpo social um código de sentido global. Ela conclui afirmando que “o sentido da ação, individual e coletiva, não é recebido de cima, mas construído individual e coletivamente” (HERVIEU-LEGÉR, 1999, p.299). Vemos aqui algumas ideias interessantes que cabem no período que Palisca & Grout (2014) descrevem, como a ideia de autonomia, cidadãos e sentido coletivo e individual. O resultado desse processo – que alavanca outro processo denominado secularização - pode ser facilmente notado no fato de que a religião não mais regula a conduta do indivíduo. E, como vimos, nas mudanças que a música sofreu.

Acreditamos que nas sociedades antigas a mística e a magia se expressavam num formato religioso impregnando todas as atividades daqueles indivíduos seja no âmbito social ou sobrenatural. Ao longo do tempo, as técnicas mágico-religiosas, que moldaram por grandes períodos o modo de vida desta sociedade, são substituídas por outras de caráter racional, de base científica em geral. Assim, a referência das grandes igrejas²² não afirma mais a identidade coletiva. Inegavelmente a ciência, que até então era serva da própria teologia, passa a exercer grande influência neste processo, pois ela é a responsável pelo desencantamento do inexplicável que a religião guardava.

²² Utilizamos o termo no plural pois, embora reconhecemos a supremacia da igreja cristã institucionalizada, não negamos a existência de outras formas de religião que ficam visíveis justamente por conta desse processo. Após a Reforma Protestante (1517), a secularização também – embora pareça um paradoxo – afeta essa versão do cristianismo. Atribuímos essa dinâmica pelo fato de termos, hoje, inúmeras formas de cristianismo espalhados dentro das próprias igrejas históricas.

Diante deste panorama é possível compreender que todo esse “movimento centrífugo do pensamento do século XIV teve o seu paralelo nas tendências sociais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131). Não há, a partir de então, mais condições que propicie um espaço na sociedade para a religião pelas suas funções de origem, mesmo porque os autores aqui explorados defendem a ideia de racionalização. A razão é a mãe da filosofia e avó da ciência.

O reflexo desse novo panorama na sociedade também é facilmente manifesto. Segundo Palisca & Grout (2014), no século XIV houve uma quebra no progresso econômico e uma crise causada, principalmente, “pelas terríveis devastações da peste negra (1348-50) e da guerra dos Cem Anos (1338-1468)” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131). Esses eventos deram origem a uma “vaga de descontentamento urbano e de insurreições camponesas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131).

Ainda segundo os autores, “o crescimento das cidades nos dois séculos anteriores reforçara o poder político da burguesia, acarretando um correspondente declínio da velha aristocracia feudal” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131). O fato é que o “ideal medieval da unidade política da Europa perdeu terreno ante a realidade dos poderes separados e independentes” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131). Em contrapartida, no campo das artes, houve um florescimento como antes nunca visto. E, na música, uma inversão cosmológica: “os compositores do século XIV produziram muito mais música profana do que música sacra” (PALISCA; GROUT, 2014, p.132).

A crescente independência e importância dos interesses seculares traduzia-se no progressivo florescimento da literatura em língua vernácula: a *Divina Comédia*, de Dante (1307), o *Decameron*, de Boccaccio (1353), e os *Contos de Cantuária*, de Chaucer (1386), são alguns dos grandes marcos literários no século XIV. O mesmo período assistiu aos primórdios do *humanismo*, um ressurgimento do estudo da literatura clássica grega e latina, que viria a constituir uma das influências mais importantes no Renascimento mais tardio. [...] Tanto a literatura como o ensino e as artes participaram num movimento que cada vez mais os afastou da perspectiva relativamente estável, unificada, de base religiosa, que era a do século XIII, levando-os a prestarem uma atenção crescente aos fenômenos variados e mutáveis da vida humana neste mundo (PALISCA; GROUT, 2014, p.131).

Ainda segundo Palisca & Grout (2014), os primeiros avanços polifônicos nesse novo panorama que apontava no horizonte se deram na França e na Itália. Entretanto, ressalta o autor, que “a variedade dos recursos musicais aumentou significativamente no século XIV, sob o impulso de uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana” (PALISCA; GROUT, 2014, p.157). Mesmo ao avançar para o século seguinte, “a música continuou a evoluir no sentido da criação de um estilo internacional” (PALISCA; GROUT, 2014, p.161). Mesmo com o pioneirismo por parte de França e Itália, também “os

compositores ingleses contribuíram decisivamente para este estilo em meados do século” (PALISCA; GROUT, 2014, p.131) XV.

Sabemos que existem inúmeros movimentos musicais, períodos de maior ou menor desenvolvimento de novas formas de se pensar e de se fazer arte, porém, tudo sob a égide de um movimento maior, no qual foi chamado de Renascimento. “O humanismo foi o movimento intelectual mais característico do período a que os historiadores chamam o Renascimento” (PALISCA; GROUT, 2014, p.185). E, como não poderia deixar de ser, a música também se modifica a partir de então, embora o movimento “afectou a música relativamente mais tarde do que alguns outros domínios” (PALISCA; GROUT, 2014, p.185).

A palavra francesa Renaissance, que significa “renascimento”, foi pela primeira vez utilizada nessa língua em 1885, quando o historiador Jules Michelet a escolheu para subtítulo de um dos volumes da sua *Histoire de France*. A partir daí foi adotada pelos historiadores da cultura, em particular da arte e também da música, para designar um período histórico (PALISCA; GROUT, 2014, p.188).

Segundo Palisca & Grout (2014), “o efeito mais importante que o humanismo teve sobre a música foi o de a associar mais estritamente às artes literárias” (PALISCA; GROUT, 2014, p.188). Isso pode ser visto no fato de “os poetas preocuparem-se mais com o som dos seus versos e os compositores com a imitação desse som” (PALISCA; GROUT, 2014, p.188).

A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através de cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, os ritmos e a duração das notas (PALISCA; GROUT, 2014, p.188).

Essa interessante característica pode nos dizer mais coisa: mesmo com a mudança estrutural que a música sofreu nos últimos séculos, a associação da música com o texto – embora muito mais tecnicista no Renascimento – está mantida do modo como o cantochão fazia em seu nascimento. Vemos aqui novamente um fenômeno interessante: rupturas e continuidades. Ruptura com a monodia, o controle do corpo, novas experiências sonoras. Continuidade com o texto sendo elemento chave de composição. Entretanto, essas novas experiências “tornavam a música mais cativante e mais expressiva para o ouvinte” (PALISCA; GROUT, 2014, p.188).

Ainda segundo os autores, “não é possível definir um estilo musical renascentista” (PALISCA; GROUT, 2014, p.188). Isso porque o Renascimento foi “mais um movimento cultural geral e um estado de espírito do que um conjunto específico de técnicas musicais” (PALISCA; GROUT, 2014, p.188). O movimento renascentista faz eco à definição de modernidade de Hervieu-Legér (1999) acima comentada.

Mas esta ideia de renascimento tinha ainda outra faceta, a de uma nova atenção consagrada aos valores humanos, por oposição aos valores espirituais. A realização pessoal em vida era agora vista como um fito tão desejável como a salvação após a morte. Sentir e exprimir toda a gama das emoções humanas e gozar os prazeres dos sentidos já não eram consideradas coisas más. Artistas e escritores voltavam-se tanto para temas profanos como religiosos e procuravam que as suas obras fossem compreensíveis e agradáveis aos homens, além de aceitáveis aos olhos de Deus (PALISCA; GROUT, 2014, p.188).

Todas as mudanças que ocorreram no decorrer do desenvolvimento da música têm, para além da própria mudança da música em si, outro aspecto que é primordial para nós: nossa relação com a música. Ela ocupa lugar de magia, de submissão a deus, de experiência sensitiva, todas as perspectivas possíveis e, muitas delas, simultâneas. Entretanto, há também outro fenômeno que também modifica nossa relação com a música e a transforma mais uma vez: o advento da imprensa.

Segundo Palisca & Grout (2014), com o advento da polifonia renascentista e a inevitável perda de influência da igreja institucionalizada, se “criou uma forte procura de música para tocar e cantar” (PALISCA; GROUT, 2014, p.190). Isso fez com que fossem “compilados manuscritos em cada centro, comportando o repertório local, e copiados outros manuscritos, geralmente sumptuosos, oferecidos como presentes em aniversários, casamentos e outras ocasiões” (PALISCA; GROUT, 2014, p.190). Entretanto, nesse período inicial, ainda segundo os autores, “este processo era dispendioso e nem sempre transmitia fielmente as obras do compositor” (PALISCA; GROUT, 2014, p.190). Contudo, foi só com o advento da imprensa que “tornou-se possível uma difusão muito maior e mais exacta da música escrita” (PALISCA; GROUT, 2014, p.190).

A arte de imprimir livros com caracteres móveis, aperfeiçoada por Johann Gutenberg cerca de 1450, foi aplicada aos livros litúrgicos com notação de cantochão por volta de 1473. Em finais do século XV surgiram, em diversos livros de teoria ou manuais de ensino, exemplos de música impressa com blocos de madeira; este método continuou a ser utilizado, quer isoladamente, quer conjugado com a impressão de caracteres móveis, mas acabou por se extinguir. A primeira colectânea de peças polifónicas impressa com caracteres móveis foi editada em Veneza, no ano de 1501, por Otaviano de Petrucci (PALISCA; GROUT, 2014, p.190).

Tiramos, assim, três conclusões: primeiro, a música que antes era ouvida ou na igreja ou em festividades ou até mesmo nas ruas das cidadelas, agora poderia ser reproduzida dentro dos lares das pessoas. Obviamente que reproduzida por pessoas que tinham alguma habilidade musical e tocavam algum instrumento; segundo, as músicas que foram impressas foram aquelas que, de alguma forma, tiveram acesso à esta nova tecnologia ou que, de alguma forma, era de interesse de quem tinha acesso. São as músicas de igreja – que mesmo não tendo a influência de outrora ainda era uma instituição de peso – e as músicas que agradavam as camadas mais

abastadas. Podemos aqui ver outro movimento interessante: a música que depois do cantochão fomentou o embate de profano x sagrado, nesse novo período retorna à alcunha de música erudita x música popular; e, em terceiro, a objetificação da música. Embora não palpável, um manuscrito indicando como tocar é uma forma de “dar” a música de presente para alguém, muito semelhante aos dias de hoje quando temos, por exemplo, um amigo secreto em empresas e CDs são dados de presente. O CD é um objeto, mas, mais do que isso, existe ali uma objetificação da música, a pessoa há de ser presenteada com o ato de ouvir a música, é presenteada com a possibilidade de uma experiência coletiva e individual, não é o CD em si.

Esse período é de extrema relevância para nós não somente pelas mudanças que acarretou na música. Ele também é importante enquanto período histórico, pois é no século XVI que temos a chegada dos primeiros colonos portugueses em terras brasileiras²³. Entretanto, é importante atentar-nos-emos às relações dos períodos históricos com o nosso processo de colonização. Se esse processo de mudança se dá na Europa, é compreensível que, com relativo atraso, suas consequências cheguem até a América. Entretanto, encontra na América um povo nativo com sua própria música – que foi julgada profana pelos colonos cristãos – e, posteriormente, encontra, também, a música africana trazida pelos escravos.

Ademais, outro aspecto importante da música renascentista é o crescimento da música instrumental, contrapondo-se completamente ao cantochão. Houve nesse período um “acréscimo de interesse pela música instrumental por parte dos compositores sérios e ao nascimento de estilos e formas independentes de composição para instrumentos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.254).

Um sinal do crescente interesse do século XVI pela música instrumental foi a publicação de livros que descrevem instrumentos ou dão instruções sobre a forma de os tocar. A primeira obra deste tipo data de 1511, e muitas outras se seguiram, em número crescente, até ao fim do século. Não deixa de ser significativo o facto de a maioria destes livros terem sido, desde o início, escritos em língua vernácula e não em latim; com efeito, não se dirigiam aos teóricos, mas sim aos executantes da música (PALISCA; GROUT, 2014, p.254).

Depois do grande cisma no século XI entre igreja do oriente e do ocidente, outro duro golpe na hegemonia cristã se deu pela reforma protestante em 1517. Martinho Lutero fixou na porta de uma igreja 95 teses sobre o que ele não concordava com a igreja institucionalizada. Entretanto, “não era sua intenção iniciar um movimento no sentido da criação de igrejas protestantes organizadas completamente independentes de Roma” (PALISCA; GROUT, 2014,

²³ Todo o processo de colonização brasileira é tratado de modo aprofundado no capítulo III.

p.277). Porém, foi exatamente isso que aconteceu. Contudo, “a igreja luterana conservou boa parte da liturgia católica tradicional, a par de um considerável uso do latim nos serviços religiosos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.277). Mas no campo da música, “conservou grande parte da música católica, tanto de cantochão como polifônica, umas vezes com o texto original latino, outras com o texto original traduzido para alemão, ou com novos textos alemães adaptados às antigas melodias” (PALISCA; GROUT, 2014, p.277).

Houve diversos momentos na história da música renascentista que não caberiam todos neste nosso breve panorama. Entretanto, há uma característica muito interessante que vem a aparecer no samba: o contraponto. Sabemos que a história da música ocidental à luz do desenvolvimento europeu carrega algumas alcunhas. Vimos o período do renascimento e o uso da polifonia. O período subsequente é chamado de barroco, trata-se do século XVI e XVII. O termo “tomou um sentido globalmente mais favorável, designando as tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura de Seiscentos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.307). Esse período também nos é importante pois os “anos compreendidos entre 1600 e 1750, durante os quais se colonizaram as Américas, foram na Europa um período de governos absolutos” (PALISCA; GROUT, 2014, p.309).

As músicas dessa época refletiam uma “vasta gama de ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência” (PALISCA; GROUT, 2014, p.312). Além do mais, “a música desse período não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afectos num sentido genérico” (PALISCA; GROUT, 2014, p.312). A música no período barroco tinha um baixo contínuo, um “baixo firme e uma voz aguda ornamentada” (PALISCA; GROUT, 2014, p.313). Ressaltamos aqui que chamamos de baixo a voz ou o som grave. Essa característica fez com que, entre a voz grave do baixo e a voz aguda da melodia houvesse uma “aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas” (PALISCA; GROUT, 2014, p.313).

E é aí que está uma técnica fundamental do período: contraponto. Segundo Palisca & Grout (2014), embora desde o início da polifonia houvesse em determinados momentos o uso do contraponto, este não o era de forma consciente como no barroco. “Embora diferente do do passado, tratava-se ainda de uma conjugação de diferentes linhas melódicas; agora essas linhas tinham de encaixar todas no quadro de uma série de simultaneidades ou acordes decorrentes do contínuo” (PALISCA; GROUT, 2014, p.314).

O contraponto é como se as melodias tomassem caminhos opostos, completamente distintos, porém, havendo uma relação entre elas. Fazendo uma analogia a uma estrada, imaginemos um carro que sai da cidade A para a cidade B. Em um movimento análogo, quando esse carro chega na cidade B, há um carro igual, porém saindo da B para a A. Agora imaginemos que essa estrada seja uma serra. Uma voz sobe e, assim que chega ao ponto, a outra desce. Não são as mesmas, embora estejam no mesmo caminho, porém em direções opostas. Haverá momentos em que essas vozes se cruzam também.

Agora se pensarmos esse contraponto no samba, podemos fazer uma analogia à uma pergunta e resposta. É muito comum – e trataremos disso no capítulo IV – a ‘resposta’ ou ‘comentário’ no samba por instrumentos de sopro. O cantor ou cantora faz um verso e, logo em seguida, pegando o ‘gancho’ da melodia, o instrumentista responde – de forma improvisada – a essa melodia.

Sabemos que a história da música é muito maior do que essas meras páginas do primeiro capítulo. Porém, compreender o que é a música é de suma importância para que possamos estabelecer a relação do samba como folkcomunicação.

CAPÍTULO II

A folkcomunicação e a música

No capítulo anterior vimos um pouco da história da música, do que é som e como a música chegou aos dias de hoje na forma em que concebemos e compreendemos o que é música. Porém, para atingirmos nosso objetivo de analisar o samba enquanto manifestação musical à luz da teoria beltraniana, precisamos, também, entender o que é a folkcomunicação.

Sendo assim, essa pesquisa tem como referência teórica a Folkcomunicação, ideia pioneira de Luiz Beltrão (1980) definida como o “conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24).

Nesse capítulo trataremos nossa reflexão da Europa para terras brasileiras. A reflexão consiste – como já afirmamos anteriormente - em analisar o samba enquanto manifestação musical à luz da teoria beltraniana através da análise da essência da construção musical, dialogando elementos musicais e elementos sociais, no intuito de encontrar subsídios que a caracterizem como comunicação marginal sendo eles opostos às sistematizações de origem cristã trabalhadas no capítulo anterior, pois a “**Folkcomunicação** caracteriza-se pela utilização *de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural*” (MARQUES DE MELO in BELTRÃO, 2004, p. 11-12).

2.1 A semente em Luiz Beltrão

Ao definir seu conceito com a palavra intercâmbio, seja de ideias, informações e opiniões, é inegável que o autor dá devida importância para a comunicação nas sociedades. Beltrão (1980) mostra uma relação íntima entre civilização e comunicação como sendo o ponto de partida para sua reflexão. Afirma que os “romanos consideravam bárbaros os povos que não falavam o latim” (BELTRÃO, 1980, p.01), que no ocidente civilização “se mediria pelos preceitos do cristianismo que, durante mil anos, inspirara a constituição dessas nações em estados e a institucionalização do poder” (BELTRÃO, 1980, p.01), e no período que ele chama de Revolução Comercial, as ideias somente transitaram por conta da “vulgarização dos

conhecimentos que o livro tipográfico tornara acessíveis a maiores camadas de cada nação” (BELTRÃO, 1980, p.01).

Parece-nos exato afirmar que é nesse momento histórico que se situa a origem mundial de cada sistema de comunicação, ou seja, do conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, ideias e sentimentos essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõem a sociedade (BELTRÃO, 1980, p.02).

Beltrão (1980) afirma que a comunicação passou por um desdobramento através da ruptura do que ele chama de “universo social” da égide da mesma fé (católica cristã), assim como outros autores que trabalhamos no capítulo anterior afirmaram. O povo ficaria, assim, dividido entre as camadas da população que tinham acesso ao livro, seja como leitores ou autores, aqueles que possuem acesso à educação, no intuito da “consolidação e manutenção do poder e dos privilégios que sua capacidade política lhes conferira” (BELTRÃO, 1980, p.02), enquanto que do outro lado havia a camada da população que não tinha acesso ao livro sequer como meros leitores. O autor afirma que essa camada da população era formada por pessoas analfabetas em sua grande maioria, sem acesso à educação, as quais eram “preocupadas unicamente em subsistir à falta de recursos econômicos” (BELTRÃO, 1980, p.02).

Essa realidade social impacta diretamente o desenvolvimento dos meios de comunicação. Segundo ele, a ciência e a crescente tecnologia acabam por sedimentar ainda mais tais condições, pois cada vez que se buscava a integração da comunicação, esbarrava-se em uma dicotomia entre “grupos organizados - que constituem o que se convencionou chamar elite – [...] e os grupos não-organizados, a massa” (BELTRÃO, 1980, p.02). Como consequência dessa condição, podemos enxergar através da visão do autor o porquê de termos grupos que podem ser caracterizados como marginais.

Os primeiros estão expostos, captam e decodificam as mensagens dos meios de comunicação massivos, todos grandes empreendimentos econômicos, de que são proprietários, patrocinadores e colaboradores conscientes; os últimos, não expostos ou apenas consumidores passivos de tais meios que, como o livro, exigem “alfabetização” para que suas mensagens sejam entendidas, inclusive em seu significado latente. Por isso, sem poder decisório, excluídos de uma participação ativa no processo civilizatório, em uma palavra, *marginalizados* (BELTRÃO, 1980, p.02).

Segundo Beltrão (1980), a expressão *marginal* surge na literatura científica em 1928 e designava sua atenção em um estudo sobre as migrações, sendo o migrante entendido como marginal (híbrido cultural). Posteriormente, o termo ganha uma concepção pejorativa (comum nos dias de hoje ainda), “sendo o marginal considerado elemento perigoso, ligado ao mundo do

crime, o fora-da-lei, vagabundo, violento, homem ou mulher que viva da bebida, dos tóxicos, da prostituição e dos atentados à propriedade” (BELTRÃO, 1980, p.39).

O fenômeno da marginalidade se caracterizou após a revolução burguesa e sua ideologia, e se agravou com a Revolução Industrial, geratriz conceptual e formal da sociedade de massa. Às camadas superiores – a elite do poder econômico e político – que estabelecem os níveis de civilização e as metas de desenvolvimento, inclusive sócio-cultural, se contrapõem indivíduos e grupos sem condições (ou a quem sempre são negadas condições) de alcançá-los, por sua pobreza, por suas culturas tradicionais, pelo isolacionismo geográfico, rural ou urbano, pelo baixo nível intelectual ou pelo inconformismo ativo e consciente com a filosofia e/ou a estrutura social dominante (BELTRÃO, 1980, p.39).

Tal condição é comum no Brasil colonizado pelos europeus, pois falamos de um novo país onde havia um convívio de etnias distintas, como os índios e negros, sendo eles dominados pelo branco europeu (FREYRE, 2006). Esta leitura abre um leque de inúmeras possibilidades de estudos e compreensão desse fenômeno. Holanda (2016) defende a ideia de que houve uma tentativa de implantação da cultura europeia em nosso território e esse fato é o que mais gera consequências no surgimento e desenvolvimento da sociedade brasileira (HOLANDA, 2016).

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (HOLANDA, 2016, p.31).

É impactante a expressão utilizada pelo autor, afirmando que somos “desterrados em nossa terra”, o que corrobora com o pensamento beltraniano porque um desterrado em sua terra é uma pessoa marginalizada em sua própria terra. Ele atribui tal condições a fatores culturais, sendo que o termo cultura tem sua primeira acepção relacionada à terra. Vem da ideia de cultivar o solo, cultivar o gado. Percebe-se aí uma ideia de construção e/ou movimento que pode ser relacionado com o movimento da própria língua, e não necessariamente com o conceito de cultura.

No começo do século XVI, ela não significa mais um estado (da coisa cultivada), mas uma ação, ou seja, o fato de cultivar a terra. Somente no meio do século XVI se forma o sentido figurado e ‘cultura’ pode designar então a cultura de uma faculdade, isto é, o fato de trabalhar para desenvolvê-la. Mas esse sentido figurado será pouco conhecido até a metade do século XVII, obtendo pouco reconhecimento acadêmico e não figurando na maior parte dos dicionários da época. Até o século XVIII, a evolução do conteúdo semântico da palavra se deve principalmente ao movimento natural da língua e não ao movimento das ideias, que procede, por um lado, pela metonímia (da cultura como estado à cultura como ação), por outro lado, pela metáfora (da cultura

da terra à cultura do espírito), imitando nisso seu modelo latino *cultura*, consagrado pelo latim clássico no sentido figurado (CUCHE, 1999, p. 19).

Já influenciado pelo Iluminismo Francês, o termo passa de cultura da terra à cultura do espírito. Isso significava cultivar as artes, ciências, literatura, etc. Essa concepção de cultura, para os iluministas, era o que diferenciava o ser humano das outras espécies. Vale ressaltar que, por ser algo instituído, automaticamente fazia distinção entre povos ou classes, pois é impossível que uma visão de mundo abarque todas as sociedades, e visto que essa concepção era francesa, não poderia ser diferente: contempla aqueles que a enxergam. Para eles, era o acúmulo dos saberes que era transmitido.

Cultura evoca principalmente os progressos individuais, civilização, os progressos coletivos. Como sua homóloga cultura e pelas mesmas razões, civilização é um conceito unitário e só é usado no singular. [...] O uso de cultura e civilização no século XVIII marca então o aparecimento de uma nova concepção dessacralizada da história. A filosofia (da história) se liberta da teologia (da história). As ideias otimistas de progresso inscritas nas noções de cultura e civilização podem ser consideradas como uma forma de sucedâneo de esperança religiosa (CUCHE, 1999, p. 23).

Mesmo com diferentes acepções para o termo, algo de extrema importância para melhor compreendermos a ideia beltraniana é o fato de que cultura é algo coletivo. Não existe cultura do indivíduo, pois ela “depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe” (ELIOT, 1988, p. 33).

Se Beltrão (1980) enxerga um movimento na comunicação que afirma uma divisão da sociedade em classes, podemos, a partir da ideia de que o termo cultura se molda na Europa, especificamente na França, enxergar como esse ideal de sociedade que não era tupiniquim encontrou um terreno arisco para sua implantação e desenvolvimento, porém, mesmo assim as camadas da elite – à época os colonizadores – tentaram implantar a todo custo esse ideal (FREYRE, 1999).

Ainda nesse contexto, acrescenta-se a dificuldade do fenômeno comunicacional, pois Luiz Beltrão (1980) afirma que na contemporaneidade a comunicação que ele chama de cara a cara é menos eficiente por conta do próprio processo de desenvolvimento da sociedade. Para uma sociedade em desenvolvimento - que posteriormente vem a se tornar a sociedade de massa - a comunicação coletiva é mais eficiente (BELTRÃO, 1980). Essa dificuldade também contribui para esse panorama no qual apresenta-se uma desigualdade social e, conseqüentemente, desigualdade comunicacional.

Na sociedade em que vivemos, contudo, os grupos que a compõem – mesmo os organizados – cresceram em tamanho, heterogeneidade e dispersão de seus membros.

Não mais podem ser reunidos, como os atenienses na Ágora ou os romanos no Fórum, para que ouçam as mensagens e tomem decisões. Em consequência, a comunicação direta, pessoal, cara a cara, que permite o diálogo com suas reações imediatamente constatadas, tornou-se limitada, de efeitos lentos e restritos. Para a sociedade de massa, exige-se a comunicação massiva, industrializada e vertical que, utilizando diferentes instrumentos e técnicas, produz mensagens de acordo com a identidade de valores dos grupos e, dando curso a diferentes pontos de vista. Fomenta os interesses comuns, ora criando ora desintegrando solidariedades sociais (BELTRÃO, 1980, p.03).

A comunicação que agora se faz presente nas sociedades tem características peculiares, começando pelo comunicador. Anteriormente, essa figura que emitia sua mensagem cara a cara (personificada na ideia de um indivíduo), agora é uma “instituição que produz industrialmente e emite sua mensagem não para alguém em particular, mas para quantos lhe desejem prestar atenção” (BELTRÃO, 1980, p.03). Esta forma de comunicação tem como consequência - de acordo com o pensamento pré-beltraniano - um processo unilateral. Porém, a grande inovação de Beltrão (1980) nesse campo de pesquisa se deve a percepção do autor de que não se pode pensar que “embora essa unilateralidade técnica, o processo seja monologal: toda comunicação é um diálogo” (BELTRÃO, 1980, p.04).

Corroborando com tal percepção, o autor vai além e atribui devida importância ao *feedback* dos receptores. Para ele, esse retorno é apenas diferente do convencionado nas teorias vigentes à época, pois esse retorno “não se manifesta em resposta-discussão, mas em ação” (BELTRÃO, 1980, p.04). Não é exagero afirmar que a teoria beltraniana da folkcomunicação foi pioneira na América Latina em focar seus esforços no papel e reações dos receptores. Quase uma década depois da publicação das ideias de Beltrão (1980), Jesús Martín-Barbero (1979) publica o embrião da sua famosa teoria das mediações no intuito de romper com a lógica imposta pelas escolas europeias e norte americanas, pois, segundo o autor, “começávamos a ver que boa parte da dependência era dependência intelectual” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.145), algo que Beltrão já fazia anos antes.

Essa situação nasceu (e constitui atributo distintivo) com a sociedade de massa e o estabelecimento do império dos símbolos, que marcam o auge da competição individual e coletiva, mas, como nunca, reclamam um certo tipo de consenso na ação social. (...) Mais enfaticamente mesmo dos efeitos, uma que a escolha dos meios, métodos e técnicas para tornar eficientes e produtivas as comunicações depende de um balanço sistemático das reações às mensagens expedidas (BELTRÃO, 1980, p.05).

A diferença entre a comunicação interpessoal e a comunicação de massa é fundamental para compreendermos o pensamento beltraniano. Para o autor, a principal característica está no fato da reação da comunicação interpessoal ser imediata, muitas vezes através do mesmo meio, enquanto que a reação nos meios de comunicação de massa se dá em de outras formas. Mesmo

que haja o uso de meios mecânicos nas formas de comunicação interpessoais, o “emissor envia mensagem ao receptor, que reage, por sua vez, tornando-se comunicador até a interrupção periódica ou mesmo definitiva da atividade comunicacional” (BELTRÃO, 1980, p.04), justificando-se pelo fato de que os elementos físicos presentes no ato são “indivíduos, entregues a diversas outras atividades vitais” (BELTRÃO, 1980, p.04).

Já na comunicação de massa, Beltrão (1980) enxerga o comunicador além de um indivíduo, mas uma instituição que “só exerce uma espécie de atividade – a comunicacional” (BELTRÃO, 1980, p.04). Porém, para o autor não existe interrupção ou perda de contato entre o emissor e o receptor. Portanto, diferentemente do que se acreditava em outras teorias (como a Teoria Hipodérmica, por exemplo), a mensagem não afeta todos da mesma maneira, sendo que esses receptores, “para manifestar sua reação, devem utilizar outros meios, uma vez que não se reclama necessariamente, para a manutenção do diálogo, palavras ou aparelhamento técnico” (BELTRÃO, 1980, p.04).

2.2 Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados: relações entre etnias no desenvolvimento da sociedade brasileira

Quando falamos da comunicação e o brasileiro é impossível não voltar às nossas raízes lusitanas. Afinal, até a língua que aqui foi instituída se chama português. Beltrão (1980) acredita que justamente por sermos majoritariamente colonizados pelos portugueses, herdamos algumas características que nos marcam enquanto sociedade. Para ele, a civilização que se constituía na Península Ibérica – no caso a portuguesa – tem características do “caldeamento das culturas cristã e islâmica” (BELTRÃO, 1980, p.07). A língua foi suavizada com “doces palavras mouras, mas também os costumes e a lei” foram, de certa forma, absorvidos (BELTRÃO, 1980, p.07).

Porém o maior feito dos nossos colonizadores aconteceu durante os séculos XV e XVI, no período conhecido como “As grandes navegações”, muito por conta dos avançados conhecimentos da época. Os lusitanos cruzaram “os oceanos com suas caravelas, abrindo rotas marítimas, dilatando ‘a fé e o império’ e, estabelecendo-se como potências sob a autoridade da Igreja” (BELTRÃO, 1980, p.07). Como consequência desse ímpeto expansionista, um novo mundo foi “descoberto” (sic!). “Terra da madeira, açúcar, ouro e couro” (BELTRÃO, 1980, p.07), um lugar onde havia uma população indígena que sofreu com a “destinação historicamente repetida de civilizar os nativos estendendo o braço do Estado às vastidões imensas que, a princípio, julgaram uma grande ilha” (BELTRÃO, 1980, p.07).

Ribeiro (2015) acredita que esse ímpeto expansionista dos portugueses é oriundo das novas tecnologias, sistema mercantil e até da evolução comunicacional. Para o autor, todo esse processo “transfigurou as nações ibéricas, estruturando-as como impérios *mercantis salvacionistas*” (RIBEIRO, 2015, p.50).

Esse complexo do poderio português vinha sendo ativado, nas últimas décadas, pelas energias transformadoras da revolução mercantil, fundada especialmente na nova tecnologia, concentrada na nau oceânica, com suas novas velas de mar alto, seu leme fixo, sua bússola, seu astrolábio e, sobretudo, seu conjunto de canhões de guerra. Com ela surgiam solidárias a tipografia de Gutenberg, duplicando a disponibilidade de livros, além do ferro fundido, generalizando utensílios e apetrechos de guerra (RIBEIRO, 2015, p.32).

Tal característica expansionista é defendida por outros autores como Gilberto Freyre (1978), que também enxergava nos portugueses esses atributos (expansionista e aventureiro) como distintos de outros povos da Europa, devido, principalmente, ao ímpeto comercial da época e, de certa forma, à herança da mistura islâmica e cristã na Península Ibérica defendida por Beltrão (1980).

Rápido foi o processo de superação dos portugueses, como senhores de mares e iniciadores do comércio com o Oriente, pelos ingleses e holandeses, favorecidos estes pelo auxílio da capacidade do judeu para a rotina comercial, como os portugueses o haviam sido, sob a forma de pioneiros de um novo tipo de comércio – o intercontinental em larga escala – pela capacidade do árabe maometano para a aventura não só marítima como tropical (FREYRE, 1978, p.165).

Como consequência dessa colonização portuguesa em terras indígenas, que em pouco tempo chegaria o negro escravizado trazido da África, Beltrão (1980) enxerga uma lógica presente na sociedade brasileira através da convivência dessas três etnias, na qual criou-se uma realidade onde os homens eram responsáveis pela “devastação das matas e no cultivo dos campos, enquanto as mulheres na faina doméstica dividiam com as sinhás o leito nupcial de seus amos, que também possuíam índias acobreadas, de olhos e cabelos negros” (BELTRÃO, 1980, p.07). O autor é enfático ao atribuir a formação da sociedade brasileira às tais condições.

Surgia, então, uma gente ladina, maliciosa, cheia de expedientes, pouco amiga da disciplina, muito displicente, deixando sempre para amanhã o que podia fazer hoje, dando um jeito mesmo nas situações mais embaraçosas. Mas com um forte e sempre vivo sentimento de alvizez, autonomia, justiça e bem-querer, que levaria o escravo, o subalterno, o inferior na escala social a criticar e zombar do amo ou do superior, a lançar fora o jugo intolerável, a punir às vezes com rigor, mas sempre terminando por esquecer e perdoar (BELTRÃO, 1980, p.08).²⁴

Ribeiro (2015) atribui tais ímpetos expansionistas e salvacionistas dos lusitanos à ideia de se definirem como “expansores da cristandade católica sobre os povos existentes e por existir

²⁴ Retomaremos a reflexão sobre as características das etnias que formaram o Brasil no capítulo III.

no além-mar” (RIBEIRO, 2015, p.32), sendo que tanto a colonização como a escravidão eram vista como normais pelo Vaticano. Era a Santa Sé que estabelecia as “normas básicas de ação colonizadora, ao regulamentar, com os olhos ainda postos na África, as novas cruzadas que não se lançavam contra hereges adoradores de outro Deus, mas contra pagãos e inocentes” (RIBEIRO, 2015, p.32).

É aí que podemos enxergar o cerne da questão. Temos diferentes etnias e realidades convivendo no mesmo espaço. Uma camada que domina e outra que é dominada literalmente sobre o mesmo teto. Gilberto Freyre (2004) pode nos ajudar mais uma vez. Para o autor, em uma lógica *sui generis*, o Brasil teve um intenso, porém pouco conflituoso - o autor fala até em inexistência de conflito - convívio. Um símbolo desse pensamento é a própria moradia, sendo a Casa-Grande e a Senzala o espaço geográfico onde senhores e os escravos mantinham sua relação de dominação, mas com uma distância social extremamente reduzida, pois dividiam o mesmo ambiente.

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater famílias*, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa-casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos (FREYRE, 2004, p.36).

Como se não bastasse, Freyre (2004) defende que haviam constantes relações sexuais entre as etnias, assim como Beltrão (1980) que via no “clima afrodisíaco da terra equatorial, multiplicar-se-iam em milhões de indivíduos sem pecado e quase sem preconceitos” (BELTRÃO, 1980, p.07). Freyre (2004) atribui esse ímpeto sexual desde a chegada do primeiro colono europeu:

O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho (FREYRE, 2004, p.161).

Como podemos perceber, a história brasileira parece ser a “manifestação daquela capacidade de todos os povos de absorver e assimilar as linhas da civilização de seus conquistadores, mas conservar traços culturais distintivos de sua personalidade original”

(BELTRÃO, 1980, p.08). E é através da evolução da língua que aqui era falada que o autor analisa e desenvolve essa ideia de miscigenação.

Essas características do brasileiro podem ser acompanhadas através da evolução da língua falada, principal instrumento da comunicação, que, muito embora mantendo o tronco latino e a designação do português, foi especialmente enriquecida e teve sua prosódia profundamente alterada face à interação indígena e negra (BELTRÃO, 1980, p.08).

Os habitantes nativos falavam tupi. Para não considerarem o “outro” como inimigo, esses deveriam aprender a sua língua também. “Foi o que fizeram os jesuítas, exploradores do pau-brasil”, chegando a fazer do tupi a “língua geral, falada por todos de Norte a Sul até meados do século XVIII” (BELTRÃO, 1980, p.09). Como consequência, o governo “ficava à mercê do indígena e do colono” até a obrigatoriedade em adotar a língua da Coroa no século XIX (BELTRÃO, 1980, p.10).

Obrigados a adotar a língua da Coroa, fizeram-no, porém, sem estudá-la, aprendendo-a de ouvido, envolvendo-a nas roupagens verdes das florestas ou sanguínea-e-negras da distante, ensolarada e saudosa África. Praticamente nada liam ou escreviam e por isso (antes que por outras razões até pouco citadas pelos historiadores) não tiveram, como os habitantes das demais colônias portuguesas no mundo ou os das terras da América ocupadas pelos espanhóis e ingleses, a tipografia, o livro e o jornal, antes do século XIX, de acordo com a tese exaustivamente levantada e provada por Marques de Melo (BELTRÃO, 1980, p.10).

É por conta dessas “relações vivas e atuantes entre os três grandes blocos raciais” (BELTRÃO, 1980, p.15) e suas peculiares características de desenvolvimentos que temos no século XIX, principalmente, o panorama propício para o desenvolvimento do que Beltrão (1980) vem a chamar de folkcomunicação.

Inicialmente defendida em sua tese de doutorado no ano de 1967 (*Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias*), tornou-se livro no ano de 1971. Porém, por questões exteriores ao autor, sua parte teórica foi retirada. “Trata-se de um episódio só compreensível dentro dos parâmetros políticos que marcaram a cena brasileira nos anos posteriores a 1968” (MARQUES DE MELO in BELTRÃO, 1980, p.VII). Na segunda obra do autor publicada no ano de 1980, que aqui usamos como referência, “Beltrão corrige de algum modo a lacuna, sintetizando e, sem dúvida, atualizando sua teoria da folkcomunicação” (MARQUES DE MELO, 2008, p.22).

Ao ler o original da tese e ao recomendar sua publicação, o professor Lourenço Filho, consultor da editora, impôs uma condição: a eliminação de todo o primeiro capítulo e a substituição por uma nota introdutória que delineasse os marcos teóricos sem aprofundá-los. É que o velho educador paulista achava *subversiva* a tese de Luiz Beltrão e sua divulgação integral não seria de bom senso naquela conjuntura,

mergulhado que estava o país no mais violento autoritarismo de toda a história nacional (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 1980, p.VII).

Quando Beltrão (1980) fala em “conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais” (BELTRÃO, 1980, p.24), é porque existe relação entre essas camadas da população e a comunicação de massa.

O objeto desse segmento inovador de pesquisa latino-americana no âmbito das ciências da comunicação encontra-se na fronteira entre o *Folclore* (resgate e interpretação da cultura popular) e a *Comunicação de Massa* (difusão industrial de símbolos, por meio de meios mecânicos ou eletrônicos, destinados a audiências amplas, anônimas e heterogêneas) (MARQUES DE MELO, 2008, p.01).

Essa relação dicotômica que se faz presente rompe, de certa forma, com a lógica da miscigenação *sui generis* que existia no país até então. Segundo Beltrão (1980), no século XIX, com a implantação dos “prelos e o surgimento e popularização dos jornais – primeiros veículos de comunicação maciça – que se verifica a quebra dessa unidade de pensamento e ação” (BELTRÃO, 1980, p.16). Tal linha de pensamento ganha mais peso argumentativo justamente pelo fato de que Beltrão (1980) concebe a comunicação como um dos pontos nevrálgicos de uma sociedade, e partir do momento em que a tecnologia começa a moldar as formas de comunicação, aquelas diferenças que ficavam ocultas sob a lógica do convívio pacífico entre as três etnias presentes passam a ficarem explícitas, pois acentuam as diferenças e externam os problemas básicos. Ainda corrobora o fato de que a significação de cultura que se incorpora à mentalidade ocidental – consequentemente à mentalidade tupiniquim - foi aquela herdada do Iluminismo, que traz consigo um ideal de universalidade e da produção intelectual e criativa do ser humano.

Os movimentos cívicos, as grandes fases da alteração política e social, desde então, passam a ser iniciativa e realização das elites. O povo, cada dia mais distanciado, mais alheio, como que indiferente e apático. Pelo menos assim o consideram os grupos dirigentes que atuam em seu nome, sufocando os movimentos republicanos de 1817 e 1824: as revoluções – a Praieira e a Farroupilha, empenhando-se em guerras periódicas *intervencionistas* com os vizinhos do Prata, sustentando durante anos a fio, uma transplantada e decadente monarquia. E, afinal, fazendo a abolição e a república com um atraso de quase um século sobre as manifestações autênticas do sentimento nacional (BELTRÃO, 1980, p.16).

Beltrão (1980) enxerga ainda em pleno século XX essa dicotomia bipolarizada ao se referir ao que ele chama de Revolução Brasileira, que no final da década de 60 ainda estaria em curso. Tais convicções por parte das camadas elitizadas trazem consequências até na forma de se pensar e reafirmar a diferença entre o que se convencionou chamar de primitivo e civilizado.

Continuaram as elites do poder, as classes bem pensantes, a assumir posições e a tomar decisões sem ter em conta o processo mental do homem do povo, menosprezando-o,

a despeito do registro científico de Boas, que confessava: “alguns teóricos supõem a existência de uma equipe mental do homem primitivo diferente da do homem civilizado (...)” (BELTRÃO, 1980, p.17).

Por conseguinte, em nenhum momento “se procurou pesquisar a maneira pela qual o povo reage às sugestões que lhe são feitas” (BELTRÃO, 1980, p.17). Havia somente uma maneira de enxergar as classes trabalhadoras e as camadas mais pobres da população: “apenas como objeto de curiosidade, de análise mais ou menos romântica e literária” (BELTRÃO, 1980, p.18). Segundo o autor, tudo que se fazia presente nessas camadas da população, desde costumes, medicinas, até crenças e ritos, incluindo seus meios rudimentares de expressão e informação foram completamente ignorados pelas elites, prejudicando e impossibilitando a “comunicação e a comunhão entre governo e povo, elite e massa” (BELTRÃO, 1980, p.18). Porém, o povo se reinventa, “valendo-se de formas tradicionais e rudimentares de expressão, ao seu alcance, já que, privados dos meios e veículos de maior extensão, (...) oferecem uma resistência épica” (BELTRÃO, 1980, p.18) ao que ele chama de “arrancada cultural alienígena”.

O autor ainda faz comparações com outras civilizações e ressalta que esse descaso com a população era algo que ele vem a chamar de “apocalíptico” e de suma importância a ser cuidado na América Latina e nas novas nações africanas e orientais. Segundo ele, para se compreender de fato um povo, era necessário a “investigação das formas de expressão e dos meios de comunicação de que se vale o povo para impor, às vezes de um modo inesperado, palpável, o seu pensamento e a sua vontade” (BELTRÃO, 1980, p.19).

Esses veículos e muitos outros meios informais de comunicação popular continuam, hoje, a conter o pensamento da massa, embora aquela explosão opinativa – nem outras que a sucedem com quase idêntica força [aqui o autor fala da reação da população ao veto dos militares à posse legítima do vice-presidente em 1961] – não haja conseguido sensibilizar ao ponto ideal de atenção as elites dirigentes e culturais. Nem mesmo a oposição efetiva aos programas de desenvolvimento nacional – oposição que é fruto antes de desconhecimento, de incapacidade receptiva, que de caráter político – desperta nossas lideranças para o problema da comunicação como ponto de partida da nossa caminhada para o progresso (BELTRÃO, 1980, p.19).

Luiz Beltrão (1980) assinala que as pessoas que participam ativamente do sistema de comunicação que se instituiu aqui tinham, necessariamente, duas condições específicas: nível intelectual e capacitação econômica, pois havia a linguagem televisiva, fotográfica, musical, literária, etc., e o acesso aos televisores, discos e livros, nitidamente, bens de consumo inacessível a muitos. E se somente uma camada da população preenchia tais requisitos, é compreensível – e não necessariamente aceitável – que nessa lógica a comunicação de massa seja voltada para esse público. Ou seja, essas manifestações comunicacionais eram

“praticamente vedadas aos públicos de baixa renda” (BELTRÃO, 1980, p.21). E é justamente dessa condição social que essas camadas mais baixas da população acabam por criarem seus próprios meios de comunicação, decodificarem suas próprias mensagens e ficarem a margem da comunicação massiva.

Excluídos do sistema de comunicação social, e não podendo – pela própria condição humana – dispensar o intercâmbio de mensagens culturais, integrariam sem dúvida um outro complexo de procedimentos, modalidades, meios e agentes elaboradores e emissores de mensagens, ao nível de sua vivência, experiência e necessidades, e expressivas de sua ideologia, aspirações e opiniões. Seria através desse outro sistema que as camadas sociais identificadas como carentes intercambiaram elementos de informação, educação, incentivo à melhoria material e espiritual de sua vida, e, afinal, de entretenimento e sonho adequado às condições sócio-econômicas do seu dia-a-dia (BELTRÃO, 1980, p.23).

Embasado pelos estudos sobre folclore de Edison Carneiro, Beltrão (1980), assim, caminha por entre as manifestações populares e a comunicação de massa, enxergando e dando devida importância à figura do intermediador entre essas culturas e inaugura um campo de estudos no qual, posteriormente, diversos herdeiros de sua teoria dão continuidade e ampliam a sua concepção inicial de folkcomunicação mostrando o caminho inverso: os meios de comunicação que ele chama de elitizados passam a se alimentar das manifestações populares e as transformam em produtos comerciais.

Se o **Folclore** compreende *formas interpessoais ou grupais de manifestação cultural protagonizadas pelas classes subalternas*, a **Folkcomunicação** caracteriza-se pela utilização de *mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural*. (...) Esta era, pelo menos, a compreensão original de Luiz Beltrão, que a entendia como **processo de intermediação entre a cultura das elites** (erudita ou massiva) **e a cultura das classes trabalhadoras** (rurais ou urbanas) (...) Contudo, para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. (...) Desta maneira, os discípulos de Luiz Beltrão ampliaram o seu raio de observação dos fenômenos folkcomunicacionais, não se limitando a analisar os fenômenos da recodificação popular de mensagens da cultura massiva, mas também rastreando os processos inversos (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 2004, p.11-12).

2.3 Desenvolvimento, desdobramentos e sistematização da folkcomunicação

O fundador da folkcomunicação tem, indubitavelmente, seu nome associado a tal estudo. Porém, Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918 – 1986) tem uma carreira acadêmica e jornalística muito maior do que somente a folkcomunicação.

Formado em direito, pertencia a uma “família de classe média, católico praticante e intelectual bem situado na alta sociedade recifense” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO,

1980, p.IX). Tudo levava a crer que sua produção seria completamente desvinculada de manifestações populares. Porém, segundo Marques de Melo (1980), seu interesse a tais assuntos se deve à “absorção que fez das ideias socialistas, a que nunca aderiu inteiramente” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 1980, p.IX). Ainda segundo Marques de Melo (1980), Beltrão mantinha amizades com Francisco Julião, que era patrono das Ligas Camponesas e com o líder comunista de Pernambuco chamado Paulo Cavalcanti. Por trabalhar com conceitos que sugerem classes (elite e massa) e focar seu pensamento na afirmação e dominação de uma para com a outra (luta de classes), fica nítido que há alguma influência marxista em seu pensamento. Foi também um participante ativo do sindicato dos jornalistas: profissão que exercera e dedicara sua vida.

Além de jornalista, fora professor, pesquisador e escritor. Fundou o primeiro centro nacional de pesquisas acadêmicas sobre comunicação no ano de 1963 (ICINFORM)²⁵ e a primeira revista científica nacional sobre comunicação no ano de 1965 (Comunicações & Problemas), ambos na cidade do Recife (MARQUES DE MELO, 2008).

É nesta revista que Beltrão (2004) publica seu artigo contendo a semente que viria a brotar em sua tese de doutoramento no ano de 1967. Intitulado *O ex-voto como veículo jornalístico*, o autor traz à tona a ideia de que não é somente pela televisão, rádio ou grande imprensa, cinema ou a ciência acadêmica que a “massa se comunica e a opinião pública se manifesta. Um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore” (BELTRÃO, 2004, p.117).

Das conversas de boca de noite, nas pequenas cidades interioranas, na farmácia ou na barbearia; das trocas de impressões provocadas pelas notícias trazidas pelo chofer de caminhão, pelo representante comercial ou pelo “bicheiro”; ou, ainda, pelos versos do poeta distante, impressos no folheto que se compra na feira, e pelos “martelos” do cantador ambulante; pelos inflamados artigos do jornalista matuto ou pelas severas admoestações dos missionários; do raciocínio do homem solitário no seu trabalho na floresta, na caatinga ou na coxilha²⁶. Daí é que surgem, vão tomando forma, cristalizando-se as ideias-motrizes, capazes de, em dado instante e sob certo estímulo, levar aquela massa aparentemente dissociada e apática a uma ação uniforme e eficaz. É que a semente da informação germinou no espírito das analfabetas, semi-alfabetizadas e, de toda maneira, rudes e tardas gentes do povo. E, de repente, floresce na rosa da opinião nas manifestações artísticas e folclóricas, ou frutifica – pomo de ação – nos movimentos insopitáveis de massa que concretizam a vontade popular (BELTRÃO, 2004, p.117-118).

Partindo dessa perspectiva, Beltrão (2004) analisa o ex-voto como uma forma comunicacional. Muito comum em lugares afastados dos centros e principalmente no nordeste

²⁵ ICINFORM - Instituto de Ciências da Informação.

²⁶ Espécie de colina coberta com pastagem.

brasileiro - fruto do catolicismo popular - cada pessoa tem sua forma de pagar promessas com o divino ou agradecer a graça alcançada. E, dentre essas formas, está o ex-voto, uma promessa cumprida, um voto de fé ao divino que já não é mais porque o objetivo foi alcançado. Beltrão traz inúmeros exemplos desses ex-votos. Eles são depositados geralmente nos santuários e cada qual carrega consigo uma história sobre o fiel e aquele lugar. “O ex-voto, na sua “ingênua exageração de milagres” é, na verdade, um veículo da linguagem popular, dos seus sentimentos” (BELTRÃO, 2004, p.123).

Garrafas de aguardente, copos baralhos de entremeio com retratos dos “regenerados”. Fotografias de nubentes falam de amores que triunfaram sobre discórdia familiar, a oposição paterna, a miséria e a fome, as grandes inimigas dos casamentos. Os romeiros, em suas cartas (ou, acrescentamos, por meio dos próprios ex-votos, tão expressivos que dispensam explicação) contam ao santo as suas dificuldades, os seus segredos íntimos, os seus problemas de vida; mulheres abandonadas pedem a volta dos esposos; empregados chamam por ocupações profissionais; estudantes querem ajuda do céu para abrandar o coração dos mestres; mães reclamam a ingratidão dos filhos que não tornaram à casa paterna. (...) Agradecimento a Deus e protesto contra os homens de governo, responsáveis pela situação lastimável em que se encontra a maioria do povo brasileiro (BELTRÃO, 2004, p.123).

Jorge González, em 1981, fez uma categorização desses ex-votos e os divide em figurativos, representativos, discursivos, midiáticos e pictóricos. Os figurativos são feitos de osso, pedra, metal, cera ou até marfim ou madeira e são “objetos que expressam a graça obtida (partes anatômicas, figuras humanas, casas, animais, vegetais, veículos etc.)” (MARQUES DE MELO, 2008, p.86). Já os ex-votos representativos são “objetos que expressam metonimicamente um aspecto, elemento ou componente da totalidade do milagre operado” (MARQUES DE MELO, 2008, p.86). Tais objetos podem ser, por exemplos, martelos para representarem trabalho, ou diploma que representa algum êxito escolar, quepes que se relacionam com militares, buquês com casamento, muletas que representam recuperação de saúde, etc. Os ex-votos discursivos são panfletos, faixas, cartas e bilhetes que “descrevem o milagre através da escrita” (MARQUES DE MELO, 2008, p.86). Já “anúncios veiculados em jornais, revistas e outros meios de comunicação, geralmente difundidos fora dos santuários e ali expostos como demonstração do milagre obtido” (MARQUES DE MELO, 2008, p.86) compõe a categoria do ex-voto midiático. E, por fim, os ex-votos pictóricos são “quadros pintados em madeira ou outros materiais, ilustrando o milagre através de imagens, símbolos e palavras” (MARQUES DE MELO, 2008, p.86). Ou seja, o ex-voto para Luiz Beltrão (2004) é comunicação marginal.

Um desastre de caminhão de retirantes expressa o drama da estiagem, o quadrinho mostrando como alguém escapou a uma tocaia significa a falta de segurança em que vivem os homens do “hinterland”, as centenas de faces estampando olhos avermelhados e purulentos mostram a extensão das enfermidades oftálmicas, do

tracoma que ataca os sertanejos sem que os departamentos de saúde pública e de endemias rurais cuidem com seriedade da extinção das suas causas; os ex-votos zoomorfos ou as reproduções de frutos e objetos de trabalho falam claramente da fome e do desemprego, das condições de sub-desenvolvimento, as mais deploráveis, em que se acham mergulhadas as populações interioranas. (...) Mas não é somente o protesto que explode da imobilidade e da mudez dos ex-votos piedosos. É também a opinião, o juízo que o povo faz sobre os problemas do momento (BELTRÃO, 2004, p.123-124).

O pioneirismo de Beltrão (2004) consiste não só em enxergar o *feedback* das audiências, mas também em **como** enxergá-lo. E seu método de enxergar o folclore é através da semiologia, pois, para o autor, em tais manifestações folclóricas, “combinam-se elementos vivências não-artísticos, (...) com elementos estéticos” (BELTRÃO, 2004, p.69), sendo que a “linguagem (linguagens) do folclore se nos apresenta como enigmática, desafiar, num estudo de conjunto, a nossa capacidade de descobrir o segmento semântico codificável” se faz necessário (BELTRÃO, 2004, p.69). São nessas manifestações que o autor enxerga a comunicação marginal; uma ótica diferente da “distinção clássica das categorias comunicacionais em lógica ou discursiva” (BELTRÃO, 2004, p.69).

O método que denomina integral, exige em primeiro bio de mensagem denominamos Folkcomunicação, congrega significativas camadas da sociedade seja rural, seja urbana, alienadas do processo desenvolvimentista e que utilizam meios folk para a expressão de suas informações, ideias e anseios, como os folhetos de cordel, as cantorias, os contos, as danças, os autos populares a talha, a cerâmica. São grupos culturais marginalizados intelectual, econômica e geograficamente e/ou grupos urbanos socialmente marginalizados, ora pelo reduzido poder aquisitivo de sua renda econômica que não lhes permite o acesso aos meios citados, ora por contestação à cultura ou à organização social estabelecida, como é o caso dos grupos eróticos-pornográficos e políticos-partidários extremistas. (BELTRÃO, 2004. p.68)

Compreender não só a linguagem, mas a linguagem do folclore é o que faz Beltrão (2004) ao pensar na folkcomunicação. O autor entende linguagem como “qualquer sistema de signos empregados pelos seres vivos do reino animal para a expressão e/ou intercâmbio de informações (...)” (BELTRÃO, 2004, p.71), que nos seres humanos “além da criação de signos artificiais, os agentes da comunicação dão-lhe significação diversa (arbitrária/simbólica) reunindo-os sintaticamente” (BELTRÃO, 2004, p.71).

O discurso folclórico, em toda a sua complexidade, não abrange apenas a palavra, mas também meios comportamentais e expressões não-verbais e até mitos e ritos que, vindos de um passado longínquo, assumem significados novos e atuais, graças à dinâmica da Folkcomunicação (BELTRÃO, 2004, p.72).

Para tal, Beltrão (1980) sistematiza a folkcomunicação. Ele afirma que as manifestações folkcomunicacionais são “sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente-comunicador” (BELTRÃO, 1980, p. 27), pois os usuários “recebem as mensagens através de

um intermediário próprio em um dos múltiplos estágios de sua difusão” (BELTRÃO, 1980, p. 27). É isso que o autor chama de comunicação horizontal.

Em outras palavras, a folkcomunicação é, por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa (BELTRÃO, 1980, p.28).

Se a sociedade é heterogênea, temos por consequência o fato de que o “conteúdo latente da comunicação não é captado por uma parcela significativa da audiência” (BELTRÃO, 1980, p.29), pois não existe algo comum a todas as pessoas. Assim, Beltrão (1980) enxerga a figura do líder-comunicador como decodificador e transmissor das mensagens que transitam entre os veículos de comunicação de massa e as camadas populares.

Graças a suas características de liderança e a sua capacidade interpretativa da informação, esse receptor se transforma (muitas vezes depois de consultar outras fontes, líderes e meios) em comunicador para uma audiência que o procura e o entende, já que emprega veículos (meios de folk) que, ainda se massivos (como o rádio ou impressos do tipo folhetos e volantes), lhe são acessíveis e familiares (BELTRÃO, 1980, p.33).

Beltrão (1980) adverte que “outros desses líderes não só têm consciência de sua posição como atuam, às vezes mesmo abusivamente, para mantê-la ou ampliá-la” (BELTRÃO, 1980, p.36). Porém, ainda assim crê no papel central dessa figura. Pensando na música muito mais do uma simples manifestação sonora como vimos no capítulo anterior, vale destacar alguns exemplos de Beltrão (1980) sobre o papel da música e de compositores como líderes folkcomunicacionais. Dentre eles, estão “compositores populares como Luiz (Lua) Gonzaga e os sambistas dos morros cariocas” (BELTRÃO, 1980, p.36). Ora, se compositor do morro é um líder-comunicador, consequentemente podemos pensar no samba como uma manifestação folkcomunicacional²⁷.

Ainda segundo o autor, a “ascensão à liderança está intimamente ligada à credibilidade que o agente-comunicador adquire no seu ambiente” (BELTRÃO, 1980, p.36) e tem relação direta com a sua “habilidade de decodificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência” (BELTRÃO, 1980, p.36). Estamos aqui falando sobre um público marginalizado, portanto, o líder-comunicador também é um membro dessa audiência. O que difere é que ele tem, de alguma forma, capacidade de compreensão e tradução da mensagem que é externa à essa audiência e que não surtiria efeito algum por conta desse desalinhamento de pensamento.

²⁷ Iremos aprofundar tal questão no capítulo IV.

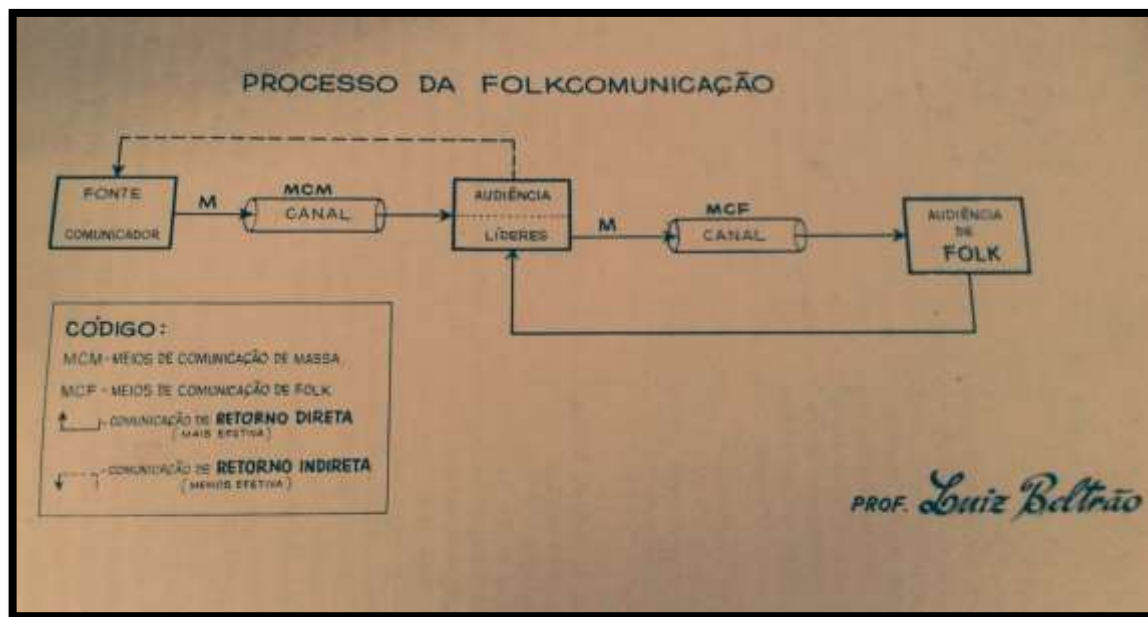


Imagem 3 – Processo da Folkcomunicação (Luiz Beltrão)²⁸

Pierre Bourdieu (1996) é um pensador que pode nos ajudar nessa reflexão sobre o papel do líder folkcomunicação. Embora sua reflexão se dê em contexto completamente distinto – em período e organização social - do qual Beltrão (1980) estava inserido, sua rica conceptualização converge em diversos momentos com a ideia beltraniana sobre liderança comunicacional. Bourdieu (1996) afirma que a ciência do discurso deve levar em conta as condições da formação da comunicação, pois a condição de recepção está ligada a condição de produção. Tal produção seria conduzida pela estrutura do mercado, ou seja, pela autoridade linguística dotada de tal poder de construção. Para ele, esse poder é simbolizado pelo *skeptron*, que remete à condição de uma palavra que merece ser acreditada, obedecida. “O porta-voz é um impostor provido do cetro (*skeptron*)” (BOURDIEU, 1996, p.89). Podemos aqui associar tal condição à figura do líder folkcomunicação, pois ele tem legitimidade perante sua audiência.

(...) o porta-voz dotado do poder pleno de falar e de agir em nome do grupo, falando sobre o grupo pela magia da palavra de ordem, é o substituto do grupo que existe somente por esta procuração. Grupo feito homem, ele personifica uma pessoa fictícia, que ele arranca do estado de mero agregado de indivíduos separados, permitindo-lhe agir e falar, através dele, ‘como um único homem’. Em contrapartida, ele recebe o direito de falar e de agir em nome do grupo, de ‘se tomar pelo’ grupo que ele encarna, de se identificar com a função à qual ele ‘se entrega de corpo e alma’, dando assim um corpo biológico a um corpo constituído. *Status est magistrus*, ‘o Estado sou eu’ (BOURDIEU, 1996, p.83).

²⁸ Imagem retirada de BELTRÃO, Luíz. **Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados**. São Paulo; Cortez, 1980, p. 34.

Bourdieu (1996) afirma ainda que a linguagem pode não funcionar se as condições sociais de produção dos emissores e dos receptores legítimos não forem garantidas, e que essa linguagem se desconserta na medida em que o conjunto dos mecanismos que lhe asseguram o funcionamento e as reproduções cessam de funcionar. “O poder das palavras é apenas o poder delegado do porta-voz cujas palavras [...] constituem no máximo um testemunho, entre outros da garantia de delegação de que ele está investido” (BOURDIEU, 1996, p.87). Para o autor, o porta-voz age em nome do grupo, fazendo com que esse líder não precise ser necessariamente compreendido, mas reconhecido. Bourdieu (1996) registra que:

O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador (BOURDIEU, 1996, p.89).

Para melhor compreender a relação da folkcomunicação e do líder folkcomunicacional com a questão da marginalidade, Beltrão (1980) dividiu sua conceitualização em três grupos. O primeiro ele chama de grupos rurais marginalizados, devido ao seu “isolacionismo geográfico, sua penúria econômica e baixo nível intelectual” (BELTRÃO, 1980, p.40); o segundo são os grupos urbanos marginalizados, compostos pelos “indivíduos situados nos escalões inferiores da sociedade, constituindo as classes subalternas, desassistidas, subinformadas e com mínimas condições de acesso” (BELTRÃO, 1980, p.40); e o terceiro grupo são os culturalmente marginalizados, sendo eles “urbanos ou rurais, que representam contingentes de contestação aos princípios, à moral ou à estrutura social vigente” (BELTRÃO, 1980, p.40).

Esse cenário que Beltrão (1980) nos apresenta é propício para estudarmos o samba como manifestação marginal e folkcomunicacional. Primeiramente, porque em cada ambiente da folkcomunicação existirá sua própria sintaxe e seu próprio vocabulário. Sendo assim, a linguagem do folclore que se “apresenta como enigmática, a desafiar [...] nossa capacidade de descobrir o segmento semântico codificável” (BELTRÃO, 2004, p.69), depende de uma “pesquisa das linguagens específicas utilizadas pelos indivíduos que a compõem e dos meios de expressão por eles utilizados” (BELTRÃO, 1980, p.40), neste caso, através da análise musical sócio-técnico-histórica.

Outro aspecto relevante da teoria beltraniana que faz eco ao samba ser uma manifestação folkcomunicacional é o fato desse gênero musical ser originalmente marginal, ligado ao carnaval, no qual podemos enxergar “indivíduos situados nos escalões inferiores da sociedade, constituindo as classes subalternas, desassistidas, subinformadas e com mínimas condições de

acesso” (BELTRÃO, 1980, p.40) que, segundo Tinhorão (1991), criam “os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba” (TINHORÃO, 1991, p. 119), pois tais gêneros “surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (TINHORÃO, 1991, p. 119). Além do mais, posteriormente essa manifestação originalmente marginal foi absorvida e transformada em entretenimento elitizado.

Nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por partes dos compositores cariocas (principalmente Sinhô), passaria também em pouco tempo ao domínio dos primeiros profissionais da classe média que dominaram desde logo os meios do disco e do rádio, passando a evoluir segundo toda uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira [...] (TINHORÃO, 1997, p.20).

Movimento parecido com o que os herdeiros da teoria folkcomunicação de Beltrão (1980) apontam:

Contudo, para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. Muitos dos seus produtos típicos, principalmente no setor do entretenimento, resgataram símbolos populares, submetendo-os à padronização típica da fabricação massiva e seriada (MARQUES DE MELO, 2008, p.18).

Ou seja, diversos elementos que temos na teoria folkcomunicação podem ser vistos na então marginalizada trajetória do samba.

2.4 Grupos rurais marginalizados: os acordes no movimento do campo para a cidade

Para compreender acerca dos grupos considerados marginais por Beltrão (1980), se faz necessária uma reflexão sobre a formação do urbano e do rural no Brasil. Debruçaremos nossa reflexão sobre esses dois grupos devido a importância da questão geográfica, histórica e social desse movimento urbano-rural para o surgimento e expansão do samba.

Como vimos, Beltrão (1980) tem uma terceira categorização dos grupos marginalizados além de urbano e rural. Porém, ressaltamos que aquele grupo que o autor identifica como os *culturalmente marginalizados* compreendem tanto o rural quanto o urbano.

Constituem-se de indivíduos marginalizados por contestação à cultura e organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a ideias e práticas generalizadas da comunidade. Desse modo, forçada ou voluntariamente, tais grupos se acham apartados dos demais que, entretanto, procuram atrair às suas fileiras, utilizando no proselitismo métodos e meios acessíveis ao público rural e urbano a que se destinam suas mensagens, sejam convencionais ou de folk, que manejam com habilidade e audácia (BELTRÃO, 1980, p.103).

Tais grupos atuam de forma clandestina “até que alcançam situações privilegiadas, seja pelo número de adeptos, boa organização ou afrouxamento de restrições legais” (BELTRÃO, 1980, p.103), caminho similar ao trilhado pelo samba. Normalmente sofrem repressão do governo e outras instituições, o que os obriga a empregar “canais e centros de difusão que escapam à vigilância normalmente exercida pela autoridade censora” (BELTRÃO, 1980, p.103). A forma que encontram para escapar dessa perseguição é através de “linguagens sofisticadas e códigos específicos” (BELTRÃO, 1980, p.103).

Tal movimento pode ser visto na trajetória do samba. Peter Fry (1982) volta seu olhar para a umbanda e candomblé no intuito de estudar a importância política dessas manifestações religiosas. Para ele, o samba passa a encontrar terreno e amparo nessas religiões de matriz africana. “Originalmente, quando o samba era produzido no morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável” (FRY, 1982, p.51). Tal ideia pode ajudar no diálogo com a teoria folkcomunicação, pois o samba encontrou, assim, “canais e centros de difusão que escapam à vigilância normalmente exercida pela autoridade censora” (BELTRÃO, 1980, p.103). Mesmo encontrando um respiro nas religiões africanas, não podemos deixar de caracterizá-lo como subversivo, pois o candomblé tem uma lógica distinta do cristianismo: simplesmente estamos falando de monoteísmo *versus* politeísmo.

Como o pensamento beltraniano se ancora na relação urbano-rural, Milton Santos (1993) é um pensador brasileiro que pode nos ajudar a compreender essa dinâmica. Porém, para ele, a situação é mais complexa do que aparenta. Segundo Santos (1993), existem no Brasil relações que transcendem a questão geográfica e passam também pelo social, sendo impossível cravar uma categorização precisa sobre o que é urbano e o que é rural, já que temos características urbanas no campo e características rurais na cidade.

Mais que a separação tradicional entre um Brasil urbano e um Brasil rural, há, hoje, no País, uma verdadeira distinção entre um Brasil urbano (incluindo áreas agrícolas) e um Brasil agrícola (incluindo áreas urbana). No primeiro os nexos essenciais devem-se sobretudo a atividades de relação complexas e no segundo a atividades mais diretamente produtivas (SANTOS, 1993, p.09).

Ribeiro (2015) é um autor que defende a ideia de que o Brasil, “embora surgindo pela via evolutiva da atualização histórica, nasceu já como uma civilização urbana” (RIBEIRO, 2015, p.146). Entretanto, a visão do autor converge para o pensamento de Milton Santos (2003), pois embora “separada em conteúdo dos rurais e citadinos, com funções diferentes mas

complementares e comandada por grupos eruditos da cidade” (RIBEIRO, 2015, p.146), ou seja, o campo era dependente da cidade.

Já Holanda (2016) afirma que o Brasil não foi uma civilização agrícola, mas sim com raízes rurais. “É efetivamente nas propriedades rústicas que toda a vida da colônia se concentra durante os séculos iniciais da ocupação europeia” (HOLANDA, 2016, p.119). Nessa perspectiva do autor, as cidades, seriam, então, “virtualmente, se não de fato, simples dependências delas” (HOLANDA, 2016, p.119). O que vemos ao comparar a visão desses autores é que, independente de qual meio se coloca como principal (rural ou urbano) a interdependência entre campo e cidade está presente em todas elas.

Porém, sendo a reflexão de Beltrão (1980) específica sobre os grupos rurais e urbanos marginalizados, utilizaremos as características geográficas como balizadoras do tema, pois são elas que marcam cada uma das expressões folkcomunicacionais estudadas. Para tal, refletir sobre a formação do Brasil é fundamental para entendermos tais relações. Trataremos aqui da dinâmica urbano-rural que acontece em nosso país durante o século XX e como isso acarreta na formação dos grupos marginalizados de que discorre Beltrão (1980). Nos capítulos subsequentes, trataremos especificamente da formação do Brasil nos tempos de colônia e como isso acarretou na constituição da identidade (ou identidades) de ser *brasileiro*, o que irá nos ajudar a compreender como o samba surge e o porque ele é marginal por essência. Não há aqui a preocupação em se fazer uma abordagem diacrônica pelo fato de que os panoramas que contextualizam nossa reflexão, embora fundamentais para o todo, devem estar de acordo com a proposta central: a relação do samba com a folkcomunicação.

João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (2009) conjecturam sobre o fato da desigualdade no campo ser reproduzida na cidade. Ressaltamos que utilizamos os termos *campo* e *cidade* por serem aqueles utilizados pelos autores em suas reflexões, pois eles preocupam-se em descrever a situação vivida pelas pessoas no contexto rural – que eles chamam de campo – em contraponto à vida na cidade – contexto urbano. A cidade está no contexto urbano e pode carregar características rurais como apontou Milton Santos (1993), enquanto o campo está no contexto rural e, ainda segundo o autor, pode ter características urbanas. Por conta de ser um livro publicado recentemente, é compreensível que tais expressões utilizadas por Mello e Novais (2009) sejam diferentes daquelas empregadas por Beltrão (1980) algumas décadas atrás.

Para Mello e Novais (2009), em pouco mais de 30 anos, mais da metade da população brasileira migrou do campo para a cidade; no campo a vida era ruim e a esperança era a cidade

por conta da constituição de uma economia que trazia consigo padrões de consumo semelhantes aos países desenvolvidos.

Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 80, e, mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década dos 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos (MELLO; NOVAIS, 2009, p.09).

Porém, as relações de dominação não mudaram, aumentando a desigualdade e mudando drasticamente as relações de trabalho. Existem inúmeros pontos de convergência entre o pensamento de Beltrão (1980) e as concepções propostas por Mello e Novais (2009). Beltrão (1980) defende a ideia de que os grupos marginalizados rurais têm, dentre suas características, o fato do isolamento geográfico e a desassistência das classes elitizadas, o que demonstra o peso da visão geográfica na definição do termo rural.

Os grupos rurais marginalizados são constituídos de habitantes de áreas isoladas (carentes de energia elétrica, vias de transporte eficientes e meios de comunicação industrializados), subinformados, desassistidos ou precariamente contatados pelas instituições propulsoras da evolução social e, em consequência, alheios às metas de desenvolvimento perseguidas pelas classes dirigentes do país (BELTRÃO, 1980, p. 41).

Ideia parecida àquelas apresentadas por Mello e Novais (2009). Os autores enumeram e classificam essa dicotomia urbano-rural afirmando que em “1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.17) como seres atrasados e inferiores, “olhos, portanto, de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.17), o que nos remete à relação de progresso e atraso.

Tal reflexão pode nos ajudar a entender o pensamento beltraniano sobre marginalizados. O autor traz uma descrição dos grupos rurais marginalizados que corrobora para o diálogo com o pensamento de Mello e Novais (2009).

Do ponto de vista intelectual, o grau de instrução dos grupos rurais marginalizados não ultrapassa o primário: em sua maioria, analfabetos ou semi-alfabetizados. Têm um universo vocabular reduzido e particularíssimo, e embora lhes sirva para o trato diário e vital, dentro de um limitado sistema de valores, sua permeabilidade à transmissão de novos conceitos não vai além de certas noções empíricas e imediatas e os próprios vocábulos de uso domiciliar não têm, para eles, qualquer significação fora do contexto dialetal (BELTRÃO, 1980, p.41).

A estrutura social do campo é, sem dúvidas, fator nevrálgico para constituição dessa condição de desigualdade. Segundo Mello e Novais (2009), a estrutura do campo é piramidal. No ápice, encontrava-se a “oligarquia de latifundiários, que controlava a propriedade da terra”

(MELLO; NOVAIS, 2009, p.17). Esse cume era constituído por latifundiários como fazendeiros de café e usineiros de açúcar. Abaixo desse patamar, estavam “todos os que já empregavam trabalho assalariado e produziam exclusivamente para o mercado” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.17). Esses eram médios proprietários ou arrendatários, por exemplo. A base da pirâmide era formada por “posseiros, pequenos proprietários, parceiros, assalariados temporários ou permanentes” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.17). A produção desse grupo era praticamente para subsistência e viviam na dependência das decisões e atitudes das pessoas que se encontravam acima deles na estrutura dessa pirâmide. Mais ainda: todo esse sistema dependia das cidades. Essa descrição da estrutura social do campo feita pelos autores converge com a descrição dos grupos marginais rurais feita por Beltrão (1980).

Acrescente-se ao isolacionismo geográfico a base econômica das relações sociais em nossa estrutura agrária. Como a economia rural é condicionada às necessidades da industrialização urbana, com o fornecimento de matérias-primas, e/ou à comercialização urbana de produtos agrícolas perecíveis, notadamente os hortigranjeiros, criou-se uma situação de dependência e dominação, que se quer manter inalterada, não obstante declarações e até a criação de instituições oficialmente destinadas a uma reforma em profundidade, fruto de compromissos internacionais (BELTRÃO, 1980, p.42).

Essa relação de interdependência do campo para com a cidade nos ajuda a compreender a visão de Milton Santos (1993). Como vimos, para o autor a divisão entre campo e cidade é muito mais complexa do que simplesmente *campo* e *cidade* ou *urbano* e *rural*. Para ele, a relação é de movimento, expansão e desigualdade.

Subordinado a uma economia natural, as relações entre lugares eram fracas, inconstantes num país com tão grandes dimensões territoriais. Mesmo assim, a expansão da agricultura comercial e a exploração mineral foram a base de um povoamento e uma criação de riquezas redundando na ampliação da vida de relações e no surgimento de cidades no litoral e interior. A mecanização da produção (no caso da cana-de-açúcar) e do território (não apenas no caso da cana) vêm trazer novo impulso e nova lógica ao processo (SANTOS, 1993, p.20).

Outro aspecto que inegavelmente contribuiu para esse panorama é a ideia de necessidade de modernização do campo. O Brasil recém concebido na forma de república trazia consigo fortes traços de ideal positivista, corrente filosófica que tinha como objetivo reorganizar o conhecimento humano através do empirismo. Essa corrente afirma que tudo o que se refere ao saber humano pode ser sistematizado segundo princípios adotados como critérios da “verdade”, da mesma forma que nas ciências exatas e biológicas. Basta pensarmos no lema *Ordem e*

Progresso para enxergarmos o ideal de Auguste Comte²⁹ presente em nosso DNA republicano (CRUZ COSTA, 1959).

O regime republicano, instaurado em 1889, um ano e meio depois da abolição dos escravos, dizia-se inspirados nos postulados científicos da filosofia positivista do francês Auguste Comte. Não por acaso, tinha como lema a máxima comtiana “O amor como princípio, a ordem como base e o progresso com meta” – divisa imortalizada, em versão sintética, na própria bandeira instituída pelo governo federal então recém-instalado e que, até hoje, serve de símbolo nacional aos brasileiros: “Ordem e Progresso” (LIRA NETO, 2017, p.34).

A partir dessa perspectiva é possível compreender o porquê de as elites relacionarem o atraso do país – em relação ao projeto ocidental de modernidade – com o atraso no campo. A solução seria a modernização do campo, aqui entendida como tecnologia, no intuito da substituição do homem pela máquina. Tal pensamento fez com que aqueles que já sofriam pelo isolacionismo geográfico e social ficassem ainda mais excluídos do processo de formação e constituição do Brasil.

Este era o panorama até meados dos anos 60, quando vem a modernização selvagem da agricultura. O pequeno proprietário, o posseiro e o parceiro miseráveis não serão somente vítimas das peripécias da natureza. Nem o assalariado permanente, do vai e vem da exportação do café e do açúcar, das oscilações da colheita do café devido à geada ou às pragas. Agora, milhões de homens, mulheres e crianças serão arrancados do campo, pelo trator, pelos implementos agrícolas sofisticados, pelos adubos e inseticidas, pela penetração do crédito, que deve ser honrado sob pena de perda de propriedade ou da posse (MELLO e NOVAIS, 2009, p.20).

Embora falemos aqui de campo, devido a formação e colonização brasileira ser peculiar, ele era subordinado da cidade. E se o interesse da cidade era – e continua sendo – o capital, as relações entre o topo e a base da pirâmide constituem-se em mais desigualdade.

Na situação vigente, com a fazenda transformada em empresa dita de colonização e adotando formas de exploração da terra mais racionais e impessoais, a economia do campo se subordina aos interesses urbanos, afetando e refletindo-se no relacionamento entre proprietários e empregados, sejam eles assalariados ou parceiros, mantendo-os em posição econômica inferior, desde que à adoção de novos recursos tecnológicos não se seguem novas formas de organização político-social (BELTRÃO, 1980, p.42).

Interessante é a visão do autor sobre a questão da impessoalidade. Mello e Novais (2009) mostram o contrário quando a relação é entre as pessoas de um mesmo patamar da pirâmide. Enquanto o latifundiário preocupava-se em fazer dinheiro sendo completamente impessoal com o posseiro, as relações entre as pessoas que constituíam esses grupos rurais marginalizados “girava em torno da família conjugal, dos parentes, compadres e vizinhos” (MELLO e

²⁹ Para melhor compreender o pensamento positivista de Comte ver: CRUZ COSTA, João. **Augusto Comte e as origens do positivismo**: origens da filosofia e da política de Augusto Comte. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

NOVAIS, 2009, p.18). Talvez aí resida a semente que Beltrão (1980) enxergou quando pensou em folkcomunicação. Essas pessoas se relacionavam e se intercomunicavam de uma forma peculiar aos grandes meios de comunicação, uma forma própria. Basta um panorama para compreendermos o quão diferente é essa realidade de outra declarada pela elite brasileira como ideal de modernidade.

Moravam, o pai, a mãe e os filhos, numa casa de taipa apertada, muito poucas de tijolo, chão de terra, telhado de sapé, algumas de telha, um ou outro móvel, água de poço, muitas vezes infectado, a “casinha” ou o mato por banheiro. O trabalho é duro, de sol a sol, do homem, da mulher, dos filhos, os de sete, oito, nove anos já fazendo algum serviço leve. Em geral, todos mal alimentados, alguns desnutridos: comiam arroz, feijão ralo, café, também ralo, farinha de milho ou a de mandioca, preferida especialmente no Nordeste, de vez em quando uma “mistura”: galinha, servida especialmente para os doentes, carne de porco, um pouco de carne de vaca, ovos. Quando havia doença na família, a farmácia estava longe, o médico também, o remédio era caro. Todos descalços, um ou outro possuindo uma bota ou uma alpargata, as crianças nuas ou só de calçãozinho, barrigudas, cheias de verme. As mulheres, umas velhas aos trinta anos. Poucos passando dos cinquenta (MELLO; NOVAIS, 2009, p.19).

É compreensível, assim, que essas pessoas se utilizem de um meio próprio de comunicação, uma forma peculiar que lhes fazia sentido e era eficiente. Mesmo sem terem acesso aos “meios de massa (seja como comunicadores, seja mesmo como receptores), dadas as características do seu existir, nem por isso deixam de informar-se e manifestar sua opinião e/ou aspirações” (BELTRÃO, 1980, p.42). Se a impessoalidade dos latifundiários foi característica completamente oposta às relações sociais desses grupos marginalizados, as formas de comunicação dessas pessoas não poderiam ser diferentes, caracterizando-se pelas relações interpessoais.

Para a própria informação e instrução valem-se, preferentemente, de canais interpessoais diretos: as conversas, o relato de *causos* e histórias, a transmissão de conhecimentos e normas de conduta tradicionais, através dos pais, parentes, membros mais velhos e experientes da comunidade, dos seus próprios líderes que os aconselham e orientam, de alguns missionários ou pregadores leigos carismáticos, que adquiriram sua confiança (BELTRÃO, 1980, p.42).

Esse panorama descrito por Beltrão (1980) completa o pensamento de Mello e Novais (2009) sobre essas relações interpessoais:

Os pais podiam controlar os filhos apenas com os olhos. Mas empregavam-se, também, os castigos severos, a surra de relho, de vara, de correia. E os ensinavam a manejar a enxada, a foice, o machado, a cavadeira, o arado, a lavrar a terra, colher, cuidar dos animais; as meninas, também a costurar e a cozinhar. As poucas crianças que frequentavam a escola, mal aprendiam a ler e a escrever. Não se julgava necessário; e era preciso trabalhar logo, auxiliar os pais (MELLO; NOVAIS, 2009, p.19)

Ribeiro (2015) defende a ideia de que essa urbanização contribuiu para “uniformizar os brasileiros no plano cultural, sem, contudo, borrar suas diferenças” (RIBEIRO, 2015, p.18). Para o autor, a industrialização e os meios de comunicação em massa foram grandes responsáveis por essas mudanças, pois a industrialização como “gênero de vida que cria suas próprias paisagens humanas, plasmou ilhas fabris em suas regiões. As novas formas de comunicação de massa estão funcionando ativamente como difusoras e uniformizadoras de novas formas e estilos culturais” (RIBEIRO, 2015, p.18).

Embora todo esse panorama possa nos levar a pensar de uma forma reducionista de que o campo é algo ruim, reiteramos que partimos das premissas e reflexões dos autores propostos para situar e contextualizar a questão rural do Brasil no século XX. Sabemos que o ser humano é capaz de se adaptar à diversas – e adversas – condições na qual é submetido. Portanto, o entretenimento assim como a religião também se faz presente nesses grupos sociais e mostram muito da dinâmica social dessas pessoas. E são nesses aspectos que Beltrão (1980) designa grande parte de suas observações. O autor estuda e classifica como folkcomunicação as seguintes manifestações populares entre os grupos rurais marginalizados: as celebrações de efemérides religiosas, as atividades coletivas da produção e do comércio, a feira semanal, as exposições/feiras, o discurso da vaquejada e do rodeio, o discurso da catira e do xaxado, o discurso do mutirão e o discurso do artesanato (BELTRÃO, 1980).

Já entre o grupo que ele classifica como culturalmente marginalizados, temos manifestações que transitam e/ou estão ou no urbano ou no rural. São elas: o discurso messiânico, o político-ativista e o erótico pornográfico. Dentre os grupos messiânicos temos: milenarismo e sebastianismo, eclosões messiânicas no nordeste, carisma e comunicação, Antônio Conselheiro, Padre Cícero, o beato José Lourenço, Frei Damião, a cura maravilhosa, a cultura racional, Zarur, Zé Arigo e Chico Xavier. É nítido como muitos desses grupos são personificados na figura de um messias, ou, já que estamos no campo da comunicação, de um líder comunicador com credibilidade perante sua audiência. Já nos grupos políticos ativistas temos: Intolerância e fanatismo, crise e rebelião, a dupla face do coronelismo, banditismo e terrorismo, Antônio Silvino e Lampião, as linguagens da rebelião e Zumbi dos Palmares. E no que o autor classifica como grupos erótico-pornográficos, temos: a revolução sexual no Brasil, o homossexualismo³⁰ em ação e sexo e folkcomunicação. O autor ainda coloca na categoria de

³⁰ Nos dias de hoje não se utiliza mais a expressão *homossexualismo* e sim *homossexualidade*. Ressaltamos que esse livro é de 1980.

culturalmente marginalizados os grafitos, especificando as inscrições anônimas nas paredes, sanitários e legendas de caminhões (BELTRÃO, 1980).

Temos aqui diferentes formas do discurso folkcomunicação, no qual o autor faz uma rica descrição sobre esses meios de expressão. Para ele, “os grupos rurais utilizam cantorias e desafios em verso, glosas, provérbios, pregões, frases feitas, orações e paródias” (BELTRÃO, 1980, p.43). O discurso oral desse grupo é cheio de gírias o que dificulta a compreensão para quem não faz parte desse meio e caracteriza esse discurso como próprio para esse grupo.

Podemos aqui evocar mais uma vez Bourdieu (1996) e sua reflexão sobre a linguagem. O autor afirma que a “relação de força linguística não é completamente determinada apenas pelas forças linguísticas em confronto” (BOURDIEU, 1996, p. 54). Para ele, o mais importante reside no fato de que é “toda a estrutura social que se faz presente em cada interação” (BOURDIEU, 1996, p. 54) que dá sentido a ela.

Utilizando-se do exemplo do neologismo que Beltrão (1980) apresenta, podemos ir além de gírias e pensar no sotaque como fator de identidade à luz do pensamento de Bourdieu (1996). Para ele vai além de vocabulário, pois vale-se de pronúncia e autoridade do interlocutor. Se traçarmos um paralelo com a folkcomunicação, podemos enxergar semelhanças, pois vimos o quão precária é a situação no campo, incluindo a questão da educação, e o quanto o líder folkcomunicação é figura central na transmissão da mensagem, o que caracteriza sua autoridade perante seu público.

Sendo a competência legítima assim definida e tendo como lastro a eficiência conferida ao performativo, compreende-se por que certas experiências de psicologia social tenham podido estabelecer que a eficácia de um discurso, o poder de convencimento que lhe é reconhecido, depende da *pronúncia* (e secundariamente do vocabulário) daquele que o pronuncia, ou seja, através deste índice particularmente seguro da competência estatutária, da autoridade do locutor (BOURDIEU, 1996, p.57).

Se a música é uma manifestação comunicacional utilizada em sua forma rudimentar desde que o ser humano interage com a natureza enquanto animal, não é diferente naquele que Beltrão (1980) categoriza como grupo rural marginalizado. A música para o brasileiro é uma herança de um caldeirão de misturas que veremos no capítulo adiante. Vale ressaltar a sua importância ao mostrar quantas manifestações rurais folkcomunicações Beltrão (1980) nos apresenta.

Parecendo trazer na massa do sangue o senso artístico unido ao pragmatismo, divertem-se, exprimem-se e comungam seus ideais pelo canto, pela música, pela dança, criando ritmos e coreografias, marcadas ou transmitidas pela voz, pelo assovio, por instrumentos e orquestras próprias, destacando-se a viola, a rabeca, a sanfona, os ganzás, os bombos, as flautas, as gaitas, os pandeiros, os triângulos, os reco-reco, o

harmônico, a serafina das igrejas, as filarmônicas das pequenas cidades-centros da região; os meneios do corpo, as palmas, o sapateio energético de botas ou alpercatas, a agilidade das esquivanças e a complexidade dos passos e ademanos das danças (BELTRÃO, 1980, p.43).

Podemos exemplificar algumas dessas manifestações rurais marginais trazendo duas danças típicas brasileiras. E como vimos que música é movimento, a dança – que é movimento por essência – traz consigo a música concomitantemente. A *catira*, dança típica do sul do país, acontece desde os tempos coloniais, na qual fora incluída em festejos religiosos por Pe. Anchieta (BELTRÃO, 1980). A parte musical dessa dança, que compõem os festejos de gado no interior do país, fica por conta de violeiros que fazem os versos que “marcam as diversas partes da dança, e as estrofes estão *geralmente baseadas em fatos ou homenageando o tipo da festa* em que se apresentam” (BELTRÃO, 1980, p.49). A dança é masculina – “embora se admita a participação feminina, no interior de São Paulo” (BELTRÃO, 1980, p.50) –, onde os passos são “rápidos e fortes, de acordo com a “batida” da viola, numa coreografia muito versátil, caracterizada, ao final de cada verso, por um sapateado e um palmeado rítmico” (BELTRÃO, 1980, p.50).

Já o *xaxado* vem do lado oposto da *catira*. Nascido no “alto sertão de Pernambuco, que se difundiu pelo interior do Nordeste” (BELTRÃO, 1980, p.50), essa dança – exclusivamente masculina –, é composta de “música simples, contagiante como toda melodia popular feita para memorização inconsciente... constando de uma quadra e refrão, repetidos em uníssono pelo bando” (BELTRÃO, 1980, p.50). A ligação com a folkcomunicação se dá pelo fato da mensagem que é passada entre essas pessoas durante esse festejo. Um exemplo disso é uma quadra típica dessa manifestação popular, “em que se relembram os feitos dos cangaceiros, então em luta com a polícia, conflito que durou cerca de meio século” (BELTRÃO, 1980, p.50). Assim, a canção mostra a revolta e descontentamento com tal situação.

Lá vem Sabino
Mais Lampeão
Chapéu de couro
Fuzil na mão
Lampeão tava drumindo
Acordou muito assustado
Deu um tiro numa braúna
Pensando qu’era sordado!³¹ (BELTRÃO, 1980, p.51).

³¹ Embora busquemos, dentre diversos elementos, os técnicos-musicais como forma de análise folkcomunicação, reservaremos tais análises para os gêneros musicais que apresentaremos na sequência. Não pretendemos fazer tal análise em todos os gêneros que apresentarmos nessa pesquisa pois estaríamos desviando em demasiado do nosso objetivo.

Por falarmos aqui dos grupos rurais marginalizados e sua consequente dinâmica social própria, essas festas são, sem dúvidas, os encontros comunicacionais mais intensos pelo fato de termos, simultaneamente, diferentes formas de expressões folkcomunicacionais, superação – momentânea – do isolamento geográfico e troca de informações que, outrora, seria impossível.

A confraternização que os encontros nas feiras e exposições agropecuárias proporciona a indivíduos e grupos geograficamente isolados, que lhes permite expressar desse modo tão característico os ideais de comunidade e mútua cooperação que alimentam, só se torna possível porque antes foi forjada nas relações de vizinhança que mantêm com certa frequência, sobretudo para a execução de trabalhos de interesse geral ou que trazem benefícios para todos os que deles participam (BELTRÃO, 1980, p.51).

Beltrão (1980) também nos apresenta, dentre sua categorização para grupos rurais marginalizados, as “atividades coletivas da produção e do comércio” (BELTRÃO, 1980, p.44). O autor nos mostra que são nas “feiras, nas exposições agropecuárias regionais, nos mutirões e serões, em vaquejadas e rodeios” (BELTRÃO, 1980, p.51) que ocorrem as interações folkcomunicacionais. Dentre tais exemplos, destacamos aqui a feira³², um “encontro semanal, realizado nas vilas e cidades da região, em que os feirantes são produtores que procuram vender o fruto de seu mourejar e adquirir aquilo que lhes falta em casa” (BELTRÃO, 1980, p.51).

Tal fenômeno social nos mostra uma tendência: a formação de aglomerados urbanos que, posteriormente, vêm a se tornarem as cidades, um caminho do Brasil “do campo” para o Brasil “da cidade”. Mello e Novais (2009) apontam essa tendência como consequência do fato de que a terra se torna escassa, seja pelo próprio cultivo deteriorar o solo por conta dos processos de produção e pelo aumento populacional.

O esgotamento do solo vinha rápido, por causa dos processos primitivos de produção, e obrigava sempre a procurar terras virgens. Os filhos constituíam novas famílias, era impossível acomodá-los naquele pedaço de chão que produzia tão pouco: mais pressão novas terras. Mas as terras melhores e mais próximas já estavam ocupadas pelo grande proprietário (MELLO; NOVAIS, 2009, p.20).

Junta-se a essa condição o fato de que o movimento do campo para a cidade nos anos de “1950 a 1980, tornou-se possível por que o Estado foi construindo estradas de rodagem e criando alguma infraestrutura econômica e social” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.20). Assim, esses encontros folkcomunicacionais que Beltrão (1980) nos apresenta acontecem naqueles aglomerados urbanos que vêm a serem popularmente conhecidos como “cidadezinhas”, local onde “fazem a feira, assistem à missa, participam das festas, vendem o que resta da sua

³² A herança dessa prática é hoje chamada de feira livre.

produção” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.21). Vemos aqui uma estrutura social que começa a se consolidar como urbana num contexto rural, sendo a feira um exemplo desse movimento.

Realizava-se, a princípio, nos domingos, quando o matuto e a sua família aproveitavam a ocasião para cumprir deveres religiosos, consultar o médico ou o farmacêutico, fazer encomendas do que não se encontra facilmente à venda, informar-se das novidades, divertir-se (BELTRÃO, 1980, p.44).

Ribeiro (2015) data o surgimento das vilas desde o início da colonização. “As cidades e vilas da rede colonial, correspondentes à civilização agrária, eram, essencialmente, centros de dominação da costa” (RIBEIRO, 2015, p.147).

Essas cidades e vilas, grandes e pequenas, constituíam agências de uma civilização agrário-mercantil, cujo papel fundamental era gerir a ordenação colonial da sociedade brasileira, integrando-a no corpo de tradições religiosas e civis da Europa pré-industrial e fazendo-a render proventos à Coroa portuguesa. Como tal, eram centros de imposição das ideias e das crenças oficiais e de defesa do velho corpo de tradições ocidentais, muito mais que núcleos criadores de uma tradição própria (RIBEIRO, 2015, p.149).

Uma manifestação popular que Beltrão (1980) define como folkcomunicação e que se desenvolve durante esse processo de transição do urbano para o rural é o baião. Câmara Cascudo (1962) já na década de 60 mostra o movimento do campo para a cidade pelo qual passava o baião, chegando a figurar, inclusive, entre manifestações urbanas.

Dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil. (...) O mesmo que baiano. O mesmo que rojão. Pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio. A partir de 1946 o sanfoneiro pernambucano Luís Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro o baião, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas urbanas. O baião, vitorioso em todo o Brasil, conserva células rítmicas e melodias visíveis dos cocos. (...) Esses baiões eram executados nas sanfonas do sertão. Hoje estão orquestrados e tornados indispensáveis, contra-atacando o domínio do bolero, que recua (CÂMARA CASCUDO, 1962, p.86-87).

Tinhorão (1991) afirma que o baião nasceu de “uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do Nordeste” (TINHORÃO, 1991, p.219). Ele se tornou a música de uma dança, uma mistura de um lundu³³ citadino a qual se chamou de baiano. Vemos na história do baião desenhada por Tinhorão (1991) o movimento do campo para a cidade, o trânsito urbano-rural e, ao mesmo tempo, rural-urbano. O autor afirma que essas influências no gênero começaram na metade do século XIX, sendo que “na década de 40, (...) Lauro Maia (1913-1950), descobriu a riqueza desse manancial de música nordestina, e começou a compor num ritmo que chamava de *balanceio*” (TINHORÃO, 1991, p.219-220). Continha “zabumba, sanfona, pífaros e triângulos do nordeste” (TINHORÃO, 1991, p.220). Mas é com Luiz

³³ Lundu é um estilo musical de origem africana muito comum entre os escravos no Brasil que vem a ser ingrediente do samba. Será abordado no capítulo seguinte.

Gonzaga e Humberto Teixeira que surge o “processo de estilização que daria como resultado a criação do baião cantado urbano” (TINHORÃO, 1991, p.221). Afirmo o próprio Luiz Gonzaga (1972):

Quando toquei um baião para ele [Humberto Teixeira], saiu a ideia de um novo gênero. Mas o baião já existia com coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência do bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de baiano, outros que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era a música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: ‘Dá um baião aí...’ Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando inspiração” (GONZAGA, 1972 *apud* TINHORÃO, 1991, p.221).

Bojo da viola, “tempero” para cantoria, “aquela batida”, “dá um baião aí...”. Basta uma simples declaração de Luiz Gonzaga (1972) para notarmos a linguagem própria de um comunicador popular, afinal Beltrão (1980) já apontava o compositor pernambucano como líder folkcomunicação. Vemos aqui toda a importância da “estrutura social que se faz presente em cada interação” (BOURDIEU, 1996, p. 54).

Assim como as letras do baião contam a dureza da vida na seca do sertão - mostrando que, mesmo que tenha características de manifestação urbana no seu desenvolvimento, mantém suas raízes no campo -, a construção técnica difere das músicas que eram apreciadas pelas camadas elitizadas da população, gerando tensão e incômodo em um perfeito casamento com a letra criada por esses compositores.

Todas essas músicas, porém, revelavam-se ainda muito presas ao velho filão das toadas que exploravam o linguajar rural, num ostensivo apelo à nostalgia e ao desejo de exotismo do público das cidades, sempre ligado de uma forma muito viva ao campo em consequência da migração contínua de nordestinos para os centros urbanos à procura de trabalho (TINHORÃO, 1991, p.222).

Finalmente, temos a dicotomia *campo x cidade* que mostram as diferenças na forma das pessoas se divertirem. Tais diferenças são fundamentais na constituição de cada gênero musical, mesmo eles transitando entre esses dois espaços geográfico numa via de mão dupla, pois cada manifestação musical surge de um determinado contexto. Um exemplo é a própria festa rural que é coletiva, sendo que no contexto urbano a ideia de diversão proporciona uma divisão entre as pessoas pelo fato da música ser espetacularizada e vendida como entretenimento.

Da mesma forma, na área da cultura e do lazer, essas diferenças levam o homem do campo a divertir-se normalmente em grupo (suas festas, realizadas ao ar livre, propiciam o canto e a dança coletivos), enquanto o da cidade tenderá a reunir-se em locais fechados (o que acaba conduzindo o ato de divertir-se à fórmula do espetáculo, com a divisão entre público e o artista, e, no plano musical, ao aparecimento da arte individual da canção” (TINHORÃO, 1991, p.183).

Vale ressaltar aqui uma diferença básica nesse contexto: a energia elétrica chega na cidade muito antes do campo, isso quando chega no campo. Essa diferença muda a lógica da produção musical e dos instrumentos: de acústicos para elétricos. Veremos adiante no capítulo específico sobre o samba como essa característica mudou o jeito de se compor.

O movimento do campo para a cidade cresce exacerbadamente durante o século XX e mostra-se uma viagem sem volta, moldando definitivamente o modo como as pessoas se organizam socialmente. Porém, o que não muda é o fato de que, assim como no campo, na organização urbana as desigualdades e a marginalização de certos grupos populares continuam a ocorrer.

2.5 Grupos urbanos marginalizados: a periferia “não mora” na cidade

O Brasil é um país imenso. Dotado de uma superfície 8.515.759,090 km² (IBGE, 2017), é natural que nossa história seja uma relação do campo com a cidade. Nossa colonização foi feita por um povo oriundo da Europa recém-saída da lógica feudal para a lógica burguesa e, conseqüentemente, urbana. Ao mesmo tempo, falamos aqui de um Brasil que possui extenso território organizado socialmente na lógica das tribos indígenas que aqui habitavam. E por essas – e outras – características peculiares, o urbanismo é um fenômeno presente na história brasileira, trazendo consigo marcas profundas da estrutura rural desde os tempos de colônia.

[...] O urbanismo é condição moderníssima da nossa evolução social. Toda a nossa história é a história de um povo agrícola, é a história de uma sociedade de lavradores e pastores. É no campo que se forma a nossa raça e se elaboram as forças íntimas de nossa civilização. O dinamismo da nossa história, no período colonial, vem do campo. Do campo, as bases em que se assenta a estabilidade admirável da nossa sociedade no período imperial (VIANNA, 1985 apud SANTOS, 1993, p.17).

Embora a visibilidade atingida por esse processo acelerado de urbanização no século XX seja muito maior, esse movimento migratório que molda a relação da questão rural com o urbano vem acontecendo desde o século XVI, por conta da “fundação do Rio de Janeiro em 1567 e a de Filipéia da Paraíba em 1585” (SANTOS, 1993, p.18). Posteriormente, no século XVII com a dominação espanhola, há uma nova safra de surgimento de vilas. E em um terceiro momento, entre “1650 e 1720, foram fundadas trinta e cinco vilas, elevando-se duas delas à categoria de cidades³⁴: Olinda e São Paulo” (SANTOS, 1993, p.18). Porém, é no “fim do século XIX que se conhece a primeira aceleração do fenômeno: são 5,9% de urbanos em 1872, mas

³⁴ Para compreender as definições de cidade, metrópoles e aglomerados, ver SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: EDUSP, p. 77, 1993, p.69.

em 1900 eles já somam 9,4%” (OLIVEN, 1983 *apud* SANTOS, 1993, p.21), consequência de um aumento populacional, já que a “população brasileira subira 9,9 milhões para 14,3 milhões, crescendo mais de 40% em apenas quinze anos” (SANTOS, 1993, p.21).

É relevante o aumento desse processo migratório. Se Milton Santos (1993) fala em um crescimento de 40% da população brasileira e, consequentemente, a aceleração de fenômenos urbanos nos últimos anos do século XIX, “quando, a partir da produção de café, o Estado de São Paulo se torna polo dinâmico de vasta área que abrange os estados mais ao sul e vai incluir [...] Rio de Janeiro e Minas Gerais” (SANTOS, 1993, p.26), Mello e Novais (2009) trazem dados mais recentes. Os autores confirmam a aceleração deste crescente fenômeno migratório acontecendo na segunda metade do século XX.

Foi assim que migraram para as cidades, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950); quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões, nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas, a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas! (MELLO; NOVAIS, 2009, p.21).

Milton Santos (1993) afirma que o Brasil foi “durante muitos séculos, um grande arquipélago, formado por subespaços que evoluíam segundo lógicas próprias” (SANTOS, 1993, p.26). Porém, é inegável que a ideia de melhoria, atrelada ao conceito positivista de progresso, traz um desenvolvimento oriundo dos processos de urbanização que modificam a dinâmica social. Tais processos, principalmente aqueles ligados a questões infra estruturais, criam uma aura de que a cidade é melhor que o campo, afirmando no imaginário social a superposição do urbano em relação ao rural.

O forte movimento de urbanização que se verifica a partir do fim da segunda guerra mundial é contemporâneo de um forte crescimento demográfico, resultado de uma natalidade elevada e de uma mortalidade em descenso, cujas causas essenciais são os progressos sanitários, a melhoria relativa nos padrões de vida e a própria urbanização (SANTOS, 1993, p.31).

Mello e Novais (2009) trazem uma excelente descrição sobre esse processo. Para os autores, mesmo a cidade sendo ruim (desigual), ela ainda é melhor que o campo. Isso significa que temos o crescimento de um ambiente que contribui para o abismo social que já existia no campo ser reproduzido na cidade e, de certa forma, camuflado por essa melhoria. Os autores chamam esse fenômeno de sociedade em movimento, “de homens e mulheres que se deslocam de uma região a outra do território nacional” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.24), através dos novos meios de transporte, como trens, ônibus e caminhões. “São nordestinos e mineiros, fugindo da miséria e da seca, buscando um destino melhor em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Paraná da terra roxa” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.24), por exemplo. É o “movimento de

uma configuração de vida para outra: da sociedade rural abafada pelo tradicionalismo para o duro mundo da concorrência na grande cidade” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.24).

Holanda (2016) também tem sua tese sobre esse aspecto tupiniquim. Para ele, é “deliberadamente que se frisa aqui o declínio dos centros de produção agrária como o fator decisivo da hipertrofia urbana” (HOLANDA, 2016, p.303). Essa dicotomia urbano x rural, ainda segundo o autor, é causada por dois movimentos simultâneos: “um tendente a dilatar a ação das comunidades urbanas e outro que restringe a influência dos centros rurais, transformados, ao cabo, em simples fontes abastecedoras, em colônias da cidade” (HOLANDA, 2016, p.303).

Luiz Beltrão (1980) é muito mais objetivo sobre o assunto. Em sua categorização intitulada *Grupos urbanos marginalizados*, o autor afirma que esse grupo é constituído por pessoas com “reduzido poder aquisitivo devido à baixa renda, pois esses grupos são formados por indivíduos que recebem baixos salários em empregos ou subempregos que não exigem mão-de-obra especializada” (BELTRÃO, 1980, p.55). Essa condição pode ser consequência da lógica capitalista que impera na cidade por conta da própria dinâmica urbana regada pelo modelo industrial progressista-positivista. Porém, esse modelo também “cria a ilusão de que as oportunidades são iguais para todos, a ilusão de que triunfam os melhores, os mais trabalhadores, [...] mas cada um vale o que o mercado diz que vale” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.22) pois não há nenhum tipo de consideração pelas “virtudes, que não sejam as “virtude” exigidas pela concorrência: a ambição pela riqueza e a capacidade de transformar tudo, homem e coisas, em objeto do cálculo em proveito próprio” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.22).

São as formas de organização capitalista que determinam a hierarquia do trabalho. Às posições objetivamente superiores e inferiores, corresponde uma estrutura de remunerações, as quais, por sua vez, dão acesso à posse da riqueza e à aquisição de bens e serviços de consumo. Por outro lado, é a maquinaria capitalista e não a sagacidade deste ou daquele empresário que revoluciona permanentemente os padrões de consumo e a estrutura de necessidades. Esta revolução permanente é, ao mesmo tempo, um processo de diferenciação e generalização do consumo. O valor do progresso, progresso do país ou progresso individual é, pois, incorporado de maneira puramente mecânica: o mimetismo, pelos “inferiores”, dos padrões de consumo e estilos de vida dos “superiores”. A carreira desabalada pela ascensão social é, antes de tudo, uma corrida de miseráveis, pobres, remediados e ricos pela “atualização” dos padrões de consumo em permanente transformação (MELLO; NOVAIS, 2009, p.41).

Ribeiro (2015) é um intelectual mais cético sobre essa relação da industrialização com a urbanização; ambas direcionadas ao conceito de modernização. Para o autor, o discurso de que “a industrialização e a urbanização são processos complementares que costumam marchar associados um ao outro. A industrialização oferecendo empregos urbanos à população rural;

esta entrando em êxodo” (RIBEIRO, 2015, p.147) na busca de tais oportunidades é insuficiente para explicar o que ocorreu no Brasil.

Consequentemente, seu pensamento converge com Mello e Novais (2009) e Milton Santos (2003), pois além do que afirmam os referidos autores, Ribeiro (2015) afirma que “sobretudo o monopólio da terra e a monocultura promovem a expulsão da população do campo” (RIBEIRO, 2015, p.150). Acontece que “nenhuma cidade brasileira estava em condições de receber esse contingente espantoso de população” (RIBEIRO, 2015, p.150) que participou desse êxodo rural. Sendo assim, o resultado foi a “miserabilização da população urbana e uma pressão enorme na competição por empregos” (RIBEIRO, 2015, p.150), contribuindo, assim, para a formação das camadas mais pobres das cidades, ou seja, marginalizadas. E, tomando emprestado a reflexão de Mello e Novais (2009), mesmo assim, esse contexto urbano é melhor do que o contexto do campo.

Mas o migrante rural também se sente um vencedor. [...] Mas são incontáveis as mulheres, antes mergulhadas na extrema pobreza do campo, que se tornaram empregadas domésticas, caixas, manicures, cabelereiras, enfermeiras, balconista, atendentes, vendedoras, operárias, que passaram a ocupar um sem-número de postos de trabalho de baixa qualificação, alguns de qualificação média. Incontáveis são, também, os homens desprezados pela sorte que se converteram em ascensoristas, porteiros, vigias, garçons, manobristas de estacionamento, mecânicos, motoristas de táxi, até operários de fábrica. Alguns chegam a trabalhadores especializados na construção civil, pedreiros, encanadores, pintores, eletricitas, ou na empresa industrial, uma minoria às profissões liberais (MELLO; NOVAIS, 2009, p.24).

As moradias desses grupos marginalizados, segundo Beltrão (1980), são favelas “erguidas em morros, alagados e terrenos baldios, que ocupam sem o consentimento dos proprietários, nos bairros periféricos das cidades e/ou áreas metropolitanas” (BELTRÃO, 1980, p.55). As construções não “obedecem a qualquer planejamento arquitetônico, [...] as cobertas são de palha, telhas reaproveitadas ou folhas de flandres” (BELTRÃO, 1980, p.55). Diante dessas condições, esses moradores estavam constantemente sujeitos as “intempéries e a frequentes sinistros, como incêndios e desabamentos, sendo vítimas de enfermidades” (BELTRÃO, 1980, p.55). A situação era precária, pois, segundo o autor, “na grande maioria de tais núcleos residenciais urbanos não há zoneamento, serviço público de recolhimento de lixo nem energia elétrica, utilizando-se querosene, gás ou velas para a iluminação” (BELTRÃO, 1980, p.55). Oscar Bolão (2010), baterista brasileiro conhecido como “Doutor em Samba”, ao relatar sua relação com o estilo musical, reafirma essa condição descrita por Beltrão (1980) quando descreve um pouco de sua infância nos anos 50.

A favela, com seus barracões de madeira e zinco, se estendia do campo do Flamengo até sua rua; (...) No carnaval, os blocos de sujo passavam, com seus instrumentos de

lata, (...) No resto do ano, eram favelados que atravessavam para comprar querosene e carvão numa venda quase em frente (a maioria não tinha luz elétrica nem fogão a gás) (BOLÃO, 2010, p. 146).

As pessoas que compõe esses grupos urbanos marginalizados “provém das zonas rurais, donde são tangidos ora por calamidades (seca/inundações), ora pelo excesso de mão-de-obra em seus pagos” (BELTRÃO, 1980, p.56). Eles também eram seduzidos pela “abertura de frentes de trabalho [...] ou a divulgação feita por parentes e amigos de facilidades oferecidas nos grandes centros” (BELTRÃO, 1980, p.57), “cartas escritas e lidas pelo favor de quem é alfabetizado. E as cartas falam de outra vida, melhor, muito melhor. A cidade não pode deixar de atraí-los” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.21).

E, também a cidade um pouco maior, aonde vão de vez em quando. E observam: o ônibus, o trem, o caminhão, o *jeep*, o automóvel; o rádio do bar, que toca música, dá notícias, irradia futebol; o consultório do médico, a farmácia, o posto de saúde, tão longes; as ruas iluminadas; o cinema; o modo de vestir das pessoas; a variedade de alimentos no armazém; a escola. Depois, já nos anos 60 e 70, a televisão toma, no bar, muitas vezes o lugar do rádio. Até nas pequenas cidades ou vilarejos lá está ela, no alto, colocada no ponto de encontro ou na praça: todos estão vendo a novela das oito (MELLO; NOVAIS, 2009, p.21).

Porém, muitas dessas pessoas acabam por se aglomerarem em morros e periferias “uma vez que, com a industrialização, sobem os custos da produção e os preços da terra, forçando os migrantes à ocupação de áreas altas ou alagadas em abandono, ali construindo suas moradas”³⁵ (BELTRÃO, 1980, p.57). Esse fenômeno explicita as diferenças dos grupos urbanos marginalizados em relação a outros cidadãos de classes superiores.

Subnutridos e desconhecendo comodidades e serviços públicos de que gozam outras parcelas da comunidade urbana, com relações sociais limitadas aos seus centros de trabalho e recreação, embora ampliem um pouco mais seu universo vocabular não parecem decodificar eficientemente, a ponto de torná-las instrumentais, as mensagens que lhes chegam pela imprensa, rádio e televisão, já que o cinema é um luxo a que poucos se dão, e assim mesmo esporadicamente (BELTRÃO, 1980, p.58).

Essas camadas urbanas marginalizadas “têm limitado acesso aos grandes meios de comunicação de massa, como receptores: são subinformadas ou equivocadamente informadas” (BELTRÃO, 1980, p.58). Junta-se a essa limitada capacidade de compreensão a preferência desses grupos por “folhetos, almanaques, volantes e revistas, sobretudo ilustrados, a cujos textos e conteúdos dão interpretação própria, adequando-os à sua realidade e vivência” (BELTRÃO, 1980, p.58).

A pobreza é continuamente negada, mas aceita como diferenciador dos que estão de cima e dos que estão abaixo; a solidariedade [...] coexiste com um comportamento

³⁵ Aqui Beltrão (1980) descreve de uma forma genérica. No capítulo IV o fenômeno da constituição dessas periferias será estudo de uma forma mais profundo do que acontece no Rio de Janeiro, pois o projeto de urbanização fluminense é fator determinante para o surgimento do samba.

agressivo ao extremo; a família, que é ao mesmo tempo parcialmente desagregada, mas sempre levada profundamente em conta; [...] a religiosidade é mística e mágica, bem como a mágica é a vivência dos conteúdos veiculados pelos meios de comunicação de massa; a experiência em certos tipos de comunicação que se reatualizam, tais como a música, o circo-teatro, o encontro informal nos botequins, nas sinucas, nos parques, coexiste com a noção (que é profundamente real) do preconceito, carência, do cotidiano com a polícia; enfim, toda a vida submetida a um destino por assim dizer ‘ritualizado’ coexistindo com o compromisso com a intensa procura de melhoria de vida (BELTRÃO, 1980, p.59).

Podemos perceber através da visão do autor alguns elementos determinantes no processo comunicacional dessa população: misticismo, violência, mágica – aqui em um dualismo entre religião e meios de comunicação em massa – dentre outros, balizando a utilização de meios de expressão que Beltrão (1980) chama de *folk*. São em “manifestações coletivas e atos públicos, promovidos por instituições próprias” (BELTRÃO, 1980, p.60) que esse público se comunica em suas lógicas próprias.

Sindicatos, associações desportivas, beneficentes e recreativas, como escolas de samba, clubes carnavalescos e conjuntos folclóricos, ou organizações religiosas, como irmandades e confrarias católicas, centros espíritas, terreiros de umbanda e candomblé, igrejas e tendas de confissões evangélicas pentecostais que, sob formas tradicionais, revestindo conteúdos atuais, sob ritos, às vezes universais, mas consagrados pela repetição oportuna e especialmente situada, essa massa popular urbana melhor revela suas opiniões e reivindicações, exercitando a crítica e advertindo os grupos do sistema social dominante de seus propósitos e de sua força (BELTRÃO, 1980, p.60).

Milton Santos (1993) pode nos ajudar mais uma vez. Para o autor, uma das condições essências para essa nova forma de sociedade urbana é a “construção ou reconstrução do espaço [que] se dará com um crescente conteúdo de ciência, de técnicas e de informação” (SANTOS, 1993, p.35). Tal momento histórico o autor denomina *meio técnico-científico*, e, posteriormente, acrescenta o termo *informacional* nesse conceito, sendo a informação, em suas diversas acepções, fundamental nesse processo. Esse momento histórico contempla todo o período que descrevemos acima, que abrange, principalmente, a segunda metade do século XIX.

É marcado pela presença da ciência e da técnica nos processos de remodelação do território essenciais as produções hegemônicas, que necessitam desse novo meio geográfico para sua realização. A informação, em todas as suas formas, é o motor fundamental do processo social e o território é, também, equipado para facilitar a sua circulação (SANTOS, 1993, p.36).

Ainda segundo Milton Santos (1993), nesse período modernizam-se os “Correios e cria-se um moderno sistema de telecomunicações, através de ondas e, depois, dos satélites” (SANTOS, 1993, p.39). Também se implanta o telefone e o telex, que possibilitam novas formas de “transmissão de mensagens, tornando maiores as possibilidades de movimento de

valores, de dinheiro, de capitais, de ordens, mensagens, etc.” (SANTOS, 1993, p.39). O meio *técnico-científico-informacional* torna-se o “terreno de eleição para a manifestação do capitalismo maduro, e este também dispõe de força para criá-lo” (SANTOS, 1993, p.40). Holanda (2016) também partilha de ideia parecida aos autores supracitados. Para ele, crescimento das cidades é diferente de desenvolvimento urbano, sendo a comunicação fundamental como ponto de desenvolvimento, tanto das cidades, quanto da desigualdade.

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje (HOLANDA, 2016, p.252).

Beltrão (1980) identifica os grupos urbanos marginalizados entre festas religiosas, celebrações cívicas e o carnaval. Dentro da primeira classificação, o autor relaciona as festas de santos, padroeiros e orixás, o discurso das procissões e das folias, o culto ao Divino, as bandeiras e as cavalhadas, o Divino em Brasília, o discurso do Vale do Amanhecer e a folia de Taguatinga; entre as celebrações cívicas, Beltrão (1980) classifica o discurso do Dia da Pátria e o discurso do dia do Trabalho; e sobre o carnaval, ele analisa o maracatu, as escolas de samba e o frevo. (BELTRÃO, 1980)

Analizando essa classificação dos grupos urbanos marginalizados feita por Beltrão (1980), é possível afirmar que a música não fica de fora dessa dinâmica social. Como Milton Santos (1993) afirma que o processo de urbanização pode ser datado desde o século XVI, podemos exemplificar uma manifestação popular urbana especificamente musical surgida em meados do século XVIII: a música de barbeiro. Essa expressão músico-comunicacional é de grande importância para a compreensão das relações sociais, pois ela surge como paradoxo entre classes elitizadas e camadas mais baixas. Tinhorão (1998) afirma que, por conta de os colégios jesuítas já ensinarem o solfejo desde o século XVI, além dos mestres de capela nas igrejas do período fazerem o mesmo, fazendeiros e até mesmo senhores de engenho formaram seus próprios conjuntos musicais. Porém, essa música era estritamente religiosa ou erudita. O paradoxo reside no fato de que os músicos recrutados para essas bandas vinham das camadas mais baixas, e não aquelas na qual a música por eles feita atendia (TINHORÃO, 1998).

Embora o recrutamento de instrumentistas para a formação de tais grupos orientados por padres ou mestres europeus se desse quase sempre nas camadas mais baixas (os jesuítas aproveitando o talento natural dos índios, os fazendeiros ricos seus escravos negros, e as corporações militares e os “arrematantes” de música para festas e teatro os brancos e mulatos das classes pobres das cidades), a música que produziam não tinha como traduzir a cultura original de seus componentes (TINHORÃO, 1998, p.163).

Talvez o aspecto mais interessante dessa lógica social seja o fato de que até a segunda metade do século XVI “não se conceberia a existência de música popular” (TINHORÃO, 1998, p.164), pois nesse período a “diversificação social ainda não havia atingido o ponto a partir do qual a confusão de limites entre as camadas baixas até à média geram à massa algo indivisa que se chama de povo nas cidades” (TINHORÃO, 1998, p.164). Ainda segundo o autor é somente na segunda metade do século XVIII - devido à corrida do ouro e diamantes - que as camadas mais baixas das populações começam a se formar em áreas urbanas moldando a dinâmica social vigente e, quiçá, talvez se aproximando mais das definições de Beltrão (1980) sobre os grupos urbanos marginalizados.

De fato, se a música popular, como toda a criação cultural dirigida a atender expectativas sociais, corresponde na verdade a uma necessidade, seria preciso esperar até a segunda metade do século XVIII para que, em função da súbita dinamização do comércio interno provocada pela corrida do ouro e dos diamantes, aparecesse em Salvador e no Rio de Janeiro uma maioria urbana de escravos africanos, crioulos forros, trabalhadores, soldados, funcionários públicos, caixeiros, pequenos comerciantes, artesãos, vadios, valentões e prostitutas cujas relações (inclusive na área de diversões) era preciso organizar (TINHORÃO, 1998, p.164).

Consequentemente, o aumento populacional se faz presente, sendo elemento importante nessa nova dinâmica, fomentando a intensa troca social no cotidiano. Outro fator fundamental para essa nova lógica urbana é a forma como se deu a escravidão e seu processo de abolição no Brasil Colônia. Embora a escravidão seja um tema abrangente no qual trataremos alguns aspectos no capítulo a seguir, nesse momento falamos especificamente dos escravos da cidade e somente uma de suas características: eles “de uma forma geral, sempre trabalharam cantando” (TINHORÃO, 1998, p.166). Porém, essas manifestações musicais marginais – não há figura mais marginalizada na sociedade do que um escravo – serviam somente para “emprestar ritmo para a cadência dos trabalhadores negros em suas tarefas de carregar sacos nos trapiches ou cargas pesadas pelas ruas, tais como pianos, fardos ou tonéis de água” (TINHORÃO, 1998, p.167). Mas “entre as atividades urbanas historicamente desempenhadas no Brasil colônia por negros livres ou a serviços de seus senhores, a que por seu caráter de atividade liberal mais conferia destaque pessoal era a de barbeiro” (TINHORÃO, 1998, p.166).

O barbeiro, pela brevidade mesma do serviço (fazer barba ou aparar cabelos era questão de minutos), sempre acumulava outras atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual, e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Essas especialidades, sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relação às profissões mecânicas ou demais atividades de caráter puramente artesanal. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não mecânica ao quadro de suas habilidades: a atividade musical (TINHORÃO, 1998, p.166).

Os barbeiros, então, são basicamente escravos e descendentes de escravos que praticavam sua especialidade em público. Carregando consigo o costume de trabalharem cantando, pode-se dizer que a música sempre esteve presente em sua cultura. Vale ressaltar, entretanto, que “logo conhecida genericamente como *música de barbeiros*, o processo de criação era em tudo e por tudo diferente” (TINHORÃO, 1998, p.168).

Ao contrário dos que produziam ritmo para ordenar esforço muscular no desempenho de um trabalho, esses profissionais transformavam-se em músicos exatamente pela oportunidade de lazer que sua atividade lhes conferia. Assim, como tinham as mãos livres, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais aprimorados, como rabecas e trombetas. E ao juntarem-se para a execução concertante de música instrumental, tornavam-se também capazes de conciliar seções de sopro, corda e percussão, produzindo um tipo de música alheia a qualquer preocupação de funcionalidade, o que valia dizer gratuita e em nível de gosto puramente estético (TINHORÃO, 1998, p.168).

Embora o objeto dessa pesquisa seja o samba, podemos enxergar diversas semelhanças na música de barbeiros com a folkcomunicação. Primeiro pelo fato dessa manifestação cultural musical ser marginal como já descrevemos acima. Ademais, se a “a folkcomunicação é, por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal” (BELTRÃO, 1980, p.28) no qual suas mensagens são “elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador” (BELTRÃO, 1980, p.28), podemos classificar esses músicos como agentes folkcomunicacionais, pois eles aprendem de ouvido, criam sua própria linguagem, diferentemente da música europeia.

Ao contrário dos músicos de bandas das fazendas, cuja finalidade, ostentação e deleite pessoal dos grandes proprietários rurais, levava à preocupação orquestral, quase sempre sob a direção de professores europeus, os barbeiros das cidades agrupavam-se sob a direção de um mestre da sua condição, produzindo em consequência um estilo de música necessariamente mais espontâneo e popular (TINHORÃO, 1998, p.171).

Pensando sob a ótica sociológica, a música de barbeiro era uma forma, também, de ascensão social, pois esses músicos descobriram que “era possível ganhar algum dinheiro com sua habilidade, uma vez que ninguém os constrangia a sequer a mudar de repertório” (TINHORÃO, 1998, p.172). Posteriormente, o autor ainda afirma que esse estilo musical vai ganhando forma e se torna indispensável nas festas religiosas, como a Folia do Divino e o domingo do Espírito Santo – festas católicas populares. A música de barbeiro passa a entrar em decadência no Rio de Janeiro no século XIX com o aparecimento dos grupos de choro e na Bahia pelo surgimento da concorrência, pois nesse período uma “proprietária da região da Chapada Diamantina, D. Raiumunda de Jesus, por essa sua origem conhecida como a Chapadista [...] teve a ideia de concorrer com os barbeiros formando uma bem organizada banda de música composta de escravos seus” (TINHORÃO, 1998, p.183-184).

Assim, a partir daí, podia considerar-se encerrado com o ciclo da música de barbeiros a primeira experiência de música instrumental como nova espécie de serviço urbano: a de fornecimento de música para festividades públicas e diversões citadinas em geral. Fim de uma experiência cultural que ficaria marcada, nos dois centros em que o fenômeno documentadamente se produziu, por uma diferença sociologicamente curiosa. Enquanto que no Rio, a corte, os barbeiros, iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador o atraso no processo de desenvolvimento econômico-social deixava sua arte sem herdeiros. A partir do último vinte anos do século que a vira nascer, passaria a existir agora acima da música de barbeiros da Bahia a das bandas militares (que no Rio fariam aparecer o maxixe, e no Recife o frevo carnavalesco) e, logo abaixo, a dos brincadores de capoeira e batedores de atabaques do povo miúdo, que com seus estribilhos marcados por palmas acabariam produzindo o samba (TINHORÃO, 1998, p.186).

Outro exemplo no qual se relacionam música e sociedade que podemos utilizar para demonstrar a importância do contexto urbano como pilar da lógica social defendida por Beltrão (1980) é o aparecimento dos bondes – estes primeiramente puxados por burros e posteriormente elétricos, até seu desaparecimento na década de 1960. Aqui, nos restringiremos aos bondes da cidade do Rio de Janeiro que “provocou a partir de meados do século XIX uma revolução nos costumes cariocas” (TINHORÃO, 1997, p.161), corroborando com a ideia defendida por Mello e Novais (2009) já apresentada anteriormente.

Tinhorão (1997) afirma que a chegada do bonde foi na “manhã de domingo, 30 de janeiro de 1859, como um perigoso elemento desagregador” (TINHORÃO, 1997, p.161), pois ele passou a expor as famílias, rompendo o costume lusitano “herdado dos árabes [que] cercava de mistério a vida em família” (TINHORÃO, 1997, p.161). Segundo o autor, o bonde da *Botanical Garden* que cobrava duzentos réis (preço único), que atingiu “rapidamente os mais diferentes bairros, era um convite ao passeio nas noites quentes e aos domingos” (TINHORÃO, 1997, p.161). Em suma: as pessoas saíam de suas casas e as distinções sociais ficavam ainda mais explícitas.

Nos bondes os amigos se encontravam como numa sala de visita sobre rodas, e o mesmo França Junior conta que se podiam conhecer as diferentes linhas de bairros pelas conversas dos passageiros: comerciantes, advogados e médicos na linha do Rio Comprido; estrangeiros cheios de *yes, yes* e *very well*, na da Tijuca; pequenos funcionários na do Engenho Novo; militares reformados, viúvas, oficiais de Justiça, solicitadores e empregados dos arsenais, na de São Cristóvão e Caju; proletários na do Saco do Alferes; comandadores, titulares e *nouveaux riches* na de Botafogo (TINHORÃO, 1997, p.163).

Diversos foram os processos de modernização dos bondes cariocas, fazendo com que surgissem bondes para casamentos, de carga, fúnebre, dentre outros. “Toda a história do bonde, até o aparecimento do bonde elétrico, entretanto, pode ser considerada no campo das transformações sociais da cidade como uma pré-história” (TINHORÃO, 1997, p.165). Com a eletrificação do bonde e com o surgimento dos primeiros veículos, caminhões e ônibus no início

do século XX - todos tendo a gasolina como combustível -, o bonde tornou-se, então, sinônimo de “povo”, sendo alvo de peças publicitárias da Brahma (1899) e do farmacêutico Ernesto de Sousa (1910). (TINHORÃO, 1997)

À maneira que, com o passar dos anos, a divisão social gerada pela pré-industrialização aprofundava as diferenças econômicas, fazendo pesar sobre as chamadas classes menos favorecidas o ônus do processo de acumulação capitalista, a mais e mais o bonde – já então conhecido como “bonde da Light³⁶” aumentava sua identificação como zé povinho (TINHORÃO, 1997, p.165-166).

Por essa aproximação do bonde com as camadas populares, inúmeras canções surgiram das camadas mais baixas tendo o bonde como objeto de composição. Por outro lado, “como prova dessa identificação, era na festa eminentemente popular do carnaval³⁷ que a Light via crescer sua receita” (TINHORÃO, 1997, p.166). Segundo Tinhorão (1997), estas são algumas das canções e obras artísticas que “pegaram o bonde” e seus respectivos compositores:

- **Toca o Bonde**³⁸ (1919) – Cardoso de Meneses e J. Miranda
- **Tomei o Bond e Aumento das Passagens** (1927) – Eduardo das Neves
- **Vá Comprar um Bonde**³⁹ (1929) – Jaime Cardoso
- **O Mineiro do Bonde** (1929) – Rubem Machado (Paris)
- **O homem que comprou um Bonde** (1929) – José T. Piza
- **Compra um bonde...**⁴⁰ (1929) – Carlos Bettancourt e Cardoso de Meneses
- **Os Bolinas** (1927) – Eduardo das Neves
- **Salve a Malandragem (e os Trabalhadores)** (1930) – Edegar M. Passos
- **Bond Errado** (1931) – Célia Borchat⁴¹ e Áurea B. de Sousa
- **Tá com Raiva, Fala**⁴² (1932) – Luís Silva
- **Bis** (1934) – Assis Valente
- **Bela Morena** (1935) – Príncipe Pretinho
- **Seu Condutor** (1937) – Alvarenga e Ranchinho
- **Não Pago o Bonde** (1938) – J. Cascata e Leonel Azevedo
- **Endereço Errado** (1938) – Paulo de Carvalho

³⁶ Light and Power Companhia, empresa responsável pelos bondes que encapou a rede elétrica de toda a cidade nos primeiros anos do século XX, vindo a monopolizar energia, bondes, luz e água (TINHORÃO, 1997).

³⁷ Discorreremos sobre o carnaval no capítulo IV.

³⁸ Teatro em revista.

³⁹ Paródia do samba *Gosto que me enrosco*.

⁴⁰ Peça de Teatro.

⁴¹ Pseudônimo do compositor Lamartine Babo.

⁴² Paródia do samba homônimo *Tá com raiva, fala*. Porém, tratando da greve da Light e, conseqüentemente, o bonde.

- **O Bonde do Horário** (1941) – Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
- **O Bonde de São Januário** (1941) – Wilson Batista e Ataulfo Alves
- **Chik, Chik, Bum... (Pára o Bonde)** (1942) – Antônio de Almeida
- **Tem Galinha no Bonde** (1942) – Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
- **Quando o Bonde Vai** (1942) – Roberto Martins, Osvaldo Santiago e Paulo Barbosa
- **Bonde da Ceroula** (1943) – Cristóvão de Alencar e Afonso Teixeira
- **Mamãe, lá vem o Bonde** (1943) – Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
- **O 56 não veio** (1944) – Wilson Batista e Haroldo Lobo
- **Canção do Condutor** (1946) – Felisberto Martins e Alvarenga
- **A noiva do condutor**⁴³ (1935-36) – Noel Rosa
- **Ela era boa** (1946) – Alberto Ribeiro e Roberto Roberti
- **Lá vem o Ipanema** (1948) – Roberto Roberti e Marina Batista
- **Toca essa Bonde** (1948) – Guaraná e Lorival Faissal
- **Toca o Bonde** (1949) – Ari Alexandrino e Joaquim Palinha
- **O motorneiro chapa 13** (1951) - Haroldo Lobo, David Nasser e Linda Batista
- **D. Light** (1951) – Deusdedit P. Matos, Hildebrando P. Matos, Hélio Malta e Bola Sete
- **Marcha do Condutor** (1955) – Abílio e Faísca
- **Condutor Taioba** (1955) – Aldacir Louro, Rubens Fausto e Alfredo Ribeiro
- **A mulher parece bonde** (1957) – J. Messias e H. Martins
- **Olha a direita** (1960) – J. M. Alves e Palmeira
- **O condutor** (1960) – Enedino Silva, Flávio Miranda e Helena Numery
- **Marcha do Condutor** (1960) – Jeremias Pelegrino, Válder Moreno e Amilcar Chamarelli
- **Dois pra mim** (1961) – Clemente Muniz e Iraí Barros
- **Eu não sou bonde** (1962) – Carlos Moraes e Luís Vassalo
- **Não pago o bonde** (1962) – Nascimento Gomes e Edgar Ferreira

Durante trinta e cinco anos o bonde foi fonte de inspiração para inúmeras manifestações artísticas das camadas populares. Sejam em temas que tratam de assédio no bonde, atrasos, altos preços, descontentamento com o condutor (figura altamente explorada como objeto de

⁴³ Revista radiofônica.

composição no período), dentre outros inúmeros aspectos, tudo isso demonstra uma forma do povo se comunicar através de “linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador” (BELTRÃO, 1980, p.28). Podemos, assim, fazer uma relação entre o meio urbano, a música e a folkcomunicação. Vale ressaltar também as contingências dessa pesquisa e o posicionamento de Tinhorão (1997) sobre esse período: “o bonde, o motorneiro, o fiscal da Light haviam aparecido em pelo menos 36 composições (a presente pesquisa, é claro, não pretende ser completa” (TINHORÃO, 1991, p. 182).

Ribeiro (2015) pode novamente nos ajudar a compreender esse fenômeno. Para o autor, “a própria população urbana, largada a seu destino, encontra soluções para seus maiores problemas” (RIBEIRO, 2015, p.154). Seja no ambiente físico, como “edificar favelas nas morrarias mais íngremes, [...] estruturando uma vida social intensa e orgulhosa de si” (RIBEIRO, 2015, p.154), ou no campo cultural, onde a herança do processo de colonização⁴⁴ “resultou numa população de cultura arcaica, mas muito integrada” (RIBEIRO, 2015, p.155), fazendo com que haja uma “agressividade em que cada um procura arrancar o seu, seja de quem for” (RIBEIRO, 2015, p.155).

Podemos, então, enxergar nessas manifestações musicais urbanas diversos elementos folkcomunicacionais e marginalizados e a intrínseca relação do desenvolvimento social com as manifestações comunicacionais. Podemos, também, ver algumas de suas heranças como o choro e o samba. Em termos geográficos, vimos também a polarização na Bahia e Rio de Janeiro – herança colonial – das manifestações musicais populares. Portanto, compreender como se deu a formação da população brasileira se faz necessário.

⁴⁴ Discorreremos sobre ele no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

Isso aqui é um pouquinho de Brasil

Conforme trabalhado nos capítulos anteriores, falar de música remete à Europa da Era Cristã. Foi lá que a música ocidental foi moldada e carrega até os dias de hoje suas principais características que a tornam um importante meio de comunicação. Ademais, a própria música passou por diversas transformações no seu curso europeu e, como não poderia ser diferente, continuou após o ímpeto expansionista, principalmente, com os povos da península Ibérica. Porém, ao se tratar de folkcomunicação, aterrissamos em terras brasileiras, 100% tupiniquim, na qual não se pode deixar de lado seus principais traços históricos-sociais. Portanto, nesse capítulo será trabalhado um pouco da formação da identidade – ou identidades – brasileira para que possamos compreender o panorama propício ao surgimento do samba.

Dividiremos nossa reflexão nas três etnias que formam nosso caldeirão miscigenado: indígenas, africanos e portugueses, sem esquecer de como se organizava Portugal na época e o que a mistura dessas três etnias formou em *terras brasilis*. Sendo assim, todos os autores estarão a todo momento em intenso diálogo para que possamos compreender (assim esperamos) os por quês do surgimento do samba como manifestação marginal e, conseqüentemente, folkcomunicacional.

3.1 Oh, minha mãe gentil! Uma pororoca que deságua no Tejo

“Uma raça não se transporta de um continente ao outro; seria preciso que se transportasse com ela o meio físico” (FREYRE, 2004, p.34). Essa definição que Freyre (2004) toma emprestado de Spengler (1900-?) pode sintetizar um pouco da visão do autor sobre a colonização brasileira. Aquilo que Holanda (2016) afirma ser a “tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar” (HOLANDA, 2016, p.311). Aquilo que, segundo Freyre (2004), podemos compreender como fundamental para a formação de nosso país; um fenômeno peculiar que se fez presente e determinou permanentemente todas as relações econômicas e sociais: a mistura de raças e culturas.

Entretanto, devemos compreender, antes, um pouco do povo que colonizou os nativos que aqui estavam: os portugueses. Freyre (2004) afirma que no ano de 1532 quando “se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira, já foi depois de um século inteiro de

contato dos portugueses com os trópicos” (FREYRE, 2004, p.65). Assim, os portugueses coroaram sua empreitada colonizadora ao estabelecer a então ilha de Vera Cruz como colônia devido à experiência em terras tropicais de empreitadas anteriores como na Índia e África. Tal experiência fez com que se construísse no Brasil uma economia na base da agricultura, havendo “a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão, a união do português com a mulher índia, incorporada assim à cultura econômica e social do invasor” (FREYRE, 2004, p.65).

A música pode nos ajudar a compreender a dinâmica social que acontecia em Portugal. Para Tinhorão (1998), no período de descobrimento do Brasil no século XVI, “as manifestações culturais que se tornariam típicas das cidades [...] estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país descobridor” (TINHORÃO, 1998, p.15). E, dentre as manifestações culturais que o autor define como típicas das cidades estava “a música dirigida às distrações urbanas, mais tarde chamada genericamente de música popular” (TINHORÃO, 1998, p.15). Vemos aqui que essa dicotomia *urbano x rural* que foi explorada no contexto brasileiro por Beltrão (1980), Freyre (2004) e Ribeiro (2015) também era algo novo em Portugal.

Na verdade, saída da era medieval, onde a economia baseada na exploração da terra privilegiava o mundo rural e seu estável sistema de relações pessoais regulado pelo costume, a Europa mal começava a estruturar as formas de vida urbana surgidas com a realidade do predomínio do capital sobre o trabalho, que agora procurava disciplinar os novos tipos de relações com a impessoalidade da lei (TINHORÃO, 1998, p.15).

A música que chega com nossos colonos é uma forma de compreender uma dinâmica social que envolve questões de influência e declínio do cristianismo católico e relações de dominação e escravidão. A própria história do desenvolvimento da música desde o canto gregoriano até o renascimento é um reflexo dessas mudanças sociais. Basta evocarmos a relação da polifonia e seu significado social. Sendo assim, nossos colonos na época do seu expansionismo além-mar estavam, também, no meio desse processo de transição do feudalismo para o capitalismo, da monodia feudal – hegemônica dominação da Igreja – para a polifonia renascentista – as diversas vozes que o mundo capitalista fez ecoar simultaneamente.

E como a aceleração da divisão do trabalho, provocada pelo novo modo de produção para o comércio, com base na apropriação de matéria-prima e pagamento de serviços em dinheiro, gerava uma infinidade de problemas até então desconhecidos, o Poder foi levado a resolvê-los não mais segundo princípios consagrados, como antes, mas através de uma profusão de resoluções que os tipificava (TINHORÃO, 1998, p.15).

A principal consequência, ainda segundo Tinhorão (1980), foi a mudança do convívio coletivo para o direito individual. Essas resoluções de que fala o autor “acabavam assim por

reduzir o direito coletivo forjado pela antiga economia rural a uma lista de deveres e obrigações individuais” (TINHORÃO, 1998, p.15). Essa característica, como vimos no primeiro capítulo, coincide com o período no qual os conceitos de modernidade, desencantamento do mundo e secularização se desenvolvem e trazem consequências sociais. Essa mudança iria refletir não só no modo de vida dos lusitanos, mas também no campo cultural. E o ponto que nos interessa aqui é: o Brasil passa a “existir” através da colonização portuguesa justamente nesse período.

Essa tendência à individualização do homem urbano começava, pois, a produzir seus efeitos no plano da cultura, em Portugal, quando se iniciou a experiência pioneira da transplantação de uma parte de sua população para o Brasil. E, assim, como do ponto de vista da histórica sociocultural os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole, não seria hoje possível compreender o cotidiano das cidades no Brasil até ao século XVIII, sem conhecer como se desenvolveu, a partir do século XV, o próprio processo de urbanização em Portugal (TINHORÃO, 1998, p.16).

Se nesse período a sociedade portuguesa estava em um processo de formação com o “advento da era das conquistas e comércio atlântico iniciada na primeira metade do século XV” (TINHORÃO, 1998, p.17), sua organização se dava através de aldeias, vilas e cidades. Sendo assim, ainda segundo o autor, havia “um quadro de dispersas populações rurais reunidas à volta de pequenos centros autossuficientes” (TINHORÃO, 1998, p.17) causando um aprofundamento das características locais. Isso fazia com que o indivíduo que vivia nesse contexto, embora em pleno desenrolar da ideia de autonomia do sujeito, fosse dissolvido na coletividade. Quando a economia cresce com a expansão do comércio marítimo além-mar, “transferindo de vez o centro dos interesses do campo para as cidades” (TINHORÃO, 1998, p.17), há um êxodo dos pequenos lavradores “para os grandes centros do litoral, onde vão aderir à aventura das navegações ou constituir a arraia-miúda urbana” (TINHORÃO, 1998, p.18), moldando sua forma de enxergar e agir no mundo.

A característica cultural desses elementos postos à margem da estrutura econômico-social como ganha-dinheiros, ou eventuais vadios, será o individualismo, a zombaria, a pretensa esperteza e a hipocrisia. Ou seja, tudo o que favorecesse a sobrevivência pessoal em meio aos demais, o que os levava inclusive à busca isolada do próprio entretenimento na singularidade do canto a solo, com acompanhamento individual, ao som de sua viola (TINHORÃO, 1998, p.18).

Não pretendemos aqui justificar nada que aconteceu no Brasil pela visão que Tinhorão (1998) nos apresenta de Portugal nesse período. Porém, é importante salientar a origem de nossos colonos. Essa descrição feita pelo autor poderia, tranquilamente, servir como descrição do Entrudo português, que será apresentado no capítulo seguinte. Outro aspecto relevante para compreendermos melhor essa dinâmica social é o fato de que Portugal, além de estar nesse

processo de transição do mundo feudal para o capitalismo⁴⁵, já havia tido contato com outros povos através de relações de dominação, como a escravidão.

Freyre (2004) afirma uma pré-disposição à miscigenação por parte de nossos colonos como uma característica particular dos portugueses. Para o autor, os portugueses são um povo “indefinido” na Europa por conta do seu “passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África” (FREYRE, 2004, p.65).

A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarina quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África (FREYRE, 2004, p.66).

Holanda (2016) também afirma que os portugueses já conviviam com escravos mouros e africanos bem antes de chegarem ao Brasil.

A já mencionada carta de Clenardo a Latônio revela-se, pela mesma época, como pululavam os escravos em Portugal. Todo o serviço era feito por negros e mouros cativos, que não se distinguiam de bestas de carga, senão na figura. “Estou em crer”, nota ele, “que em Lisboa os escravos e escravas são mais que os portugueses.” Dificilmente se encontraria habitação onde não houvesse pelo menos uma negra. A gente mais rica tinha escravos de ambos os sexos, e não faltava quem tirasse bons lucros da venda dos filhos de escravos (HOLANDA, 2016, p.80).

Tinhorão (1998) traz um exemplo interessante da presença de escravos negros em Portugal no período anterior a colonização das Américas no campo cultural. Segundo o autor, havia “entre 1545-1557 o aparecimento, no *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, de um ator-personagem negro cantor e tocador de guitarra que era a mesma viola popular” (TINHORÃO, 1998, p.29).

A própria existência de um ator negro entre os artistas de um grupo especializado em encenar espetáculos em casas de particulares – moda da época que Chiado com muita oportunidade tomava para tema de seu ato – não apenas demonstrava a forte presença dos escravos africanos e seus descendentes crioulos entre as baixas camadas de Lisboa (10% de negros numa população local de cem mil moradores urbanos em 1551), mas a vulgarização do emprego da viola como instrumento de diversão pessoal até ao nível social mais ínfimo dos “negros e patifes” (TINHORÃO, 1998, p.29).

⁴⁵ Reconhecemos a importância do capitalismo nesse processo que estamos demonstrando desde o capítulo I. Entretanto, optamos por seguir pelo caminho sócio histórico, reconhecendo a importância das questões econômicas e financeiras, oriundas de seus respectivos sistemas, mas nos debruçando, principalmente, nas consequências sociais e suas marcas identitárias.

Segundo Tinhorão (1998), nessa encenação o ator negro ficava sentado em uma cadeira enquanto todos os outros preparavam o cenário, até que o dono da casa o mandasse sair de lá. Porém, quando ele saía, “o dono da casa descobre não ser ele um qualquer, mas o ator e músico a quem cabia o papel de cantar e tocar guitarra na peça a ser encenada” (TINHORÃO, 1998, p.29). Não poderia ser diferente: “a primeira reação do burguês contratador da trupe é de incredulidade [...], mas ante a confirmação das habilidades do artista preto decide-se a ouvi-lo” (TINHORÃO, 1998, p.29).

Ao passar da surpresa à admiração, é como se o burguês dono da casa já pudesse concluir, àquela altura dos meados do século XVI, que alguma coisa de novo e insuspeitado estava acontecendo em meio às mudanças sociais provocadas nas grandes cidades pelo recente modelo econômico baseado no comércio internacional (TINHORÃO, 1998, p.29).

É muito interessante a contribuição de Freyre (2004), Tinhorão (1998) e Holanda (2016) na descrição dos portugueses. Fica nítido que para os autores nossos colonos já chegam aqui “miscigenados” ou, no mínimo, pré-dispostos à miscigenação, quebrando, assim, um pouco do senso comum em encarar o colono lusitano como um europeu à luz do imaginário de serem “frios”.

Freyre (2004) fala que todas as características de uma lógica cristã medieval que se espalha pela Europa “sofreu restrição ou refração em um Portugal influenciado pela África, condicionado pelo clima africano, solapado pela mística sensual do islamismo” (FREYRE, 2004, p.67). Reiteramos aqui que o autor fala em restrição ou refração, porém não exclui em momento algum a importância e influência da religião institucionalizada nesse processo.

“A indecisão étnica e cultural entre Europa e a África parece ter sido sempre a mesma em Portugal” (FREYRE, 2004, p.67). Esse eixo no qual Freyre (2004) se apoia nos possibilita enxergar um certo dualismo (extremos) nessa cultura. Freyre (2004) utiliza em sua obra a ideia de extremos, concebendo o colono português como sendo “um rio que vai correndo muito calmo e de repente se precipita em quedas de água” (FREYRE, 2004, p.69). Características essas que irão aparecer na sociedade brasileira.

O que se sente em todo esse desadorno de antagonismos são as duas culturas, a europeia e a africana, a católica e a maometana, a dinâmica e a fatalista encontrando-se no português, fazendo dele, de sua vida, de sua moral, de sua economia, de sua arte um regime de influências que se alternam, se equilibram ou se hostilizam. Tomando em conta tais antagonismos de cultura, a flexibilidade, a indecisão, o equilíbrio ou a desarmonia deles resultantes, é que bem se compreende o especialíssimo caráter que tomou a colonização do Brasil, a formação *sui generis* da sociedade brasileira, igualmente equilibrada nos seus começos e ainda hoje sobre antagonismos (FREYRE, 2004, p.69).

Como consequência dessa formação lusitana, o colono português que aqui chegou portava “uma adaptabilidade tanto social como física” (FREYRE, 2004, p.69), sendo a mobilidade característica marcante. Ribeiro (2015) afirma que o “enxame de invasores era a presença local avançada de uma vasta e vetusta civilização urbana e classista” (RIBEIRO, 2015, p.31), o que também vem a contribuir para o choque cultural vivenciado nesse período. E, como consequência, esse choque entre classes aparece, também, na música: “tal como mais tarde viria a confirmar-se no Brasil, essa música popular surgia como criação das camadas mais humildes dos negros e brancos pobres das cidades” (TINHORÃO, 1998, p.30), sendo o contraponto ao europeu erudito.

3.2 *In nomine patris: o papel dos portugueses na formação brasileira*

A capacidade de deslocamento e adaptação de nossos colonos constituem o ponto de partida para compreendermos melhor o português no Brasil. Ribeiro (2015) afirma que, dessas incursões além-mar, surgiu especificamente aqui um povo novo, uma “etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços” (RIBEIRO, 2015, p.17). Ao mesmo tempo, Ribeiro (2015) afirma que esse povo novo manteve alguns velhos paradigmas, pois era visto como uma extensão de Portugal e a ele dependente.

Velho, porém, porque se viabiliza como um proletariado externo. Quer dizer, como um implante ultramarino da expansão europeia que não existe para si mesmo, mas para gerar lucros exportáveis pelo exercício da função de provedor colonial de bens para o mercado mundial, através do desgaste da população que recruta no país ou importa (RIBEIRO, 2015, p.17).

Freyre (2004) defende a ideia de que a capacidade de miscigenação foi de extrema importância para os portugueses. Tal característica fez com que os lusitanos pudessem “firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora” (FREYRE, 2004, p.70).

A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa do volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas. Para tal processo preparara-os a íntima convivência, o intercuro social e sexual com raças de cor⁴⁶, invasora ou vizinhas da

⁴⁶ O autor trabalha com a definição de “raças de cor”, “pessoas de cor”, etc. Considerando que esse livro foi originalmente publicado em 1933, é possível imaginar que ainda não houvesse a preocupação, como hoje em dia, em atribuir – e não proliferar, mas combater – conceitos e definições que possam ser racistas, ainda que velados. **Acreditamos que cor é cor independente de raça ou etnia**, mas ao mesmo tempo reconhecemos que as cores carregam signos e significados. Contudo, deixamos o leitor ciente de que não corroboramos com antigos paradigmas que possam vir a ferir a dignidade de qualquer ser humano.

Península, uma delas, a de fé maometana, em condições superiores, técnicas e de cultura intelectual e artística, à dos cristãos louros (FREYRE, 2004, p.71).

Holanda (2016) partilha de visão semelhante. Para o autor, “a mestiçagem, que representou, certamente, notável elemento de fixação ao meio tropical, não constituiu, na América portuguesa, fenômenos esporádicos, mas, ao contrário, processo normal” (HOLANDA, 2016, p.100). E o autor é enfático ao atribuir a importância da miscigenação, pois foi “graças a esse processo que eles puderam, sem esforço sobre-humano, construir uma pátria nova longe da sua” (HOLANDA, 2016, p.100).

Outro aspecto que pode demonstrar o quanto a questão da sexualidade é presente na formação do Brasil Colônia é a sífilis. Segundo Freyre (2004), essa doença era vista como motivo de orgulho; infeliz era o que não a tivesse. O autor afirma que a “civilização e a sífilização andam juntas: o Brasil, entretanto, parece ter-se sífilizado antes de se haver civilizado” (FREYRE, 2004, p.110). Utilizando do raciocínio de Beltrão (1980) para enxergar além do óbvio, podemos, assim, enxergar a sífilis além de uma doença venérea, mas um indicador da sexualidade da sociedade brasileira.

Da ação da sífilis já não se poderá dizer o mesmo; que esta foi a doença por excelência das casas-grandes e das senzalas. A que o filho do senhor de engenho contraía quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou aos treze anos. Pouco depois dessa idade já o menino era donzelão. Ridicularizado por não conhecer mulher e levado na troça por não ter marca de sífilis no corpo (FREYRE, 2004, p.109).

Segundo Freyre (2004), essa sexualidade que pairou sobre nossa colonização trouxe consigo um sadismo expresso em atitudes machistas e autoritárias. “O furor femeeiro do português se terá exercido sobre vítimas nem sempre confraternizantes no gozo; [...] não raro precedido pelo de senhor para moleque” (FREYRE, 2004, p.113).

Quase que do moleque leva-pancadas se pode dizer que desempenhou entre as grandes famílias escravocratas do Brasil as mesmas funções de paciente do senhor moço que na organização patricia do Império Romano o escravo púbere escolhido para companheiro do menino aristocrata: espécie de vítima, ao mesmo tempo que camarada de brinquedos, em que se exerciam os “*premiers élans génésiques*” do filho-família (FREYRE, 2004, p.113).

Esse sadismo que Freyre (2004) aponta vem a transformar-se, posteriormente, no “gosto de mandar dar surra, de mandar arrancar dente de negro ladrão de cana, de mandar brigar na sua presença capoeiras, galos e canários” (FREYRE, 2004, p.113). Esse gosto, segundo o autor, fica explícito “no gosto de mando violento ou perverso que explodia nele [senhor proprietário] ou no filho bacharel quando no exercício de posição elevada, política ou de administração

pública” (FREYRE, 2004, p.114). Vemos aqui um reflexo da vontade particular (privado) invadindo a esfera pública.

Mas esse sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, têm-se feito sentir através da nossa formação, em campo mais largo: social e político. [...] No íntimo, o que o grosso do que se pode chamar “povo brasileiro” ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático (FREYRE, 2004, p.114).

Essa forma de administração que coloca em constante confronto o âmbito do privado e do público também, segundo Ribeiro (2015), é oriundo de um processo “continuado e violento de unificação política, logrado mediante um esforço deliberado de supressão de toda identidade étnica discrepante e de repressão e opressão de toda tendência virtualmente separatista” (RIBEIRO, 2015, p.19) que faz eco ao pensamento freyreano. Ao mesmo tempo, Ribeiro (2015) defende a ideia de que essa unidade cultural de *ser brasileiro* camufla falácias sociais. E essa combinação de opressão e exploração forma um “povo-massa, sofrido e perplexo, [que] vê a ordem social como um sistema sagrado que privilegia uma minoria contemplada por Deus, à qual tudo é consentido e concedido. Inclusive o dom de serem [...] dadivosos, mas sempre frios e perversos” (RIBEIRO, 2015, p.21).

Subjacente à uniformidade cultural brasileira, esconde-se uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu. O antagonismo classista que corresponde a toda estratificação social aqui se exacerba, para opor uma estreitíssima camada privilegiada ao grosso da população, fazendo as distâncias sociais mais intransponíveis que as diferenças raciais (RIBEIRO, 2015, p.20).

Além da capacidade de miscigenação que deixa profundas marcas na gênese de nosso povo, a capacidade de deslocamento por parte de nossos colonos vale nossa atenção. Freyre (2004) chama essa capacidade de deslocamento de mobilidade, e afirma ainda que sem ela não teria como explicar existir um Portugal “vazio” em relação às colônias. Tanto que, segundo o autor, os indivíduos que eram considerados valiosos para a Coroa, como “guerreiros, administradores, técnicos, eram por sua vez deslocados pela política colonial de Lisboa como peças em um tabuleiro de gamão” (FREYRE, 2004, p.70). Além do próprio português, ainda segundo Freyre (2004), a mobilidade lusitana transcende para seus conquistados, pois “transportavam-se da África para o trabalho agrícola no Brasil nações quase inteiras de negros” (FREYRE, 2004, p.70).

Ainda segundo Freyre (2004), essa mobilidade no período inicial de colônia teve alguns personagens principais na conquista e expansão do território brasileiro, como os rios, o bandeirante, o colono e o jesuíta. É interessante que o autor atribui devida importância aos rios,

uma característica geográfica, além dos povos colonizadores e nativos, separando-os em importância entre os grandes rios e os pequenos, explicando a relação deles com seus exploradores.

Freyre (2004) afirma que os grandes rios, embora possa parecer contraditório, não foram tão úteis quanto os rios menores, devido a sua incerteza de cheias e baixas. Eles foram “por excelência os rios do bandeirante e do missionário” (FREYRE, 2004, p.88). O bandeirante tem, assim, um papel fundamental na expansão da colônia. “Ainda não é dono da terra em que nasceu mas simples colonial e já se faz de senhor das alheias em um imperialismo que tanto tem de ousado quanto precoce” (FREYRE, 2004, p.88).

Holanda (2016) tem uma visão interessantes sobre o bandeirante. Para o autor, foi um empreendimento de “vínculos com a metrópole europeia, e que, desafiando todas as leis e todos os perigos, vai dar ao Brasil sua atual silhueta geográfica” (HOLANDA, 2016, p.175). Esse empreendimento teve como motivo, ainda segundo o autor, a carência de “braços para a lavoura, ou antes à falta de recursos econômicos que permitissem à maioria dos lavradores socorrer-se da mão de obra africana” (HOLANDA, 2016, p.222). Sendo assim, essa mobilidade que teve no meio fluvial seu grande fluxo, ocorre por conta de um “ideal de permanência e estabilidade que, em outras terras, pudera realizar-se com pouco esforço desde os primeiros tempos da colonização” (HOLANDA, 2016, p.223).

Já os rios menores, segundo Freyre (2004), foram os que ajudaram a formar as vilas e a alicerçar as bases da nossa lógica geográfica. Esses rios foram úteis para “moer as canas, a alagar as várzeas, a enverdecer os canaviais, a transportar o açúcar, a madeira e mais tarde o café, a servir os interesses e às necessidades de populações fixas” (FREYRE, 2004, p.88). Ainda segundo o autor, “os rios menores fixaram-no [o colonizador] tornando possível a sedentariedade rural” (FREYRE, 2004, p.88). Holanda (2016) também atribui a via fluvial o sucesso de parte da colonização. Segundo o autor, a Coroa portuguesa insistia para que “povoassem somente as partes que ficavam à margem das grandes correntes navegáveis” (HOLANDA, 2016, p.181).

Outro aspecto de nossa colonização em que podemos perceber a importância da mobilidade lusitana, porém através da influência da Igreja, é a expansão através dos jesuítas. Através da “influência do seu sistema uniforme de educação e de moral sobre um organismo ainda tão mole, [...] contribuíram para articular como educadores o que eles próprios dispersavam como catequistas” (FREYRE, 2004, p.90). E os jesuítas eram peças fundamentais

nessa engrenagem, pois eles levavam a fé católica daqueles que enxergavam no herege o perigo. “Soubesse rezar o padre-nosso e a ave-maria, dizer creio-em-Deus-Padre, fazer o pelo-sinal-da-Santa-Cruz e o estranho era bem-vindo no Brasil colonial” (FREYRE, 2004, p.91).

Moviam-se de um extremo ao outro do vasto território colonial; estabeleciam permanente contato entre os focos esporádicos de colonização, através da “língua-geral”, entre os vários grupos de aborígenes. Sua mobilidade, como a dos paulistas [Bandeirantes], se por um lado chegou a ser perigosamente dispersiva, por outro lado foi salutar e construtora (FREYRE, 2004, p.90).

Outro aspecto interessante que Freyre (2004) aponta é a capacidade dos colonos lusitanos em se aclimatarem. Segundo o autor, o “deslocamento para as regiões quentes da América não traria as graves perturbações da adaptação nem as profundas dificuldades de aclimação experimentada pelos colonizadores vindos de países frios” (FREYRE, 2004, p.72), isso porque, ainda segundo Freyre (2004), Portugal tem um clima próximo ao africano. Somando-se todos os fatores que os autores apresentam, é possível, assim, compreender porque a sociedade de “formação portuguesa é a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com características nacionais e qualidades de permanência” (FREYRE, 2004, p.73).

O português não: por todas aquelas felizes predisposições de raça, de mesologia e de cultura a que nos referimos, não só conseguiu vencer as condições de clima e de solo desfavoráveis ao estabelecimento de europeus nos trópicos, como suprir a extrema penúria de gente branca para a tarefa colonizadora unindo-se com mulher de cor. [sic!] Pelo intercurso com mulher índia ou negra multiplicou-se o colonizador em vigorosa e dúctil população mestiça, ainda mais adaptável do que ele puro ao clima tropical. A falta de gente, que o afligia, mais do que a qualquer outro colonizador, forçando-o à imediata miscigenação – (...) – foi para o português vantagem na sua obra de conquista e colonização dos trópicos. Vantagem para a sua melhor adaptação, senão biológica, social (FREYRE, 2004, p.74-75).

Freyre (2004) reconhece a importância do clima nesse processo, mas, ao mesmo tempo em que reconhece sua influência, “senão direta, pelos efeitos imediatos sobre o homem, indireta pela sua relação com a produtividade da terra” (FREYRE, 2004, p.75), também admite que essa influência “vai sendo reduzida à proporção que dele desassociam elementos de algum modo sensíveis ao domínio ou à influência modificadora do homem” (FREYRE, 2004, p.75).

De modo que o homem já não é o antigo mané-gostoso de carne abrindo os braços ou deixando-os cair, ao aperto do calor ou do frio. Sua capacidade de trabalho, sua eficiência econômica, seu metabolismo alteram-se menos onde a higiene e a engenharia sanitária, a dieta, a adaptação do vestuário e da habitação às novas circunstâncias criam-lhe condições de vida de acordo com o físico e a temperatura da região (FREYRE, 2004, p.76).

Aqui temos um paradoxo: vimos no capítulo anterior que as condições dos grupos urbanos marginalizados e dos grupos rurais marginalizados são extremamente precárias, não chegando sequer próximo das condições de adaptabilidade que Freyre (2004) descreve acima.

Temos aqui mais um fator que mostra o quão desigual se dá nosso desenvolvimento. Ademais, não podemos também colocar esse desenvolvimento de forma imediata a chegada do colono lusitano. Muito pelo contrário, os lusitanos encontram aqui um “clima irregular, palustre, perturbador do sistema digestivo; clima na sua relação com o solo desfavorável ao homem agrícola e particularmente ao europeu” (FREYRE, 2004, p.76). Isso fez com que o português tivesse de mudar seu sistema de alimentação e de lavoura, migrando do trigo para a mandioca e descobrindo novas relações físicas, químicas e de temperatura para o plantio em solo brasileiro. (FREYRE, 2004), corroborando, assim, com a ideia de adaptabilidade apresentada pelo autor.

Essa lógica colonizadora instituída pelos portugueses acabou por diferir da lógica europeia da simples extração de riqueza mineral. Isso fez com que, segundo Freyre (2004), criara-se um tipo diferente de colonização: “a “colônia de plantação”, caracterizada pela base agrícola e pela permanência do colono na terra, em vez do seu fortuito contato com o meio e com a gente nativa” (FREYRE, 2004, p.79).

No Brasil, iniciaram os portugueses a colonização em larga escala dos trópicos por uma técnica econômica e por uma política social inteiramente novas: apenas esboçadas nas ilhas subtropicais do Atlântico. A primeira: a utilização e o desenvolvimento de riqueza vegetal pelo capital e pelo esforço do particular; a agricultura; a sesmaria; a grande lavoura escravocrata. A segunda: o aproveitamento da gente nativa, principalmente da mulher, não só como instrumento de trabalho mas como elemento de formação de família (FREYRE, 2004, p.79).

Essa colonização possibilitou a criação de uma sociedade “patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, não em grupos a esmo e instáveis” (FREYRE, 2004, p.79). Porém, ressalta o autor, essa forma de organização colonial foi “obra não do Estado colonizador, sempre somítico em Portugal, mas de corajosa iniciativa particular” (FREYRE, 2004, p.80). Era do particular a incumbência de prover tudo o que fosse necessário para o funcionamento e manutenção do sistema social vigente. Mesmo porque, vimos como a vontade particular foi parar na vida pública; sendo assim, não é de se estranhar o papel da iniciativa particular em nossa colonização. “Foi a iniciativa particular que, concorrendo às sesmarias, dispôs-se a vir povoar e defender militarmente, como era exigência real, as muitas léguas de terra em bruto que o trabalho negro fecundaria” (FREYRE, 2004, p.80).

E Ruediger Bilden escreve, com admirável senso crítico, que no Brasil a colonização particular, muito mais que a ação oficial, promoveu a mistura de raças, a agricultura latifundiária e a escravidão, tornando possível, sobre tais alicerces, a fundação e o desenvolvimento de grande e estável colônia agrícola nos trópicos. Isto além de nos

ter alargado grandemente para o oeste o território, o que teria sido impossível à ação oficial cerceada por compromissos políticos internacionais (FREYRE, 2004, p.80).

Esse desenvolvimento que Freyre (2004) chama de particular só foi possível porque a colonização se deu pelo “domínio quase exclusivo da família rural ou semi-rural” (FREYRE, 2004, p.80). Holanda (2016) chama essa influência particular na organização da família patriarcal de patrimonialismo. Para o autor, acontece que a “escolha dos homens que irão exercer funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com as suas capacidades próprias” (HOLANDA, 2016, p.253). Isso é consequência das “relações que se criam na vida doméstica [que] sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 2016, p.253).

No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade (HOLANDA, 2016, p.253).

Aqui podemos enxergar novamente a influência do catolicismo recém-saído da lógica feudal na colonização brasileira. Sabemos que a instituição família é uma forma de organização espelhada no ideal cristão. Holanda (2016) afirma que “nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo normas clássicas do velho direito romano-canônico [...] que prevalece como base e centro de toda a organização” (HOLANDA, 2016, p.132). A força da família rural ou semi-rural era tamanha que compreendia em “unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (FREYRE, 2004, p.81).

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família (HOLANDA, 2016, p.133-134).

Outro aspecto no qual a religião foi fundamental em orientar a sociedade lusitana é a sua percepção sobre o crime. Por conta dessa influência, “no seu direito penal o misticismo, ainda quente dos ódios de guerra contra os mouros, dava uma estranha proporção aos delitos”

(FREYRE, 2004, p.82). Esse misticismo, segundo Freyre (2004), é associado à religião cristã, não necessariamente ao que ela professa como místico, mas ligado aquilo que o cristianismo não admite. Não professar fé católica ou não acreditar no deus cristão ou até mesmo usar de feitiçaria⁴⁷ eram os piores crimes que se poderia cometer, pois em um “país de formação antes religiosa do que etnocêntrica, eram esses os grandes crimes” (FREYRE, 2004, p.82). Entretanto, “pelo crime de matar o próximo, de deshonrar-lhe a mulher, de estuprar-lhe a filha, o delinquente não ficava, muitas vezes, sujeito a penas mais severas” (FREYRE, 2004, p.82). Isso, ainda segundo o autor, contribui para a aculturação dos excessos na vida sexual serem, no mínimo, toleráveis. Talvez uma pequena parcela de nossos colonos tenha vindo para o Brasil justamente por essa possibilidade de se cometer excessos, sendo Portugal conivente com essa situação justamente para povoar a nova colônia e, como vimos no começo do capítulo, fruto da nova dinâmica social em transição do feudal para o capital. Ribeiro (2015) também corrobora com essa perspectiva ao afirmar que “êxito discreto se alcançou na importação de trombadinhas de Lisboa para conviverem com os indiozinhos nos colégios jesuíticos” (RIBEIRO, 2015, p.69).

É possível que se degredassem de propósito para o Brasil, visando ao interesse genético ou de povoamento, indivíduos que sabemos terem sido para cá expatriados por irregularidades ou excessos na sua vida sexual: por abraçar e beijar, por usar feitiçaria para querer bem ou mal, por bestialidade, molíce, alcovite. A ermos tão mal povoados, salpicados, apenas, de gente branca, convinhos superexcitados sexuais que aqui exercessem uma atividade genésica acima da comum, proveitosa talvez, nos seus resultados, aos interesses políticos e econômicos de Portugal no Brasil (FREYRE, 2004, p.83).

Podemos perceber a importância do catolicismo nessa formação não só através da tolerância contra crimes bárbaros e intolerância contra aqueles que não professam a mesma fé, mas também na formação da família como centro econômico-social. A importância da fé católica era tão grande que influenciava até na imigração para a nova colônia.

Através de certas épocas coloniais observou-se a prática de ir um frade a bordo de todo navio que chegasse a porto brasileiro, a fim de examinar a consciência, a fé, a religião do adventício. O que barrava então o imigrante era a heterodoxia; a mancha de herege na alma e não a mongólica no corpo. Do que se fazia questão era da saúde religiosa: a sífilis, a boubá, a bexiga, a lepra entraram livremente trazidas por europeus e negros de várias procedências (FREYRE, 2004, p.91).

⁴⁷ Feitiçaria é um termo usado pelo autor que imaginamos direcionar para qualquer tipo de ato místico ou religioso que não seja católico. O que corrobora para nossa dedução é o fato de Mario de Andrade (2015b) estudar as músicas das religiões não cristãs que se instalaram no Brasil e intitular seu livro de *Música de Feitiçaria no Brasil*. “Quando andei de viagem pelo Nordeste e me dedicava em especial a conhecer a musicalidade da região, me interessei desde logo pela feitiçaria. Isso em lógico, porque feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra. [...] De São Paulo para o Sul uma superstição mais avassaladoramente europeizada se aplica secamente às práticas do baixo espiritismo. [...] Rio-Bahia é a zona em que ainda vive dominadoramente no Brasil a feitiçaria africana” (ANDRADE, 2015b, s/p*).

* Posição no e-book 341

Outro aspecto desse cristianismo que Freyre (2004) nos apresenta é o fato de que havia uma tendência de termos instituído um catolicismo popular. Era um “cristianismo liricamente social, religião ou culto de família mais do que de catedral ou de igreja [...] [que] repousaria sobre a instituição da família escravocrata” (FREYRE, 2004, p.84). Esse cristianismo popular foi objeto de estudo de Beltrão (1980), através dos ex-votos, como vimos no capítulo anterior.

Os santos e os anjos só faltando tornar-se carne e descer dos altares nos dias de festa para se divertirem com o povo; os bois entrando pelas igrejas para ser benzidos pelos padres; as mães ninando os filhinhos com as mesmas cantigas de louvar o Menino-Deus; as mulheres estéreis indo esfregar-se, de saia levantada, nas pernas de São Gonçalo do Amarante; os maridos cismados de infidelidade conjugal indo interrogar os “rochedos dos cornudos” e as moças casaduras os “rochedos do casamento”; Nossa Senhora do Ó na imagem de uma mulher prenhe (FREYRE, 2004, p.84).

Soma-se outro fator importante nessa jornada colonial: a organização política. Segundo Freyre (2004), “a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, [...] o oligarquismo ou nepotismo” (FREYRE, 2004, p.85). Essa lógica fez com que muitos “colonos que aqui se tornaram grandes proprietários rurais não tinham [tivessem] pela terra nenhum amor nem gosto pela sua cultura” (FREYRE, 2004, p.85). Tais proprietários podem ter sido herdeiros ou novos colonos, porém essa condição de não haver apreço pela terra é um enorme contraponto com Portugal, pois depois do contato com mouros e africanos, “havia transformado o antigo povo de reis lavradores no mais comercializado e menos rural da Europa” (FREYRE, 2004, p.86). Holanda (2016) partilha de ideia parecida. Para ele, o português também não tinha nenhum tipo de ligação com a terra.

O que, com segurança, se pode afirmar dos portugueses e seus descendentes é que jamais se sentiram eficazmente estimulados a essa energia [cultivar a terra]. Mesmo comparados a colonizadores de outras áreas onde viria a predominar uma economia rural fundada, como a nossa, no trabalho escravo, na monocultura, na grande propriedade, sempre se distinguiram, em verdade, pelo muito que pediam à terra e o pouco que lhe davam em retribuição (HOLANDA, 2016, p.76).

Através dessa dinâmica social, tivemos, assim, uma “igualdade de interesses agrários e escravocratas que através dos séculos XVI e XVII predominou na colônia” (FREYRE, 2004, p.93). Mesmo quando se troca a cana-de-açúcar pelo ouro ou pelo café como intento de exploração, o instrumento era o mesmo: o braço escravo, este apoiado no latifúndio, “sistema que viria privar a população colonial do suprimento equilibrado e constante de alimentação sadia e fresca” (FREYRE, 2004, p.95). Freyre (2004) ainda defende a ideia de que esse sistema acabou por prejudicar a alimentação do brasileiro, conjecturando para o aumento de doenças e a fraqueza do povo. Segundo o autor, essa forma organizacional da sociedade brasileira colonial “envenenou-o e perverteu-o nas suas fontes de nutrição e vida” (FREYRE, 2004, p.95).

Um aspecto interessante que podemos fazer é a questão da polarização dos extremos e o consequente esquecimento do meio. Freyre (2004) nos chama a atenção para essa característica brasileira através da alimentação. O autor afirma que os mais bem alimentados do Brasil Colônia eram os escravos devido a necessidade de aguentarem os trabalhos braçais, “que por seu intermédio vieram-nos da África, quer através do seu regime alimentar, melhor equilibrado do que o do branco” (FREYRE, 2004, p.107). Buscando o melhor rendimento desses escravos, os proprietários viam como fundamental a alimentação deles. Por isso a “alimentação do negro nos engenhos brasileiros podia não ser nenhum primor de culinária; mas faltar nunca faltava. E sua abundância de milho, toucinho e feijão recomenda-a como regime apropriado ao duro esforço exigido do escravo agrícola” (FREYRE, 2004, p.107).

3.3 *Et Filii*: o papel do indígena na formação brasileira

Socialmente aceito e amplamente ensinado nos livros escolares, a velha pergunta e resposta – Quem descobriu o Brasil? Pedro Álvares Cabral! – não nos deixa outra possibilidade a não ser pensar que não havia Brasil antes dos portugueses. É inegável que essa tese se faz presente desde os primórdios da educação das crianças. Porém, essa forma eurocêntrica de explicar nossa formação exclui completamente o papel do indígena na história tupiniquim. Esse é um dos maiores erros que podemos cometer: eles já estavam aqui antes dos portugueses.

Freyre (2004) carrega em sua reflexão traços positivistas ao descrever o contato do português com o nativo brasileiro, salientando as diferenças entre o contato dos espanhóis ou ingleses com outros nativos em outras partes do continente americano. Claramente aparece na reflexão do autor a classificação de Auguste Comte conhecida como *A lei dos três estados gerais* para os estágios civilizatórios de uma sociedade. Para o autor, os portugueses encontraram “uma das populações mais rasteiras do continente” (FREYRE, 2004, p.158).

De modo que não é o encontro de uma cultura exuberante de maturidade com outra já adolescente, que aqui se verifica; a colonização europeia vem surpreender nesta parte da América quase que bandos de crianças grandes; uma cultura verde e incipiente; ainda na primeira dentição; sem os ossos nem o desenvolvimento nem a resistência das grandes semicivilizações americanas (FREYRE, 2004, p.158).

Esse paradoxo que podemos enxergar aqui não muda o fato de que compreender um pouco do papel desses povos nativos nesse processo civilizatório seja fundamental; tampouco empobrece a obra do autor. Ribeiro (2015) define os povos nativos como uma “miríade de povos tribais, falando línguas do mesmo tronco, dialetos de uma mesma língua, cada um dos quais, ao crescer, se bipartia, fazendo dois povos que começavam a se diferenciar e logo se

desconheciam e se hostilizavam” (RIBEIRO, 2015, p.25). Ainda segundo o autor, essa ausência de unidade das tribos nativas foi explorada pelo colono português e pelo jesuíta, a quem ele chama de protagonista europeu. Além do mais, Ribeiro (2015) defende a ideia de que o contato do europeu com o indígena foi muito mais prejudicial ao nativo pelo fato das doenças serem até então desconhecidas para os povos que aqui habitavam.

O que aconteceu, e mudou total e radicalmente seu destino, foi a introdução no seu mundo de um protagonista novo, o europeu. Embora minúsculo, o grupelho recém-chegado de além-mar era superagressivo e capaz de atuar destrutivamente de múltiplas formas. Principalmente como uma infecção mortal sobre a população preexistente, debilitando-a até a morte (RIBEIRO, 2015, p.25).

Para Freyre (2004), o papel do índio nesse processo guiado pelos portugueses foi vegetal. Essa classificação do autor refere-se ao fato de que o “invasor pouco numeroso foi desde logo contemporizando com o elemento nativo” (FREYRE, 2004, p.158). Por conta dessa relação que se instituiu, o nativo foi extremamente útil nesse primeiro momento da colonização, pois o colono utilizou o “homem para as necessidades de trabalho e principalmente da guerra, de conquista dos sertões e desbravamento de matas virgens; e da mulher para as de geração e formação de família” (FREYRE, 2004, p.158). Outro aspecto levantado por Freyre (2004) é o fato de que os nativos que foram encontrados aqui não possuíam “capacidade técnica ou política de reação que excitasse no branco a política do extermínio seguida pelos espanhóis no México e no Peru” (FREYRE, 2004, p.158). Toda essa forma de relacionamento, ainda segundo autor, é mais um elemento que corroborou para a formação de uma sociedade híbrida.

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura advéncia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone (FREYRE, 2004, p.160).

Ribeiro (2015), ao contrário de Freyre (2004), enxerga o contato do europeu com o índio de uma forma muito mais negativa. Para o autor, em um primeiro momento, “os índios perceberam a chegada do europeu como um acontecimento espantoso, só assimilável em sua visão mítica do mundo” (RIBEIRO, 2015, p.34).

Provavelmente seriam pessoas generosas, achavam os índios. Mesmo porque, no seu mundo, mais belo era dar que receber. Ali, ninguém jamais espoliaria ninguém e a pessoa alguma se negava louvor por sua bravura e criatividade. Visivelmente, os recém-chegados, saídos do mar, eram feios, fétidos e infectos. Não havia como negá-lo. É certo que, depois do banho e da comida, melhoraram de aspecto e de modos. Maiores terão sido, provavelmente, as esperanças do que os temores daqueles

primeiros índios. Tanto assim é que muitos deles embarcaram confiantes nas primeiras naus, crendo que seriam levados a Terras sem Males, morada de Maíra (*Newen Zeytung* 1515). Tantos que o índio passou a ser, depois do pau-brasil, a principal mercadoria de exportação para a metrópole (RIBEIRO, 2015, p.34).

Entretanto, com o passar dos anos, ainda segundo o autor, “essa visão idílica se dissipa” (RIBEIRO, 2015, p.34). Os portugueses não eram essas pessoas que pensaram os índios no primeiro momento, sendo que muitos perderam seus rumos e vontade de viver. “Com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativoiro, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer” (RIBEIRO, 2015, p.32).

Esse foi o primeiro efeito do encontro fatal que aqui se dera. Ao longo das praias brasileiras de 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes mas opostas, do mundo, da vida, da morte, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica escalavrados de feridas de escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (RIBEIRO, 2015, p.35).

Algo interessante que também é defendido por Freyre (2004) é o fato de que a união do europeu com o indígena no início da colonização foi por necessidade para se constituir população na nova colônia. Porém, a partir do século XVII “essa união de europeus com índias, ou filhas de índias, [não seria] por escassez de mulher branca ou brancarana, mas por decidida preferência sexual” (FREYRE, 2004, p.160). Além do mais, ainda segundo o autor, os que aqui chegaram em seguida foram os portugueses que deixaram a Índia, esses em grande parte plebeus “com consciência de raça ainda mais fraca que nos portugueses fidalgos ou nos do Norte” (FREYRE, 2004, p.161). Ribeiro (2015) afirma que “para os que chegavam, o mundo em que entravam era a arena dos seus ganhos, em ouros e glórias” (RIBEIRO, 2015, p.35).

Conforme vimos no capítulo anterior, o ambiente sexual defendido por Freyre (2004) que também é descrito por Beltrão (1980) foi parte de nossa formação e muito dele se dá pelo envolvimento dos colonos portugueses com os indígenas que, posteriormente, tem sua continuidade com a chegada do escravo africano. Porém, Freyre (2004) defende que isso foi simplesmente por necessidade da colônia ou por um ímpeto carnal.

Neste o amor foi só físico; com gosto só de carne, dele resultando filhos que os pais cristãos pouco se importaram de educar ou de criar à moda europeia ou à sombra da Igreja. Meninos que cresceram à toa, pelo mato; alguns tão ruivos e de pele tão clara, que, descobrindo-se mais tarde a eles e a seus filhos entre o gentio, os colonos dos fins do século XVI facilmente os identificaram como descendentes de normandos e bretões (FREYRE, 2004, p.162).

Ribeiro (2015) defende ideia parecida à Beltrão (1980) e Freyre (2004). Para o autor, o desejo obsessivo dos portugueses era “multiplicar-se nos ventres das índias e pôr suas pernas e braços a seu serviço, para plantar e colher suas roças, para caçar e pescar o que comiam” (RIBEIRO, 2015, p.38).

Esses índios cativos, condenados à tristeza mais vil, eram também os provedores de suas alegrias, sobretudo as mulheres, de sexo bom de fornicar, de braço bom de trabalhar, de ventre fecundo para prenhar. A vontade mais veemente daqueles heróis d’álem-mar era exercer-se sobre aquela gente vivente como seus duros senhores. Sua vocação era a de autoridades de mando e cutelo sobre bichos e matos e gentes, nas imensidades de terras de que iam se apropriando em nome de Deus e da Lei (RIBEIRO, 2015, p.38).

Um exemplo que podemos utilizar para demonstrar a influência dessas culturas é a utilização de cores nos trajes, pinturas corporais, utensílios e vestimentas. Freyre (2004) analisa o uso da cor vermelha, na qual ele denomina encarnado. Para o autor, o vermelho é utilizado frequentemente no “trajo popular da mulher brasileira, principalmente no Nordeste e na Amazônia, típico daqueles em que as três influências – a ameríndia, a africana e a portuguesa – aparecem reunidas em uma só, sem antagonismos nem atritos” (FREYRE, 2004, p.173). Para o autor, pode ser um costume místico, servindo como “proteção ou de profilaxia do indivíduo contra espíritos ou influências más” (FREYRE, 2004, p.173). Freyre (2004) acredita ainda que a influência maior teria sido através do índio, porém, salienta que “aos portugueses parece que a mística do vermelho se teria comunicado através dos mouros e dos negros africanos” (FREYRE, 2004, p.173), sendo que nos africanos “encontra-se a mística do vermelho associada às principais cerimônias da vida, ao que parece com o mesmo caráter profilático que entre os ameríndios” (FREYRE, 2004, p.174).

É a cor de que se pintam os barcos de pesca, os quadros populares dos *milagres* e das *alminhas*, os arreios dos muare, as esteiras; de que se debruam vários produtos da indústria portuguesa; a que se usa, por suas virtudes miríficas, nas fitas em torno do pescoço dos animais – jumentos, vacas, bois, cabras. Embora já um tanto perdida entre o povo a noção profilática do vermelho, é evidente que a origem dessa predileção prende-se a motivos místicos. E é ainda o encarnado entre os portugueses a cor do amor, do desejo de casamento (FREYRE, 2004, p.174).

Depois da chegada dos africanos, algumas expressões populares de música e dança também se utilizam do vermelho como cor básica. Se utilizarmos da ideia de Freyre (2004) de que as três etnias se utilizavam da mesma cor com basicamente a mesma ideia mística, não é de se estranhar que no “Brasil a tendência para o vermelho, já salientada no trajo da mulher do povo, nos estandartes dos clubes de carnaval, nos mantos de rainha de maracatu etc.” (FREYRE, 2004, p.175) seja extremamente presente.

Nos nossos maracatus e reisados, o rei do Congo ou a rainha aparece sempre de manto vermelho; e encarnados são sempre os estandartes, com cabeças de animais ou emblemas de ofícios pintados ou bordados a ouro, dos clubes populares de carnaval; clubes de que de passagem salientamos o interesse, que como formas dissimuladas – dentro do ambiente oficialmente católico da vida brasileira – de totemismo ou de animismo africano (assunto já meio desfolhado por Nina Rodrigues), quer como formas degeneradas, ou pervertidas pelo sistema de trabalho escravo aqui dominante, das corporações de ofício medievais (FREYRE, 2004, p.174).

Essa miscigenação é de extrema importância para a formação de nosso país. Segundo Freyre (2004), é somente a partir da segunda metade do século XVI que se pode considerar a formação da primeira geração de mamelucos. Anteriormente, os “primeiros coitos não oferecem senão o interesse, que já destacamos, de terem servido de calço ou de forro para a grande sociedade híbrida que ia constituir-se” (FREYRE, 2004, p.162). Porém, papel fundamental nesse processo teve a mulher que Freyre (2004) chama de gentia. Ela era muito além da base física; dela herdamos muitos dos hábitos que se fazem presentes até o dia de hoje. Holanda (2016) afirma que “uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial” (HOLANDA, 2016, p.91).

Por seu intermédio enriqueceu-se a vida no Brasil, como adiante veremos, de uma série de alimentos hoje em uso, de drogas e remédios caseiros, de tradições ligadas ao desenvolvimento da criança, de um conjunto de utensílios de cozinha, de processos de higiene tropical – inclusive o banho frequente ou pelo menos diário, que tanto deve ter escandalizado o europeu porcalhão do século XVI. [...] Ela nos deu ainda a rede em que se embalaria o sono ou a volúpia do brasileiro; o óleo de coco para o cabelo das mulheres; um grupo de animais domésticos amansados pelas suas mãos. [...] Da cunhã é que nos veio o melhor da cultura indígena. O asseio pessoal. A higiene do corpo. O milho. O caju. O mingau. O brasileiro de hoje, amante do banho e sempre de pente e espelinho no bolso, o cabelo brilhante de loção ou de óleo de coco, reflete a influência de tão remotas avós (FREYRE, 2004, p.162-163).

Já o índio foi fundamental no “devastamento e conquista dos sertões, de que ele foi guia, o canoeiro, o guerreiro, o caçador e pescador” (FREYRE, 2004, p.163). Foi de extrema utilidade na mobilidade dos bandeirantes, porém, no que tange o trabalho pesado dos engenhos de cana falhara. “Índios e mamelucos formaram a muralha movediça, viva, que foi alargando em sentido ocidental as fronteiras coloniais do Brasil ao mesmo tempo que defenderam, na região açucareira, os estabelecimentos agrários” (FREYRE, 2004, p.163) de tentativas de invasão. Ribeiro (2015) aponta ideia parecida com Freyre (2004):

A curto ou longo prazo, triunfaram os colonos, que usaram os índios como guias, remadores, lenhadores, caçadores e pescadores, criados domésticos, artesãos; e sobretudo as índias, como os ventres nos quais engendraram uma vasta prole mestiça, que viria a ser, depois, o grosso da gente da terra: os brasileiros (RIBEIRO, 2015, p.42).

Isso não significa que não houve escravidão indígena. Ribeiro (2015) afirma que “a escravidão indígena predominou ao longo de todo o primeiro século. Só no século XVII a

escravidão negra viria a sobrepuja-la” (RIBEIRO, 2015, p.75). O que o autor detalha é para quais tipos de serviços o índio era tido como útil pelos colonos, assim como faz Freyre (2004): “trabalhador ideal para transportar cargas ou pessoas por terras e por águas, para o cultivo de gêneros e o preparo de alimento, para a caça e a pesca” (RIBEIRO, 2015, p.76). O autor ainda fala que se criaram cativeiros de índios, com a conivência da Coroa e da Igreja.

A partir da carta régia de 1570, em que d. Sebastião autorizava o apresamento de índios em guerras justas, a uma lei de alforria se seguia outra, autorizando o cativo através de procedimentos paralegais como os leilões oficiais para a venda de índios, as taxas cobradas por índio vendido como escravo, as ordens reais para preia e venda de lotes de índios para custear obras públicas e até para construir igrejas, como ocorreu com a catedral de São Luís do Maranhão (RIBEIRO, 2015, p.76).

Tal mentalidade e conduta oficial fez com que “milhares de índios foram [fossem] incorporados por essa via à sociedade colonial” (RIBEIRO, 2015, p.76). Entretanto, não na sua qualidade de membros, mas sim para serem “desgastados até a morte, servindo como bestas de carga a quem deles se apropriava” (RIBEIRO, 2015, p.76). Ribeiro (2015) ainda afirma que esse discurso oficial na regulamentação desses cativeiros “não se fundava sempre nas razões religiosas e morais que alegava” (RIBEIRO, 2015, p.77). No fundo, o intuito sempre foi concentrar “gente recrutável e disponível a qualquer tempo, a custo nulo para as guerras aos índios hostis, ao invasor estrangeiro e aos negros alçados” (RIBEIRO, 2015, p.77). Interessante é que, no plano jurídico, o índio seria um “homem livre, posto sob tutela em condições semelhantes às de um órfão entregue aos cuidados de um tutor” (RIBEIRO, 2015, p.79). Já para os padres, seriam “almas racionais mas transviadas, postas em campos livres, mas carentes de resguardo e vigilância (RIBEIRO, 2015, p.79).

Os atos administrativos que regiam a escravidão dos índios são igualmente um vai e vem de engodos e chicanas que, proibindo o cativo, de fato o instituíam. O índio podia ser legalmente escravizado porque aprisionado numa guerra justa; ou porque obtido num justo resgate; ou porque capturado num ataque autorizado; ou porque libertado do cativo de alguma tribo que ameaçava comê-lo; ou ainda porque compunha um lote de que se pagara o quinto ao governo local (RIBEIRO, 2015, p.77).

Outro aspecto relevante apontado por Freyre (2004) é que a organização social das tribos indígenas influenciou também o advento da escravidão africana. Segundo o autor, a maioria das tribos eram nômades e não agrícolas. O “pouco da lavoura – mandioca, cará, milho, jerimum, amendoim, mamão” (FREYRE, 2004, p.164) era praticado por algumas das tribos e essa produção era entregue as mulheres da tribo, pois os homens ficavam a mercê dos ofícios da vida nômade, como a caça e a pesca, por exemplo. “Daí não terem as mulheres índias dado tão boas escravas domésticas quanto as africanas, que mais tarde as substituíram vantajosamente

como cozinheiras e amas de meninos do mesmo modo que os negros aos índios como trabalhadores de campo” (FREYRE, 2004, p.164).

A obra freyreana é bem detalhista sobre como viviam os indígenas no Brasil. Porém, ressaltando um aspecto que nos é extremamente relevante, a comunicação entre eles vale nossa atenção. Segundo Freyre (2004), um dos meios que se valiam essas tribos era através de “sinais por meio de tambores” (FREYRE, 2004, p.165). O autor descreve ainda que eles se utilizavam de “gaita, flauta, castanhola e maracá” (FREYRE, 2004, p.166), demonstrando que, embora a música chegue aqui na sua forma diatônica eurocêntrica, não está só.

Segundo Freyre (2004), a moral católica entra em choque com a moral vigente nas tribos nativas principalmente no que tange a moral sexual e formação de família. Porém, segundo o autor, a consequência desse contato compromete “seriamente a suposta uniformidade do padrão católico ou europeu” (FREYRE, 2004, p.168). Sendo assim, o esforço dos clérigos na catequização por eles empreendida teve como um dos alvos principais justamente essa questão da moral sexual e da família, sendo que “destes o esforço no sentido de fazer praticar na colônia estrita monogamia teve que ser tremendo” (FREYRE, 2004, p.168). Todo esse esforço por parte dos catecúmenos era respaldado pela própria igreja que até tinha ordens de como se proceder com esses indígenas. (RIBEIRO, 2015)

A lei, que lhes hão de dar, é defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do governador; fazer-lhes ter uma só mulher, vestirem-se pois têm muito algodão, ao menos depois de cristãos, tirar-lhes os feiticeiros, mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos, fazê-los viver quietos sem se mudarem para outra parte, se não for para entre cristãos, tende terras repartidas que lhes bastem, e com estes padres da Companhia para os doutrinarem (LEITE, 1940 *apud* RIBEIRO, 2015, p.40).

Entretanto, Freyre (2004) ressalta que por ser diferente a moral sexual do nativo para com a do europeu, não significa que a “vida selvagem não só neste, mas em vários outros dos seus aspectos, [seja] uma vida de inteira liberdade” (FREYRE, 2004, p.172). Segundo o autor, o nativo “vivia no meio de sombras de preconceito e medo; muito dos quais nossa cultura mestiça absorveu, depurando-os de sua parte mais grosseira ou indigesta” (FREYRE, 2004, p.172). Essa perspectiva apresentada pelo autor nos mostra o quão importante foi a contribuição de cada cultura para a formação do Brasil.

No traje popular do brasileiro rural e suburbano – a gente pobre moradora de mucambo ou de tejupar – como na sua dieta, na vida íntima, na arte doméstica, na atitude para com as doenças, os mortos, as crianças recém-nascidas, as plantas, os animais, os minerais, os astros etc., subsiste muita influência do fetichismo, do totemismo, da astrologia em começo e dos tabus ameríndios. Às vezes influência quase pura; em muitos casos reforçada e em outros contrariada pela africana; quase sempre empalidecida pela sutil influência católica (FREYRE, 2004, p.172).

Segundo Ribeiro (2015), esse respaldo divino por parte da igreja era fruto de uma mentalidade que o autor chama de salvacionista. Questionamentos como: “seriam eles também membros do gênero humano, feitos do mesmo barro pelas mãos de Deus, à sua imagem e semelhança?” (RIBEIRO, 2015, p.45) eram levantados e debatidos. Os índios eram vistos como almas sujas por conta da antropofagia, manipulados pelo demônio através de suas feitiçarias ou até mesmo o europeu enxergava nele a preguiça “de sua vida farta e inútil, descuidada de qualquer produção mercantil” (RIBEIRO, 2015, p.45).

Essa curiosidade floresceu, logo, numa teologia bárbara, em que os tratados de frei Francisco de Vitória, Nóbrega e, depois, os de Vieira e tantos outros, compunham eruditos discursos em que os índios contracenavam com razões teológicas, evangélicas, apostólicas, providenciais, cataclísmicas e escatológicas. Assim é que se foi compondo um discurso cada vez mais racional e cada vez mais insano, frente à realidade do que sucedeu aos índios: esmagados e escravizados pelo colonizador, cego e surdo a razões que não fossem as do haver e do dever pecuniários (RIBEIRO, 2015, p.45).

Isso fez com que esses missionários e colonizadores pensassem estarem cumprindo uma “destinação cristã de construtores do reino de Deus no Novo Mundo, de soldados apostólicos da cristandade universal” (RIBEIRO, 2015, p.45). Esse ímpeto divino também teve como fruto uma “teologia alucinada e messiânica que via na expansão ibérica, com a sucessiva descoberta de dilatadas terras ignotas e de incontáveis povos pagãos, uma missão divina que se cumpria passo a passo” (RIBEIRO, 2015, p.45). Mais do que isso: justificava uma ação cruel e sanguinária da convivência com a escravidão e a exploração de povos diferentes do seu.

Esses discursos respondiam a uma necessidade igualmente imperativa. A de atribuir alguma dignidade formal à guerra de extermínio que se levava adiante, à brutalidade da conquista, à perversidade da eliminação de tantos povos. O império ibérico, sagrando-se sobre o Novo Mundo, se tingia com as tintas de Roma. Prometia que, à torpeza índia, faria suceder a prudência e a piedade cristãs, até converter os infiéis servos do demônio em cristãos, tementes ao pecado e da perdição, adoradores do verdadeiro Deus (RIBEIRO, 2015, p.46).

Porém, segundo Ribeiro (2015), o que realmente ocorreu com esses colonos é que, por conta dessa ‘benção’ cristã ao ímpeto colonialista, acabou que os lusitanos se “lançaram à aventura no além-mar, abrindo novos mundos, atiçados pelo fervor mais fanáticos, pela violência mais desenfreada, em busca de riquezas a saquear ou de fazer produzir pela escravaria (RIBEIRO, 2015, p.52).

Certos de que eram os novos cruzados cumprindo uma missão salvacionista de colocar o mundo inteiro sob a regência católico-romana. Desembarcavam sempre desabusados, acesos e atentos aos mundos novos, querendo fluí-los, recriá-los, convertê-los e mesclar-se racialmente com eles. Multiplicaram-se, em consequência, prodigiosamente, fecundando ventres nativos e criando novos gêneros humanos (RIBEIRO, 2015, p.52).

Ainda segundo o autor, essa mentalidade que começa lá em Portugal quando “Roma lhes sacramenta a possessão dos novos mundos com a condição de que prossigam sobre eles a guerra dos mouros, na guerra e na conversão dos novos infiéis recém-descobertos” (RIBEIRO, 2015, p.55) se perpetua pela classe dominante até os dias de hoje. Essas classes “tendem a definir-se como agentes da civilização ocidental e cristã, que, se considerando mais perfeitos, prudentes e pios, se avantajavam a selvageria que seu destino era impor-se a ela como o domínio natural dos bons contra os maus [...]” (RIBEIRO, 2015, p.55). Ainda segundo o autor, no fundo essa elite dominadora estava “forçando aquela indianidade inativa a viver um destino mais conforme com a vontade de Deus e a natureza dos homens. O colono se enriquecia e os trabalhadores se salvavam para a vida eterna” (RIBEIRO, 2015, p.55).

Desapossados de suas terras, escravizados em seus corpos, convertidos em bens semoventes para os usos que o senhor lhes desse, eles eram também despojados de sua alma. Isso se alcançava através da conversão que invadia e avassalava sua própria consciência, fazendo-os verem-se a si mesmos como a pobre humanidade gentílica e pecadora que, não podendo salvar-se neste vale de lágrimas, só podia esperar, através da virtude, a compensação vicária de uma eternidade de louvor à glória de Deus no Paraíso (RIBEIRO, 2015, p.55).

Holanda (2016) também enxerga no ímpeto português para navegações características além da civilização lusitana. Para o autor, havia uma ideia na literatura portuguesa de que eles “superavam mesmo as lendárias façanhas de gregos e romanos” (HOLANDA, 2016, p.196). Ele atribui essas características a ascendente burguesia que surgia na península Ibérica. “A medida que subiam na escala social, as camadas populares deixavam de ser portadoras de sua primitiva mentalidade de classe para aderirem à dos antigos grupos dominantes” (HOLANDA, 2016, p.198), justificando, dentre outros aspectos, seu ímpeto expansionista.

Ribeiro (2015) é extremamente ácido ao afirmar que “tal é a força dessa ideologia que ainda hoje ela impera” (RIBEIRO, 2015, p.55). Para o autor, esse ideal que moveu nossos colonizadores “faz a cabeça do senhorio classista convencido de que orienta e civiliza seus serviçais, forçando-os a superar sua preguiça inata para viverem vidas mais fecundas e mais lucrativas” (RIBEIRO, 2015, p.55); pensamento este extremamente conveniente ao mundo capitalista. Além do mais, ainda segundo o autor, também “faz a cabeça dos oprimidos, que aprendem a ver a ordem social como sagrada e seu papel nela prescrito de criaturas de Deus em provação, a caminho da vida eterna” (RIBEIRO, 2015, p.55).

Mudando um pouco o olhar de colono-nativo para nativo-colono, podemos compreender sob outra perspectiva como foi a implantação e predominância da moral católica europeia e suas consequências para nossa formação. “Entre as populações nativas da América, dominadas

pelo colono ou pelo missionário, a degradação moral foi completa, como sempre acontece ao juntar-se uma cultura, já adianta, com outra atrasada” (FREYRE, 2004, p.177). Podemos, novamente, perceber o caráter eurocêntrico de Freyre (2004) em sua classificação; provavelmente consequência do pensamento e visão de mundo da época de publicação de seu livro. Entretanto, a contribuição do autor é riquíssima nesse aspecto, pois debruça-se sobre a perspectiva do nativo e mostra o quanto foi cruel para essa cultura nativa a imposição da visão de mundo católica eurocêntrica.

Sob a pressão moral e técnica da cultura adiantada, esparrama-se a do povo atrasado. Perde o indígena a capacidade de desenvolver-se autonomamente tanto quanto a de elevar-se de repente, por imitação natural ou forçada, aos padrões que lhe propõe o imperialismo colonizador. Mesmo que se salvem *formas* ou *acessórios* de cultura, perde-se o que Pitt-Rivers considera o *potencial*, isto é, a capacidade construtora da cultura, o seu elã, o seu ritmo (FREYRE, 2004, p.177).

Freyre (2004) acredita que no contato entre “raças chamadas superiores com as consideradas inferiores [a consequência] é sempre a mesma. Extermínio ou degradação” (FREYRE, 2004, p.178). Consideramos um erro grotesco determinar raças superiores e inferiores. Talvez culturas diferentes seja mais apropriado. Porém, concordamos que no encontro entre duas culturas em níveis de desenvolvimento diferentes e perspectivas morais distintas a tendência é que haja confronto. Aí concordamos com Freyre (2004) ao afirmar que o “vencedor tende de impor ao povo submetido a sua cultura moral inteira, maciça, sem transigência que suavize a imposição” (FREYRE, 2004, p.178). Ribeiro (2015) afirma:

Estamos diante do resultado de um processo civilizatório que, interrompendo a linha evolutiva prévia das populações indígenas brasileiras, depois de subjugar-las, recruta seus remanescentes como mão de obra servil de uma nova sociedade, que já nascia integrada numa etapa mais elevada da evolução sociocultural (RIBEIRO, 2015, p.57).

No âmbito social, o que possibilitou a formação híbrida do povo brasileiro, segundo Ribeiro (2015), foi o *cunhadismo*, “velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa” (RIBEIRO, 2015, p.63). Ao assumir o relacionamento, o até então “estranho” estabelecia laços com todo o grupo. Esse sistema parece ter sido fundamental para que os colonos pudessem, sem resistência alguma, fecundar as índias e estabelecer uma nova geração no novo mundo. Além do mais, esse colono passava a “contar com uma multidão de parentes, que podia pôr a seu serviço, seja para seu conforto pessoal, seja para a produção de mercadorias” (RIBEIRO, 2015, p.63). Esse sistema permitiu o recrutamento de mão de obra; “sem a prática do cunhadismo, era impraticável a criação do Brasil” (RIBEIRO, 2015, p.64). Holanda (2016) afirma que o colono tomou dos índios “instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado, que singravam

os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos” (HOLANDA, 2016, p.68). Só para ilustrar a importância dessa prática, no século XVI, João Ramalho, um paulista assentado nessa prática que vivia com nativos, “era capaz de levantar 5 mil índios de guerra, enquanto todo o governo português não conseguiria 2 mil” (RIBEIRO, 2015, p.65).

Isso se alcançava graças ao sistema de parentesco classificatório dos índios, que relaciona, uns com os outros, todos os membros de um povo. Assim é que, aceitando a moça, o estranho passava a ter nela sua *temericó* e, em todos os seus parentes da geração dos pais, outros tantos pais ou sogros. O mesmo ocorria em geração inferior eram todos seus filhos ou genros (RIBEIRO, 2015, p.63).

Porém, com o passar do tempo, essa prática passa a ser uma ameaça à Coroa portuguesa. Assim, Portugal aplica, então, o regime das donatarias, sendo que “quase todos os contemplados vieram tomar posse com a função de povoá-las e fazê-las produzir, elevando a economia colonial a um novo patamar” (RIBEIRO, 2015, p.66). Elas foram terra doadas [sic!] a “grandes senhores, agregados ao trono e com fortunas próprias para colonizá-las, constituíam verdadeiras províncias” (RIBEIRO, 2015, p.67). Elas mudam de figura o *cunhadismo*, pois com a fundação de vilas nessas terras, “o índio já não era um parente, mas mão de obra recrutável como escrava” (RIBEIRO, 2015, p.67). Podemos aqui, quiçá – evitando qualquer reducionismo -, elucidar o momento em que a cordialidade dá lugar à exploração explícita, pois a “convivência cordial e igualitária do cunhadismo ia dando lugar à disciplina de uma comunidade pia, num clima insuportável de tensão” (RIBEIRO, 2015, p.70).

O donatário era um grão-senhor investido de poderes feudais pelo rei para governar sua gleba de trinta léguas de cara. Com o poder político de fundar vilas, conceder sesmarias, licenciar artesãos e comerciantes, e o poder econômico de explorar diretamente ou através de intermediários suas terras e até com o direito de impor a pena capital (RIBEIRO, 2015, p.67).

“O missionário tem sido o grande destruidor de culturas não europeias, do século XVI ao atual; sua ação mais dissolvente que a do leigo” (FREYRE, 2004, p.178). Segundo Ribeiro (2015), a Coroa portuguesa, ainda no século XVI, implanta um “Governo Geral, com Tomé de Souza. Agora na forma de vilas, com pelourinho, contingentes militares armados e fortificados, trazendo ao Brasil numerosos povoadores” (RIBEIRO, 2015, p.68). E é nessa leva que “o primeiro governador chega ao Brasil, em 1549, em três naus, duas caravelas e um gergantim. [...] Com ele vieram novos colonos, bem como os primeiros jesuítas” (RIBEIRO, 2015, p.68).

No caso brasileiro, a ação do missionário teve ligação intrínseca com a música. A imposição da lógica musical ocidental foi ferramenta fundamental para a catequização ou destruição da cultura nativa, dependendo da perspectiva aplicada. “Os cantos indígenas, de um

tão agreste sabor, substituíram-nos os jesuítas por outros, compostos por eles, seco e mecânicos; cantos devotos, sem falar em amor, apenas em Nossa Senhora e nos santos” (FREYRE, 2004, p.178). Segundo Ribeiro (2015), os “próprios jesuítas foram um dos principais fatores de extermínio” (RIBEIRO, 2015, p.43) dos indígenas.

Ainda mais: procuraram destruir, ou pelo menos castrar, tudo o que fosse expressão viril de cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias. Separaram a arte da vida. Lançaram os fundamentos no Brasil para uma arte, não de expressão, de alongamento da vida e da experiência física e psíquica do indivíduo e do grupo social; mas de composição, de exercício, de caligrafia (FREYRE, 2004, p.178).

Outro golpe fulminante na cultura nativa defendido por Freyre (2004) foi a mudança na dinâmica da aldeia. Os jesuítas dividiram os indígenas em grandes aldeias, fazendo com que se mudasse todo o ritmo social entre essas populações. “Os povos acostumados à vida dispersa e nômade sempre se degradam quando forçados à grande concentração e à sedentariedade absoluta” (FREYRE, 2004, p.179). Ribeiro (2015) partilha de ideia parecida com Freyre (2004):

Também foi evidentemente nefasto o papel dos jesuítas, retirando os índios de suas aldeias dispersas para concentrá-los nas reduções, onde, além de servirem aos padres e não a si mesmos e de morrerem nas guerras dos portugueses contra os índios hostis, eram facilmente vitimados pelas pragas de que eles próprios, sem querer, os contaminavam. É evidente que nos dois casos o propósito explícito dos jesuítas não era de destruir os índios, mas o resultado de sua política não podia ser mais letal se tivesse sido programada para isso (RIBEIRO, 2015, p.44).

Como vimos, duas perspectivas distintas de visão de mundo que resultou em ação e foram fundamentais na formação brasileira.

Debaixo do ponto de vista da Igreja repetimos que é forçoso reconhecer terem os padres agido com heroísmo, com admirável firmeza na sua ortodoxia; com lealdade aos seus ideais; toda crítica que se faça à interferência deles na vida e na cultura indígena da América – que foram os primeiros a degradarem sutil e sistematicamente – precisa de tomar em consideração aquele seu superior motivo de atividade moral e religiosa. Considerando-os, porém, sob outro critério – puros agentes europeus de desintegração de valores nativos – temos que concluir pela sua influência deletéria. Tão deletéria quanto a dos colonos, seus antagonistas, que, por interesse econômico ou sensualidade pura, só enxergavam no índio a fêmea voluptuosa a emprenhar ou o escravo indócil a subjugar e a explorar na lavoura (FREYRE, 2004, p.179).

Freyre (2004) diferencia o papel do jesuíta e do colono na destituição da cultura nativa. Para o autor, os colonos foram responsáveis pela “segregação dos selvagens [sic] nas plantações e a divisão sexual do trabalho à europeia” (FREYRE, 2004, p.180). Foram os colonos também que nos indígenas “alteraram o sistema de alimentação e trabalho, perturbando-lhes o metabolismo; os que introduziram entre eles doenças endêmicas e epidêmicas; os que lhes comunicaram o uso da aguardente de cana” (FREYRE, 2004, p.180). Ribeiro (2015) partilha de visão parecida a de Freyre (2004) em relação ao papel tanto do papel do colono como do

jesuíta. Entretanto, o autor enxergava propósitos completamente distintos ao afirmar que “o projeto jesuítico era tão claramente oposto ao colonial que resulta espantoso haver sido tentado simultaneamente e nas mesmas áreas e sob a dominação do mesmo reino” (RIBEIRO, 2015, p.43).

Apesar de o projeto jesuítico de colonização do Brasil nascente ter sido formulado sem qualquer escrúpulo humanitário, tal foi a ferocidade da colonização leiga que estalou, algumas décadas depois, um sério conflito entre os padres da Companhia e os povoadores dos núcleos agrário-mercantis. Para os primeiros, os índios, então em declínio e ameaçados de extinção, passaram a ser criaturas de Deus e donos originais da terra, com o direito a sobreviver se abandonassem suas heresias para se incorporarem ao rebanho da Igreja, na qualidade de operários da empresa colonial recolhidos às missões. Para os colonos, os índios eram um gado humano, cuja natureza, mais próxima de bicho que de gente, só os recomendava à escravidão (RIBEIRO, 2015, p.42).

Porém, ainda segundo Freyre (2004), “foi a influência letal ou deletéria da moralização, do ensino e da técnica de exploração econômica empregada pelos padres” (FREYRE, 2004, p.180) que golpeou fulminantemente a cultura nativa. Um exemplo é fato de os “padres desde o princípio insistiram cristã e pudicamente em vestir os índios, apenas tolerando a nudez dos meninos; ou em meninos e gente grande quando absoluta falta de pano para roupa” (FREYRE, 2004, p.180). Esse novo hábito que implantaram os jesuítas trouxe graves consequências para a saúde dos nativos.

Da imposição de vestuário europeu a populações habituadas à pura nudez ou a cobrirem-se apenas do bastante para lhes decorar o corpo ou protegê-lo do sol, frio ou dos insetos conhecem-se hoje os imediatos e profundos efeitos disgênicos. Atribui-se ao seu uso forçado influência não pequena no desenvolvimento das doenças da pele e dos pulmões que tanto concorrem para dizimar populações selvagens depois de submetidas ao domínio dos civilizados; doenças que no Brasil dos séculos XVI e XVII foram terríveis (FREYRE, 2004, p.180).

Outro aspecto levantado por Freyre (2004) foi o hábito de higiene do nativo, que contrastou com o europeu. Eles encontraram um povo “sem mancha de sífilis na pele; e cuja maior delícia era o banho de rio” (FREYRE, 2004, p.182). Obviamente por ser um país tropical no qual grande parte do seu território possui temperaturas elevadas, o hábito havia de ser diferente dos lugares de origem do colono, embora como já trabalhado no subcapítulo anterior, Portugal também possui em parte de seu território temperaturas altas. Vale ressaltar aqui a herança dessa prática indígena, que “parece ter ficado no brasileiro rural ou semi-rural o hábito de defecar longe de casa; em geral no meio de touça de bananeiras perto do rio” (FREYRE, 2004, p.182), por exemplo. Ribeiro (2015) não abandona a ideia de que o simples contato com o europeu por si só já foi motivo de dizimação dos índios por questões biológicas, corroborando com a visão de Freyre (2004) de que a saúde dos nativos foi afetada.

A indiada não conhecia doenças, além de coceiras e desvanecimentos por perda momentânea da alma. A branquitude trazia cárie dental à bexiga, à coqueluche, à tuberculose e ao sarampo. Desencadeia-se, ali, desde a primeira hora, uma guerra biológica implacável. De um lado, povos peneirados, nos séculos e milênios, por pestes a que sobreviveram e para as quais desenvolveram resistência. De outro lado, povos indenes, indefesos, que começavam a morrer aos magotes. Assim é que a civilização se impõe, primeiro, como uma epidemia de pestes mortais. Depois, pela dizimação através de guerras de extermínio e de escravização. Entretanto, esses eram tão só os passos iniciais de uma escalada do calvário das dores inenarráveis do extermínio genocida e etnocida (RIBEIRO, 2015, p.37).

Outro aspecto que nos mostra a herança indígena em nosso cotidiano e modo de vida é através da culinária. Freyre (2004) nos mostra, por exemplo, o uso da mandioca como ingrediente na culinária em várias regiões do país. “Ainda hoje a mandioca é o alimento fundamental do brasileiro e a técnica do seu fabrico permanece, entre grande parte da população, quase que a mesma dos indígenas” (FREYRE, 2004, p.191). Voltamos a salientar que originalmente esse livro foi publicado na década de 1930 e talvez Freyre não imaginasse o sucesso que iriam fazer os *fast foods* importados. Porém, assim como a mandioca, o milho ainda é ingrediente presente na culinária brasileira.

Do milho preparavam as cunhãs, além da farinha (*abatiui*), hoje usada no preparo de vários bolos, a *acanijic*, que sob o nome de canjica tornou-se um dos grandes pratos nacionais do Brasil, a *pamuna* – hoje pamonha – envolvida, depois de pronta, na própria palha do milho, a pipoca, que, segundo Teodoro Sampaio, quer dizer “epiderme estalada”; e ainda uma bebida fermentada, o *abatí-i* (FREYRE, 2004, p.194).

Embora o objeto de nossos estudos seja a música, vale salientar que podemos enxergar também na culinária a miscigenação. E considerando a música em diversos momentos como parte de rituais e festas, a dança assim como a comida se faz presente. Além do mais, “muitos dos produtos preparados outrora pelas mãos avermelhadas da cunhã, preparam-nos hoje as mãos brancas, pardas, pretas e morenas da brasileira de todas as origens e de todos os sangues” (FREYRE, 2004, p.191). Inclusive, essas comidas possuem nomes que “são ainda os dos índios; com um quer que seja de estrangeiro à primeira vista” (FREYRE, 2004, p.192).

Não podemos também negar que foi “nas cozinhas das casas-grandes que muitos desses quitutes perderam o ranço regional, o exclusivismo caboclo, para se abasileirarem” (FREYRE, 2004, p.193). E quando se fala em abasileirar, fala-se em mistura de ingredientes – aqui no sentido literal e figurado. É a mistura da “mandioca indígena, o coco asiático, o sal europeu, confraternizando-se em um só e delicioso quitute sobre a mesma cama africana de folha de bananeira” (FREYRE, 2004, p.193).

Depois da figura da mulher indígena, quem teve importante contribuição no processo colonizador encabeçado pelos lusitanos foi o menino indígena. Era nele que na própria tribo se iniciava o controle social através de “danças semelhantes de “diabo” – ou Jurupari – [que] havia entre os indígenas do Brasil; e com o mesmo fim de amedrontar as mulheres e as crianças e conservá-las em boa ordem” (FREYRE, 2004, p.200). Através dessa união entre a forma de controle social e a figura do curumim, os jesuítas exerceram grande controle nos nativos.

Os jesuítas conservaram danças indígenas de meninos, fazendo entrar nelas uma figura cômica de diabo, evidentemente com o fim de desprestigiar pelo ridículo o complexo Jurupari. [Padre] Cardim refere-se a uma dessas danças. Desprestigiados o Jurupari, as máscaras e os maracás sagrados, estava destruído entre os índios um dos seus meios mais fortes de controle social; e vitorioso, até certo ponto, o cristianismo. Permanecera, entretanto, nos descendentes dos indígenas o resíduo de todo aquele seu animismo e totemismo (FREYRE, 2004, p.200).

Aqui podemos novamente relacionar Freyre (2004) com Beltrão (1980). Essa herança que Freyre (2004) descreve como animismo e totemismo podem ser “disfarçadas às vezes, ou confundidas com motivos decorativos e devotos, [que] permanecem em torno à criança brasileira” (FREYRE, 2004, p.203). Pode-se, assim, facilmente, relacionar essas práticas também com práticas católicas populares. E se Beltrão (1980) iniciou seus estudos sobre folkcomunicação com os ex-votos, novamente sua reflexão se faz presente e fundamental. Um exemplo desse sincretismo é a “identificação da criança com o anjo católico. A morte da criança passou a ser recebida quase com alegria; pelo menos sem horror” (FREYRE, 2004, p.203) entre os indígenas. Podemos, assim, compreender o por que o autor afirma que a “vida selvagem toda, através de suas diversas fases, se achava impregnada de um animismo, de um totemismo, de uma magia sexual que forçosamente se comunicariam à cultura do invasor: esta os fez deformar. Não os destruiu” (FREYRE, 2004, p.211).

Um dos métodos que os jesuítas utilizaram para ensinar os nativos e seus descendentes em seus colégios foi “ler, contar, escrever, soletrar, rezar em latim” (FREYRE, 2004, p.214). Freyre (2004) afirma que os indígenas não tinham nenhum apreço por tais aprendizados, porém, a tristeza deles era “suavizada pelas lições de canto e música; pela representação de milagres e de autos religiosos; pela aprendizagem de um ou outro ofício manual” (FREYRE, 2004, p.214). Entretanto, havia um paradoxo: os jesuítas não eram bons em ofícios manuais, pois não tinham “gosto nem entusiasmo pelo trabalho manual ou artístico, antes desculpando-se dele pela alegação de imprescindível nas rudes circunstâncias da catequese” (FREYRE, 2004, p.216).

O caminho encontrado pelos jesuítas, então, foi dar toda sua atenção ao menino indígena. Pois se educassem ainda menino, poderia “dissolver no selvagem [sic], o mais breve

possível, tudo o que fosse valor nativo em conflito sério com a teologia e com a moral da Igreja” (FREYRE, 2004, p.218). Além do mais, o menino acabou por ser o braço do jesuíta no lar do nativo. Esse processo praticado pelos jesuítas consistiu basicamente “nesta inversão: no filho educar o pai; no menino servir de exemplo ao homem; na criança trazer ao caminho do Senhor e dos europeus a gente grande” (FREYRE, 2004, p.218).

O culumim tornou-se cúmplice do invasor na obra de tirar à cultura nativa osso por osso, para melhor assimilação da parte mole aos padrões de moral católica e de vida europeia; tornou-se o inimigo dos pais, dos pajés, dos maracás sagrados, das sociedades secretas. Do pouco que havia de duro e viril naquela cultura e capaz de resistir, ainda que fracamente, à compreensão europeia. Longe dos padres quererem a destruição da raça indígena: queriam era vê-la aos pés do Senhor, domesticada para Jesus (FREYRE, 2004, p.218).

Mas não era só o pequeno índio que aprendia com o jesuíta; o jesuíta muito aprendeu com o curumim, principalmente em relação à língua nativa. O padre, assim, se utilizou do menino para “recolher de sua boca o material com que formou a língua tupi-guaraní – o instrumento mais poderoso de intercomunicação entre as duas culturas: a do invasor e a da raça conquistada” (FREYRE, 2004, p.219). Ribeiro (2015) afirma que o tupi-guarani, “como língua-geral, permaneceu sendo por séculos a fala dos brasilíndios paulistas” (RIBEIRO, 2015, p.74). Essa característica linguística, constituídas por paulistas, “deu a quase todas as águas, serras e acidentes assinaláveis nomes em tupi, língua jamais falada pelos índios nativos da região” (RIBEIRO, 2015, p.74). No caso da colonização brasileira, a língua foi fundamental para as pretensões dos colonos e clérigos.

Não somente de intercomunicação moral como comercial e material. Língua que seria, com toda a sua artificialidade, uma das bases mais sólidas da unidade do Brasil. Desde logo, e pela pressão do formidável imperialismo religioso do missionário jesuíta, pela sua tendência para uniformizar e estandardizar valores morais e materiais, o tupi-guarani aproximou entre si tribos e povos indígenas, diversos e distantes em cultura, e até inimigos de guerra, para, em seguida, aproximá-los todos do colonizador europeu. [...] Quando mais tarde o idioma português – sempre o oficial – predominou sobre o tupi, tornando-se, ao lado deste, língua popular, já o colonizador estava impregnado de agreste influência indígena (FREYRE, 2004, p.219-220).

Com essa dualidade de língua que tivemos em nossa gênese, não é de se estranhar que tenhamos – por esse motivo e outros que serão mostrados no decorrer do trabalho – uma falácia naquilo que intitulamos de erudito e popular. Sobre a língua ficou a dos “senhores e a dos nativos, uma de luxo, oficial, outra popular, para o gasto” (FREYRE, 2004, p.220). Posteriormente com a chegada dos africanos, essa dualidade fica explícita no “antagonismo entre a fala dos brancos das casas-grandes e a dos negros das senzalas” (FREYRE, 2004, p.220). Sendo assim, fica nítida a divisão social que vem a ser explorada na música brasileira. A diferença entre o “português dos bacharéis, dos padres e dos doutores, quase sempre propensos

ao purismo, ao preciosismo e ao classicismo, e o português do povo, do ex-escravo, do menino, do analfabeto, do matuto, do sertanejo” (FREYRE, 2004, p.220).

Enquanto nas casas de família criavam-se ‘misticamente’ portugueses e índios, predominando nessas relações domésticas a língua dos escravos ou semi-escravos, nas escolas missionárias a língua dos indígenas era ensinada e cultivada ao lado da dos brancos e da latina, da Igreja; e nos púlpitos os pregadores e evangelistas serviam-se do tupi (FREYRE, 2004, p.221).

Pode-se, então, afirmar que a mulher indígena e o menino indígena foram fundamentais para a formação de nosso país. “Pela mulher transmitiu-se da cultura indígena à brasileira o melhor que hoje nos resta dos valores materiais dos ameríndios; pelo menino veio-nos a maior parte de elementos morais incorporados à nossa cultura” (FREYRE, 2004, p.221).

E aqui podemos elucidar a importância da música nesse processo. É na canção que podemos perceber toda essa mistura de culturas e etnias. Os meninos indígenas “espalhavam-se a noite pelas fazendas de seus parentes a cantar as cantigas piadas de Ioseph em sua própria língua contrapostas às que eles costumavam cantar vãs & gentílicas” (VASCONCELOS, 1672 *apud* FREYRE, 2004, p.221). Eram esses curumins que foram transformados em acólitos através da música e dos ritos, que entravam pelas aldeias “entoando ladainha, cantando rezas e arrebanhando muitos” (FREYRE, 2004, p.222). Esses rituais que foram ensinados pelos jesuítas aos indígenas tornar-se-iam as “futuras festas de igreja, tão brasileiras, com incenso, folha de canela, flores, cantos sacros, banda de música, foguete, repique de sino, vivas a Jesus Cristo” (FREYRE, 2004, p.222).

Ribeiro (2015) nos traz um relato do Pe. Cardim, que ocupou o lugar de reitor do Colégio da Bahia, sobre a relação entre os indígenas e a música. Ribeiro (2015) não poupa palavras ao afirmar que, para seu gosto, Cardim foi “um dos primeiros e mais altos intelectuais brasileiros” (RIBEIRO, 2015, p.136). A grande admiração do intelectual do século XX para com o do século XVI se dá pelo fato de o Pe. Cardim relatar, “piedoso, o que se vê, aldeia por aldeia, nas aldeias que sobraram das reduções” (RIBEIRO, 2015, p.137).

[...] há escolas de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger flautas, violas, cravos e oficiam missas em canto d’órgão, coisas que os pais estimam muito. Estes meninos falam português, cantam à noite a doutrina pelas ruas, e encomendam as almas do purgatório (CARDIM, 1980 *apud* RIBEIRO, 2015, p.140).

Novamente podemos relacionar o poder da música ocidental cristã que veio com os europeus com a colonização. “Era o cristianismo, que já nos vinha de Portugal cheio de sobrevivências pagãs, aqui se enriquecendo de notas berrantes e sensuais para seduzir o índio”

(FREYRE, 2004, p.222). O poder da música nesse processo foi tão preponderante que “[Padre Manuel da] Nóbrega chegava a ser de opinião que pela música conseguiria trazer ao grêmio católico tudo quanto fosse índio nu das florestas da América” (FREYRE, 2004, p.222). E aqui se entende a música europeia diatônica, conforme analisamos no primeiro capítulo. Novamente Ribeiro (2015) pode nos ajudar através de Cardim: “[...] outros saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro de tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris” (CARDIM, 1980 *apud* RIBEIRO, 2015, p.137).

De música inundou-se a vida dos catecúmenos. Os culumins acordavam de manhã cedo cantando. Bendizendo os nomes de Jesus e da Virgem Maria: “dizendo os de hu coro: Bendito & louvado seja o santissimo nome de Iesu & respondendo os do outro, & o da bem aventurada Virgem Maria para sempre, Amen”. E todos juntos em grave latim de igreja: “*Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto, Amen*” (FREYRE, 2004, p.222).

O mais interessante é essa troca entre o tupi e o português ou latim. Havia algumas expressões utilizadas pela Igreja que eram recitadas ou cantadas em tupi. “Ao toque da ave-maria quase toda a gente dizia em voz alta, fazendo o pelo sinal: *Santa Caruçá rangana recê*” (FREYRE, 2004, p.222). É natural, assim, que a “poesia e música brasileiras surgiram desse conluio de culumins e padres” (FREYRE, 2004, p.222), sendo que alguns desses traços venham a aparecer em estilos musicais posteriores.

‘Os jesuítas’, escreve Couto de Magalhães, ‘não coligiram literatura dos aborígenes, mas serviram-se de sua música e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo [...]. As toadas profundamente melancólicas dessas músicas e a dança foram adaptadas pelos jesuítas, com profundo conhecimento que tinham do coração humano, para as festas do divino Espírito Santo, São Gonçalo, Santa Cruz, São João e Senhora da Conceição’ (MAGALHÃES, 1900 *apud* FREYRE, 2004, p.223).

Esse convívio que até então parece ter sido tranquilo foi se desintegrando, segundo Freyre (2004), a partir do momento em que se artificializaram os indígenas em “uma população à parte da colonial; estranha às suas necessidades, aos seus interesses e aspirações; paralisadas em crianças grandes” (FREYRE, 2004, p.224). Tudo isso devido aos padres jesuítas não se manterem “fiéis aos ideais dos primeiros missionários; muitos resvalaram para o mercantilismo” (FREYRE, 2004, p.224). Ribeiro (2015) também afirma que os “jesuítas começaram a funcionar como províncias prósperas que se proviam de quase tudo, graças ao grande número de artesãos com que contavam” (RIBEIRO, 2015, p.129). Isso também deixou profundas marcas na vida econômica desses indígenas catequizados, mas abandonados pelos jesuítas. Aqueles que vieram para “salvar” esse povo nativo, acabaram por contribuir para sua degradação.

Situação que mais se aguçou quando, desmontada a possante máquina de civilização dos jesuítas, os índios se encontraram, por um lado presos, pela moral que lhes fora imposta, à obrigação de sustentar mulher e filhos, por outro lado em condições econômicas de não se poderem manter nem a si próprios. [...] Por onde se vê que o sistema jesuítico de catequese e civilização impondo uma nova moral de família aos indígenas sem antes lançar uma permanente base econômica, fez trabalho artificial, incapaz de sobreviver ao ambiente de estufa das missões; e concorreu poderosamente para a degradação da raça que pretendeu salvar (FREYRE, 2004, p.225).

Para Ribeiro (2015), o triunfo europeu se deve à “condição mais alta das incipientes comunidades neobrasileiras, que lhes permitia aglutinar-se em uma única entidade política servida por uma cultura letrada e ativada por uma religião missionária” (RIBEIRO, 2015, p.39). Freyre (2004) demonstra que o golpe final na cultura nativa veio com a “colonização agrária, isto é, a latifundiária: com a monocultura, representada principalmente pelo açúcar. O açúcar matou o índio” (FREYRE, 2004, p.229). Endossa Ribeiro (2015):

Uma verdadeira revolução econômica se dá é com o salto da múltipla roça indígena, que se cultivava, misturando dezenas de plantas, para a fazenda de monótonos canaviais açucareiros. Era o passo da fartura-fome para quem lavrava, porque iam deixando de cultivar o que se comia e usava, para produzir mercadorias (RIBEIRO, 2015, p.70).

Porém, essa mudança da matriz de mão de obra de indígena para africana somente mudou os protagonistas explorados e seus herdeiros, pois os exploradores continuam sendo os mesmos. Segundo Ribeiro (2015), “surge, assim, a área cultural crioula, centrada na casa-grande e na senzala, com sua família patriarcal envolvente e uma vasta multidão de serviçais” (RIBEIRO, 2015, p.74).

Simultaneamente, ia surgir no Nordeste açucareiro uma nova formação de brasileiros. Compostos originalmente de mamelucos ou brasilíndios, gerados pela mestiçagem de europeus com índios, logo se desdobrou pela presença precoce e cada vez mais maciça de escravos africanos. Inclusive umas contadas mulheres que passaram a gerar mulatos e mulatas que já nasciam protobrasileiros por carência, uma vez que não eram assimiláveis aos índios, aos europeus e aos africanos e aos seus mestiços (RIBEIRO, 2015, p.74).

Ainda assim, segundo Freyre (2004), por incrível que pareça, o “Brasil é dos países americanos onde mais se tem salvo da cultura e dos valores nativos” (FREYRE, 2004, p.231).

Faz-se sentir na presença viva, útil, ativa, e não apenas pitoresca, de elementos com atuação criadora no desenvolvimento nacional. Nem as relações sociais entre as duas raças, a conquistadora e a indígena, aguçaram-se nunca na antipatia ou no ódio cujo ranger, de tão adstringente, chega-nos aos ouvidos de todos os países de colonização anglo-saxônica e protestante. Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado (FREYRE, 2004, p.231).

3.4 *Et Spiritus Sancti*: O papel dos escravos africanos na formação brasileira

Um dos ingredientes mais importantes para nosso caldeirão de etnias que culminou na miscigenação de nosso país e, conseqüentemente, para o surgimento do samba foi a presença do negro africano em terras tupiniquins. Como vimos anteriormente, o indígena – principalmente a mulher indígena e o pequeno curumim – foram fundamentais para as pretensões da Coroa portuguesa em ocupar e povoar a nova colônia. Porém, quando os grandes latifúndios começaram a produzir a cana-de-açúcar, a mão de obra utilizada não foi dos indígenas, mas sim do africano aqui trazido na situação de escravidão. Holanda (2016) afirma que a “abundância de terras férteis e ainda mal desbravadas fez com que a grande propriedade rural se tornasse, aqui, a verdadeira unidade de produção” (HOLANDA, 2016, p.71).

Se tomarmos emprestado as ideias de alguns autores como Freyre (2004), Holanda (2016) e Ribeiro (2015), por exemplo, temos presente o conceito de miscigenação o tempo inteiro. Freyre (2004) afirma que “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro” (FREYRE, 2004, p.367). Ademais, se falamos de miscigenação de raças, falamos não só de intercâmbio sociocultural, mas também de conotação sexual, falamos de sangue. Freyre (2004) é um autor que insiste que o sexo foi parte fundamental na formação do Brasil (como vimos anteriormente), seja ele de forma consensual nos moldes da tradicional família católica europeia, seja nas relações completamente fora desse padrão e, principalmente, entre etnias distintas.

Com a chegada do africano escravizado e o convívio intenso entre os brancos e os negros, o processo de envolvimento sexual era natural. Segundo Freyre (2004), “é verdade que as condições sociais do desenvolvimento do menino nos antigos engenhos [...] sempre rodeado de negra ou mulata” (FREYRE, 2004, p.368) influenciaram essa característica de nossa sociedade. Desde o nascimento da criança branca o envolvimento com as escravas acontecia, como no caso da ama-de-leite. “Já houve quem insinuasse a possibilidade de se desenvolver das relações íntimas da criança branca com a ama-de-leite negro muito do pendor sexual” (FREYRE, 2004, p.367). Mesmo quando a relação não é sexual, aparece, deformada, a propensão ao coito.

É nítido que a presença do negro africano escravizado foi de extrema importância para a formação de nossa sociedade, desde a miscigenação da etnia até na propagação da fé ou língua portuguesa. Holanda (2016) afirma que a “presença do negro representou sempre fator

obrigatório no desenvolvimento dos latifúndios coloniais” (HOLANDA, 2016, p.71). Freyre (2004) tenta até mensurar/explicar o quão importante foi essa presença: “no litoral agrário, muito maior, ao nosso ver, que a do indígena. Maior, em certo sentido, que a do português” (FREYRE, 2004, p.368). E o autor sustenta a sua afirmação no fato de que “revelaram-se os escravos negros, dos estoques mais adiantados, em condições de concorrer melhor que os índios à formação econômica e social do Brasil” (FREYRE, 2004, p.370), pois seriam culturas mais avançadas em seu local de origem do que o ameríndio.

Tais contrastes de disposição psíquica e de adaptação talvez biológica ao clima quente explicam em parte ter sido o negro da América portuguesa o maior e mais plástico colaborador do branco na obra de colonização agrária; o fato de haver até desempenhado entre os indígenas uma missão civilizadora no sentido europeizante. [...] Escravos fugidos que propagariam entre os indígenas, antes de qualquer missionário branco, a língua portuguesa e a religião católica (FREYRE, 2004, p.372).

Freyre (2004) salienta que para compreendermos melhor esse papel do africano devemos entender “não só o grau como o momento de cultura que nos comunicaram” (FREYRE, 2004, p.381). O autor afirma que “importaram-se para o Brasil, da área mais penetrada pelo islamismo, negros maometanos de cultura superior não só à dos indígenas como à da grande maioria dos colonos brancos” (FREYRE, 2004, p.381-382). Sabemos o quão complexo é conceituar cultura, quanto mais classificar como inferior ou superior. Ao afirmar superioridade da cultura negra maometana aos colonos brancos, Freyre (2004) está analisando aspectos acerca da instrução alfabética dessas sociedades.

Os escravos vindos das áreas de cultura negra mais adiantada foram um elemento ativo, criador, e quase que se pode acrescentar nobre na colonização do Brasil; degradados apenas pela sua condição de escravos. Longe de terem sido apenas animais de tração e operários de enxada. A serviço da agricultura, desempenharam uma função civilizadora. Foram a mão direita da formação agrária brasileira, os índios, e sob certo ponto de vista, os portugueses, a mão esquerda (FREYRE, 2004, p.390).

Essas características que podemos ver na origem do negro escravizado aqui instalados em *terras brasilis* pode nos mostrar aspectos relevantes para essa pesquisa. Freyre (2004) afirma que escravos trazidos do Sudão “predominaram na formação baiana: pelo menos a certa altura” (FREYRE, 2004, p.383). Majoritariamente maometanos instruídos, fez com que “nas senzalas da Bahia de 1835 havia [houvesse] talvez maior número de gente sabendo ler e escrever do que no alto das casas-grandes” (FREYRE, 2004, p.382). Embora seja importante para nosso estudo compreender a origem dos africanos que aqui foram trazidos, vale salientar que os motivos dos colonos é que ditaram esse processo migratório na forma de escravidão. Não podemos esquecer que a “influência do negro sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não a do negro por si, que apreciamos” (FREYRE, 2004, p.397).

Parece que para as colônias inglesas o critério de importação de escravos da África foi quase exclusivamente o agrícola. O de energia bruta, animal, preferindo-se, portanto, o negro resistente, forte e barato. Para o Brasil a importação de africanos fez-se atendendo-se a outras necessidades e interesses. À falta de mulheres brancas; às necessidades de técnicos em trabalhos de metal, ao surgirem as minas. Duas poderosas forças de seleção (FREYRE, 2004, p.389).

Parece-nos absurdo nos dias de hoje uma afirmação como essa: trazer para suprir a falta de mulher [sic], trabalhar na forma mais precária possível e simplesmente ter como objetivo final o ato de povoar e gerar lucro aos que comandam a nova terra. Porém, não podemos também ignorar a consequência que esse choque intercultural em um caldeirão em ebulição como é a sociedade brasileira causou. Não podemos simplesmente classificar tudo em somente um conceito. São escravos vindos de diferentes partes da África, com diferentes culturas, com suas ocupações e convicções, aqui trazidos a força na condição de objetos. Como consequência, “vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos sem mulher branca; técnicos para as minas; artífices em ferro; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de panos e sabão” (FREYRE, 2004, p.391).

Ribeiro (2015) afirma que os “primeiros contingentes de negros foram introduzidos no Brasil nos últimos anos da primeira metade do século XVI, talvez em 1538” (RIBEIRO, 2015, p.120). Segundo o autor, a Coroa portuguesa “permitia a cada senhor de engenho importar até 120 “peças” [sic], mas nunca foi limitado seu direito de comprar negros trazidos aos mercados de escravos” (RIBEIRO, 2015, p.120). Todo esse fluxo teve um impacto financeiro significativo na economia brasileira da época. “Calcula-se em 160 milhões de libras-ouro” (RIBEIRO, 2015, p.120) a movimentação financeira.

Assim como aconteceu com o ameríndio, o encontro entre o catolicismo europeu e as religiões africanas e até o islamismo ocorreu. E assim como afirma Freyre (2004), houve um processo sincrético por parte do catolicismo, corroborando para a característica brasileira do equilíbrio de antagonismos extensamente defendida pelo autor. Fato é que o processo pelo qual o cristianismo foi ‘amansado’ – utilizando as palavras do próprio autor – foi significativo. “O catolicismo das casas-grandes aqui se enriqueceu de influências muçulmanas contra as quais tão impotente foi o padre-capelão quanto o padre-mestre [...]” (FREYRE, 2004, p.395).

Forçosamente o catolicismo no Brasil haveria de impregnar-se dessa influência maometana como se impregnou da animista e fetichista, dos indígenas e dos negros menos cultos. Encontramos traços de influência maometana nos papéis com oração para livrar o corpo da morte e a casa dos ladrões e dos malfeitores; papéis que ainda se costumam atar ao pescoço das pessoas ou grudar às portas e janelas das casas, no interior do Brasil. E é possível que certa predisposição de negros e mestiços para o protestantismo, inimigo da missa, dos santos, dos rosários com a cruz, se explique

pela persistência de remotos preconceitos anticatólicos, de origem maometana (FREYRE, 2004, p.394).

Tomemos novamente emprestado o conceito de feitiçaria de Andrade (2015b). Expressões não católico-cristãs de religião. Freyre (2004) afirma que a “frequência de feitiçaria e da magia sexual entre nós é outro traço que passa por ser de origem exclusivamente africana” (FREYRE, 2004, p.405). Curiosamente, “o primeiro volume de documentos relativos às atividades do Santo Ofício no Brasil registra vários casos de bruxas portuguesas” (FREYRE, 2004, p.406). Dentre os motivos para se praticar o que se convencionou a chamar de bruxaria era o amor.

Compreende-se aliás a voga dos feitiçeiros, das bruxas, das benzedadeiras, dos especialistas em sortilégios afrodisíacos, no Portugal desfalcado de gente que, em um extraordinário esforço de virilidade, pôde ainda colonizar o Brasil. A bruxaria foi um dos estímulos que concorreram, a seu modo, para a superexcitação sexual de que resultou preencherem-se legítima ou ilegitimamente, na escassa população portuguesa, os claros enormes abertos pelas guerras e pelas pestes (FREYRE, 2004, p.406).

Juntam-se os ingredientes que faltavam para o tempero miscigenado de que nossa cultura foi fruto. Segundo Freyre (2004), as três culturas que aqui se chocaram tinham algumas características parecidas, o que facilitou o desenvolvimento em paralelo entre elas e, simultaneamente, de uma nova concepção sociocultural como resultado desse encontro. “Da crença nos sortilégios já chegavam impregnados ao Brasil os colonos portugueses. A feitiçaria de direta origem africana aqui desenvolveu-se em lastro europeu” (FREYRE, 2004, p.407). Isso contribuiu também para a formação do catolicismo popular aqui já comentado sob a ótica de Beltrão (1980). Freyre (2004) até menciona o ex-voto de mulher grávida: “ofertas de meninos de cera ou madeira às santas e Nossas Senhoras conhecidas como protetoras da maternidade” (FREYRE, 2004, p.407).

Vindas de Portugal, desabrocharam aqui várias crenças e magias sexuais: [...] o cuidado de não passarem, quando prenhe, debaixo de escadas, sob o risco do filho não crescer; [...] o de fazerem promessas à Nossa Senhora do Parto, do Bom Sucesso, do Ó, da Conceição, das Dores, no sentido de um parto menos doloroso ou de um filho são ou bonito. Atendido o pedido por Nossa Senhora, pagava-se a promessa, consistindo muitas vezes em tomar a criança o nome de Maria; de onde as muitas Marias no Brasil: Maria das Dores, dos Anjos, da Conceição, de Lurdes, das Graça (FREYRE, 2004, p.407).

Tomemos por exemplo o traje africano de origem islâmica. “Ainda hoje se encontram pelas ruas da Bahia negras de doce com os seus compridos xales de pano-da-costa. Por cima das muitas saias de baixo, de linho alvo, a saia nobre, adamascada, de cores vivas” (FREYRE, 2004, p.396). Essa figura vem a ser explorada como ala obrigatória nos desfiles de Escolas de Samba principalmente a partir dos anos 90: a ala das baianas. “O negro nos aparece no Brasil,

através de toda nossa vida colonial da nossa primeira fase da vida independente, deformado pela escravidão” (FREYRE, 2004, p.395). Aparece também “pela escravidão e pela monocultura de que foi o instrumento, o ponto de apoio firme, ao contrário do índio, sempre movediço” (FREYRE, 2004, p.395). E podemos afirmar, aludindo à ala das baianas, até do exótico. O fato é que eles foram arrancados de sua sociedade transformados em objetos, ferramentas de produção.

Se há hábito que faça o monge é o do escravo; e o africano foi muitas vezes obrigado a despir sua camisola de malê para vir de tanga, nos negreiros imundos, da África para o Brasil. Para de tanga ou calça de estopa tornar-se carregador de tigre. A escravidão desenraizou o negro do seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil. Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam (FREYRE, 2004, p.398).

Freyre (2004) é um autor que defende que a formação social brasileira, principalmente no que tange a moral sexual, foi consequência do “sistema social e econômico em que funcionaram passiva e mecanicamente” (FREYRE, 2004, p.399). E esse sistema foi o responsável para que houvesse tamanha liberdade sobre a sexualidade – embora muitas vezes ainda de forma velada - muito diferente de outras sociedades que se desenvolveram nessa mesma época. Sendo assim, como esperar que a “atmosfera moral criada pelo interesse econômico dos senhores, como esperar que a escravidão – fosse o escravo mouro, negro, índio ou malaio – atuasse senão no sentido da dissolução, da libidinagem, da luxúria?” (FREYRE, 2004, p.399), indaga o autor.

Não era o negro, portanto, o libertino: mas o escravo a serviço do interesse econômico e da ociosidade voluptuosa dos senhores. Não era a “raça inferior” a fonte da corrupção, mas o abuso de uma raça por outra. Abuso que implicava conformar-se a servil com os apetites da todo-poderosa. E esses apetites estimulados pelo ócio – pela “riqueza adquirida sem trabalho”, diz o referido Dr. Bernardino; pela “ociosidade” ou pela “preguiça”, diria Vilhena; por conseguinte, pela própria estrutura econômica do regime escravocrata (FREYRE, 2004, p.402-403).

O ócio aqui explanado por Freyre (2004) é uma característica fruto “de um regime como o da monocultura escravocrata, com uma maioria que trabalha e uma minoria que só faz mandar, nesta, pelo relativo ócio, se desenvolverá, necessariamente, mais do que naquela [...]” (FREYRE, 2004, p.403). Já Holanda (2016) atribui o ócio a um ímpeto ibérico, onde o que “predomina é a concepção antiga de que o ócio importa mais que o negócio e de que a atividade produtora é, em si, menos valiosa que a contemplação e o amor” (HOLANDA, 2016, p.53).

Entretanto, outros laços afetivos se formaram. Não que uma característica impeça a outra, mas demonstra o quão peculiar foi nossa formação. O autor afirma que “os cuidados profiláticos de mãe e ama confundiram-se sob a mesma onda de ternura maternal. Quer os

cuidados de higiene do corpo, quer os espirituais contra os quebrantos e o mau-olhado” (FREYRE, 2004, p.409).

Um exemplo de influência africana no samba é a própria música e instrumentos que vieram com a cultura africana, seja ela maometana ou também de outras partes da África. Importaram-se “instrumentos sagrados como o *heré* ou *chéché* – chocalho de cobre que nos xangôs ou toques alvoroça as filhas-de-santo” (FREYRE, 2004, p.395). Todos esses instrumentos percussivos contrastam com a rigidez da música eurocêntrica que aqui chegou com os portugueses, mesmo após o advento da polifonia na música europeia. Aqui aludimos, principalmente, a liberdade rítmica inexistente na música oriunda do velho continente.

Embora possam se parecer antagônicas, o processo de mistura na música se fez presente. Podemos verificar esse aspecto através das trocas linguísticas. “Também nas canções de berço portuguesas, modificou-as a boca da ama negra, alterando nela palavras; adaptando-as às condições regionais; ligando-as às crenças dos índios e as suas” (FREYRE, 2004, p.410). Podemos, através desse exemplo de Freyre (2004), ter ideia de como se deu esse processo de intercâmbio sociolinguístico. As melodias portuguesas, cantadas na lógica diatônica eurocêntrica, com palavras alteradas pela influência africana, formaram um dos pilares que sustentou e propagou essa miscigenação. Vimos no primeiro capítulo as possibilidades da música devida a sua intangibilidade. Seria impossível quantificar e classificar quantas gerações foram influenciadas por essas canções até os dias de hoje.

Assim a velha canção “*escuta, escuta, menino*” aqui amoleceu-se em “*durma, durma, meu filhinho*”, passando Belém de “fonte” portuguesa, a “riacho” brasileiro. Riacho de engenho. Riacho com mãe-d’água dentro, em vez de moura-encantada. O riacho onde se lava o timãozinho de nenê. E o mato ficou povoado por “um bicho chamado carrapatu”. E em vez do papão ou da côca, começaram a rondar o telhado ou o copiar das casas-grandes, atrás dos meninos malcriados que gritavam de noite nas redes ou dos trelosos que iam se lambuzar de geléia de araquá guardada na despensa – cabras-cabriolas, o boitatá, negros de surrão, negros velhos, papa-figos (FREYRE, 2004, p.410).

Além do aspecto musical, esse fato demonstra também o potencial da comunicação como elemento constituinte de trocas sociolinguísticas. “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas-de-leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias” (FREYRE, 2004, p.413). Além do mais, segundo Ribeiro (2015), os escravos foram fundamentais na expansão da língua portuguesa. “Isso porque sua população principal de escravos e mestiços, sendo compelida a adotar a fala do capataz para se comunicar com os outros escravos, realizou o papel de consolidar a língua portuguesa” (RIBEIRO, 2015, p.75). Podemos novamente traçar um

paralelo com Beltrão (1980), pois a história oral é umas das principais formas de comunicação popular. Ademais, falamos de escravas e, conseqüentemente, parcela marginalizada da população.

Não só através das canções que o contato entre as línguas diferentes se fez presente, mas também através da linguagem infantil que “aqui se amoleceu ao contato da criança com a ama negra” (FREYRE, 2004, p.414). Assim como Freyre (2004) afirma que o papel da mulher indígena foi maior do que o homem, podemos, quiçá, associar o tempero africano na língua europeia da mesma forma em importância. O autor afirma que “a ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhe as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles” (FREYRE, 2004, p.414).

Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente. A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: *cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha*. Amolecimento que se deu em grande parte pela ação da ama negra junto à criança; do escravo preto junto ao filho do senhor branco (FREYRE, 2004, p.414).

Embora na linguagem infantil seja mais fácil de encontrarmos expressões ‘amolecidas’, na conceituação de Freyre (2004) essa troca sociolinguística aconteceu em toda a língua de modo geral. Sofreram influências a “fala séria, solene, da gente grande, toda ela sofreu no Brasil, ao contato do senhor com o escravo, um amolecimento de resultado às vezes delicioso para o ouvido” (FREYRE, 2004, p.395). Fica nítido, também, que Freyre (2004) é um entusiasta da miscigenação. Independentemente dessa questão, sua reflexão é riquíssima e nos possibilita enxergarmos melhor nossas origens para tentar compreendermos fenômenos contemporâneos.

Mães negras e mucamas, aliadas aos meninos, às meninas, às moças brancas das casas-grandes, criaram um português diverso do hirto e gramatical que os jesuítas tentaram ensinar aos meninos índios e semibrancos, alunos de seus colégios; do português reinol que os padres tiveram o sonho vão de conservar no Brasil (FREYRE, 2004, p.415).

Segundo Freyre (2004), as línguas nativas que vieram com os africanos, “sem motivos para subsistirem à parte, em oposição à dos brancos, dissolveram-se nela, enriquecendo-a de expressivos modos de dizer” (FREYRE, 2004, p.416). Devemos ressaltar que as diferenças entre o “português do Brasil do de Portugal não resultaram todas da influência africana; também do indígena; “dos ciganos”; “dos espanhóis”; [...]” (FREYRE, 2004, p.416). Entretanto, ainda segundo o autor, nenhuma delas foi mais contundente do que a influência africana, tanto que “as palavras africanas hoje do nosso uso diário, palavras em que não sentimos o menos sabor atravessado do exótico, são inúmeras” (FREYRE, 2004, p.416).

Podemos também identificar nas letras de inúmeros sambas palavras de origem africana. Podemos, também, associar tais palavras à figura do líder folkcomunicação – aqui evocando o pensamento de Bourdieu (1996) –, como no caso dos compositores de samba, que conseguem transitar entre as culturas elitizadas e populares. *Dengo, cafuné, mulambo, mandinga, moleque, cafajeste, batuque, banzo, mucambo, banguê e birimbau* são apenas alguns dos exemplos que em um breve exercício de reflexão pode-se associar cada uma delas a, no mínimo, um samba. Obviamente que existem inúmeras possibilidades para palavras africanas em sambas tupiniquins, porém o objetivo não é um ‘jogo da memória’, mas sim estudar o samba.

Podemos também entender como algumas palavras se modificaram na linguagem popular. Freyre (2004) afirma que essas trocas acontecem porque algumas palavras se conectam melhor as nossas emoções, sentido, experiência e paladar. “Ou acha mais jeito em dizer “mau cheiro” do que “catinga”? Ou “garoto” de preferência a “moleque”? Ou “trapo” em vez de “molambo”?” (FREYRE, 2004, p.417). Deixando um pouco da subjetividade de lado, o fato é que a língua portuguesa que aqui se desenvolveu teve uma lógica *sui generis*, assim como inúmeros aspectos de nosso desenvolvimento enquanto sociedade. “A força, ou antes, a potencialidade da cultura brasileira parece-nos residir toda na riqueza dos antagonismos equilibrados; [...]” (FREYRE, 2004, p.418).

Sucedeu, porém, que a língua portuguesa nem se entregou de todo à corrupção das senzalas, no sentido de maior espontaneidade de expressão, nem se conservou acalafetada nas salas de aula das casas-grandes sob o olhar duro dos padres-mestres. A nossa língua nacional resulta da interpenetração das duas tendências. Devemo-la tanto às mães Bentas e às tias Rosas como aos padres Gamas e aos padres Pereiras. O português do Brasil, ligando as casas-grandes às senzalas, os escravos aos senhores, as mucamas aos sinhô-moços, enriqueceu-se de uma variedade de antagonismos que falta ao português da Europa (FREYRE, 2004, p.417).

Podemos, assim, compreender melhor através da própria linguagem a influência negra na formação brasileira. O autor afirma que as relações entre brancos e negros moldaram o Brasil. Elas começam desde o nascimento e acabam somente com a morte. É a relação propícia para sua definição de ‘equilíbrio de antagonismos’.

À figura boa da ama negra que, nos tempos patriarcais, criava o menino lhe dando de mamar, que lhe embalava a rede ou o berço, que lhe ensinava as primeiras palavras de português errado, o primeiro “padre-nosso”, a primeira “ave-maria”, o primeiro “vôte” ou “oxente”, que lhe dava na boca o primeiro pirão com carne e molho de ferrugem, ela própria amolegando a comida – outros vultos de negros se sucediam na vida do brasileiro de outrora. O vulto do moleque companheiro de brinquedo. O do negro velho, contador de histórias. O da mucama. O da cozinheira. Toda uma série de contatos diversos importando em novas relações com o meio, com a vida, com o mundo. Importando em experiências que se realizavam através do escravo ou à sua sombra de guia, de cúmplice, de curandeiro ou de corruptor (FREYRE, 2004, p.419).

Porém, salientamos que, infelizmente e acima de tudo, o negro era escravo. O fato para qual chamamos atenção é que, mesmo sob essa condição, sua influência foi incomensurável. O escravo companheiro de brinquedo do menino branco, por exemplo, era “apertado, maltratado e judiado como se fosse pó de serra” (FREYRE, 2004, p.419). Infelizmente, essa prática era comum. Quando a criança conseguia deixar o berço, davam-lhe um escravo do mesmo sexo e idade. “Crescem juntos e o escravo torna-se um objeto sobre o qual o menino exerce os seus caprichos; empregam-no em tudo e além disso incorre sempre em censura e em punição” (FREYRE, 2004, p.418).

Freyre (2004) afirma que, por conta desse ambiente no qual cresce o menino branco, “é de supor a repercussão psíquica sobre os adultos de semelhante tipo de relações infantis – favorável ao desenvolvimento de tendências sadistas e masoquistas” (FREYRE, 2004, p.420). Segundo o autor, o menino escravo servia para todo tipo de abuso dentro de uma “brincadeira”. “Nas brincadeiras, muitas vezes brutas, dos filhos dos senhores de engenho, os moleques serviam para tudo: eram bois de carro, eram cavalos de montaria, eram bestas de almanjarras, eram burros de liteiras e de cargas mais pesadas” (FREYRE, 2004, p.419).

Com as mulheres ocorria algo parecido. Segundo Freyre (2004), as filhas dos senhores de escravos “nascem, criam-se e continuam a viver rodeadas de escravos, sem experimentarem a mais ligeira contrariedade, concebendo exaltada opinião de sua superioridade sobre as outras criaturas humanas, e nunca imaginando que possam estar em erro” (FREYRE, 2004, p.420). Isso acaba por levar a um tratamento cruel e sanguinário da Senhora para com a escrava. “Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco” (FREYRE, 2004, p.421). O autor também atribui esse tipo de comportamento por parte das Senhoras – além do sistema na qual foram criadas rodeadas de escravas passivas – ao ambiente machista no qual viviam, sempre submissas ao marido. “Sua submissão muçulmana diante dos maridos, a quem se dirigiam sempre com medo, tratando-os de “Senhor”, talvez constituíssem estímulos poderosos ao sadismo das sinhás, descarregado sobre as mucamas e as molecas em rompantes histéricos” (FREYRE, 2004, p.421). Porém, ao mesmo tempo, segundo Freyre (2004), “enorme prestígio alcançaram as mucamas na vida sentimental das sinhazinhas. Pela negra ou mulata de estimação é que a menina se iniciava nos mistérios do amor” (FREYRE, 2004, p.421). Holanda (2016) é um autor que pensa de forma similar e afirma que as relações dos escravos com seus donos “oscilavam da situação de dependente para protegido, e até de solidário e afim” (HOLANDA, 2016, p.81).

Embora escrava, é ainda mais que o padre-confessor e do que o médico da donzela: porque o padre-confessor conhece-lhe apenas a alma, o médico, ainda nos casos mais graves de alteração da saúde, conhece-lhe imperfeitamente o corpo enfermo, e a mucama conhece-lhe a alma tanto quanto o padre e o corpo mais do que o médico (FREYRE, 2004, p.423).

Nessas relações íntimas entre as mucamas e sinhás-moças, a música teve um papel fundamental. Tanto na parte de mistura de estilos e culturas, quanto na transmissão de história oral. “Modinhas e canções, era ainda com as mucamas que as meninas aprendiam a cantar – essas modinhas coloniais tão impregnadas do erotismo das casas-grandes e das senzalas” (FREYRE, 2004, p.424). Vale ressaltar que a modinha por si só já é fruto da miscigenação brasileira.

Mario de Andrade (1964) afirma que a modinha é portuguesa. Ele é enfático ao afirmar: “É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugueses (e até ameríndios!), as modinhas, habaneras e tangos do século XIX, e repudiemos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa” (ANDRADE, 2015c)⁴⁸ afirma o autor ao falar de Carlos Gomes.

Já Tinhorão (1998) afirma que a modinha surgiu no Brasil e posteriormente chega à corte portuguesa, daí o seu sucesso e respectiva confusão que faz com que seja considerada música lusitana. Para o autor, a modinha consistiria na “criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades” (TINHORÃO, 1998, p.121). Segundo o autor, a “pequena elite dos principais centros da colônia [...] contou sempre para seu divertimento com a música dos mestres de capela das igrejas e das charamelas⁴⁹ palacianas” (TINHORÃO, 1998, p.121).

Segundo o autor, o fato é que não havia canções que tratassem de outros temas a não ser as cantigas sacras, que, obviamente, tratam de religião; e só de religião cristã católica. Já outros tipos de manifestações musicais conservavam seu caráter instrumental, em uma situação semelhante ao desenvolvimento da música europeia que trabalhamos no primeiro capítulo. “A verdade é que até o aparecimento da modinha não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres” (TINHORÃO, 1998, p.122). O tema central que girava tais composições era o amor, corroborando com a ideia de Freyre (2004) da mucama ser mais que o padre e o médico para as filhas dos senhores de engenho, uma verdadeira confidente. Se

⁴⁸ Posição no *e-book* 2330

⁴⁹ Antigo instrumento de música pastoril, que era soprado como buzina. **DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/charamela/>>. Acesso em: 21/03/2018.

aproximando, também, da forma de desenvolvimento musical na metrópole portuguesa no início do século XVI. O estilo musical modinha por si já falava de amor.

Mais do que alguma particularidade da música propriamente dita, o que de fato chamou a atenção nas modinhas foi a ousada novidade de “versejar para as mulheres” em letras que traduziam “as imprudências e liberdades do amor” e levavam a encantar “com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas”, como apontaria em Portugal um preocupado contemporâneo do poeta Caldas Barbosa em suas memórias (TINHORÃO, 1998, p.123).

Segundo Freyre (2004), as modinhas que eram modificadas nos engenhos do Brasil causaram “furor nos salões portugueses do século XVIII alternado com as novenas, os lausperenes e as festas de igreja” (FREYRE, 2004, p.424). Entretanto, ainda segundo o autor, seria o “resultado do erotismo patriarcal: chamegos com negras, mulatas, primas” (FREYRE, 2004, p.424).

Segundo Tinhorão (1998), após o surgimento da modinha, ela foi vista “não mais como atentado às doutrinas da Igreja, mas como ameaça à boa ordem moral da sociedade” (TINHORÃO, 1998, p.122). Podemos enxergar em Freyre (2004) ideias semelhantes, mesmo que implícitas. Para ele a modinha também era feita para as mulheres, porém brancas, e para santas e figuras religiosas.

Nem todas as modinhas celebravam o quindim das mulatas das senzalas; muitas exaltavam as iaiás das casas-grandes, filhas de senhor de engenho. Meninas de doze, treze, quatorze anos. “Anjos louros”. “Santas imaculadas”. “Pálidas madonas”. “Marias do Céu”. “Marias da Graça”. “Marias das Dores”. “Marias da Glória”. (FREYRE, 2004, p.427)

Tinhorão (1998) traz uma ideia interessante que complementa o pensamento de Freyre (2004) sobre o conceito de miscigenação. Segundo o autor, a modinha foi criada pelo “mulato Domingos Caldas Barbosa” (TINHORÃO, 1998, p.121). Se pensarmos que a modinha é vista por muitos como música portuguesa – incluindo até Mario de Andrade (1964) –, o fato de um gênero musical criado nas camadas populares (inclusive por um mulato) atingir seu ápice na corte portuguesa pode ser mais um indicador dos processos de mistura cultural. Junta-se o fato de Freyre (2004) também demonstrar a importância da modinha nas relações entre brancos e escravos, principalmente nas relações entre escravas e senhoras, e temos mais um aspecto que revela a importância da música nesse processo de colonização.

Quanto ao fato de partir de um poeta brasileiro o lançamento de tais tipos de versos (e que, se nada tinham de ousado na linguagem, sugeriam, pela primeira vez, a existência de comportamentos sociais ainda não reconhecidos), explicava-se pela mesma razão por que, também na área do povo miúdo, era da colônia que chegavam as novidades: ao estruturar-se sem história anterior e, portanto, menos submetida ao peso de regras e convenções, a recente sociedade urbana brasileira mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre as classes (TINHORÃO, 1998, p.124).

Segundo Tinhorão (1998), o que faz com que a modinha passe a ser compreendida como música portuguesa é o fato desse gênero ser “cultivado por compositores de escola e no momento mesmo em que imperava, avassaladora, a influência do *bel’canto* instituído pela ópera italiana” (TINHORÃO, 1998, p.125). Consequentemente, a modinha enquanto gênero musical foi remodelada. Os “sincopados das modinhas e lundus cantados por Domingos Caldas Barbosa havia desaparecido nas composições escritas, em que o editor era francês, os autores portugueses e a música quase sempre italiana” (TINHORÃO, 1998, p.125). Com essa mudança radical, no Brasil a modinha e o lundu “tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas [...] em canções de serestas (a modinha) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório dos palhaços de circo (o lundu) (TINHORÃO, 1998, p.125-126).

A modinha é um exemplo de gênero musical que tem trajetória interessante e que se assemelha a outros gêneros nos quais discorreremos durante esse trabalho. A música que chega da Europa traz consigo seus esquemas diatônicos. Fica restrita à Igreja. Nas primeiras manifestações populares, sofre algum tipo de “subversão” dessa ordem vigente e, posteriormente, é absorvida pelas elites e/ou transformadas em novos gêneros ou mantem-se enquanto gênero, mas com sistema composicional completamente distinto de sua origem. É impossível falar de Brasil sem considerar tais dinâmicas e, principalmente, o papel da igreja cristã institucionalizada na sua forma católica nesse processo.

Outro aspecto relevante para nossa pesquisa acerca do papel da igreja e do catolicismo aqui instituído é sua ritualidade. Segundo Freyre (2004), “desde o dia da primeira comunhão que deixavam as meninas de ser crianças: tornavam-se sinhás-moças. Era um grande dia. Maior só o do casamento” (FREYRE, 2004, p.424). Ainda segundo o autor, as mulheres tinham de casar cedo. “Aos doze, treze, quatorze anos. Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais a se inquietar e a fazer promessa a Santo Antônio ou São João” (FREYRE, 2004, p.424).

Se considerarmos tais condições sobre o crescimento rodeadas de escravos, proximidade com mucamas, casamento na puberdade e convivência para subjugar e tratar escravos ao bel prazer, não é de se estranhar que no Brasil haja um ‘equilíbrio de antagonismos’. E estava lá a música presente nas diversas fases da vida do brasileiro e brasileira. No casamento, por exemplo, havia “danças europeias na casa-grande. Samba africano no terreiro. Negros alforriados em sinal de regozijo. Outros dados à noiva de presente ou de dote: “tantos pretos”, “tantos moleques”, uma “cabrinha”” (FREYRE, 2004, p.432). Formava-se, assim, um ciclo. Segundo Freyre (2004), muitas dessas noivas morriam cedo, “sem tempo de criarem nem o

primeiro filho” (FREYRE, 2004, p.433), fazendo que muitos fossem criados por escravas, possibilitando ainda mais essa troca entre classes e etnias.

Sem provarem o gosto de ninar uma criança de verdade em vez dos bebês de pano, feitos pelas negras de restos de vestidos. Ficava então o menino para as mucamas criarem. Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que o pai e a mãe. Que não cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadeza com eles e com as negras da copa. E cedo perdendo a virgindade. (FREYRE, 2004, p.433).

A relação entre o escravo negro e os senhores brancos foi intensa. Muitas vezes antagônicas e extremas, ao ponto de termos em um mesmo ambiente relações de proximidade e crueldade. Tínhamos, ao mesmo tempo, o escravo para a criança, os excessos de violência, dentre tantos outros atos com requintes de crueldade, como também havia “indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não o de escravo mas o de pessoas de casa. Espécie de parentes pobres nas famílias europeias. À mesa patriarcal das casas-grandes sentavam-se como se fossem da família numerosos mulatinhos” (FREYRE, 2004, p.435). Isso fez com que surgisse na dinâmica social brasileira uma “profunda confraternização de valores e sentimentos. Predominantemente coletivistas, os vindos das senzalas; puxando para o individualismo e para o privatismo, os das casas-grandes⁵⁰” (FREYRE, 2004, p.438). Podemos novamente evocar a condição descrita por Tinhorão (1998) no início do capítulo da relação entre coletividade e individualismo que estava em transformação em Portugal quinhentista; aqui no Brasil, com alguns bons anos de atraso.

Obviamente que essa demanda de escravas que atendia a casa-grande “se fizesse atendendo a qualidades físicas e morais” (FREYRE, 2004, p.435). E, seguindo a lógica catequética que foi aqui implantada, em um “país de formação social profundamente católica, sempre se fez mais questão [...] da condição religiosa do escravo” (FREYRE, 2004, p.436).

Talvez essa relação que se institui através da religião entre africanos e europeus tenha sido um dos principais ingredientes para o surgimento do samba. Vimos anteriormente a importância que se dava ao fato de uma pessoa ser cristã no Brasil colonial. Com os escravos não era diferente. “Mas o certo é que, por contágio e pressão social, rapidamente se impregnou o escravo negro, no Brasil, da religião dominante” (FREYRE, 2004, p.437).

Confraternização que dificilmente se teria realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação social do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce,

⁵⁰ Exploraremos no próximo capítulo um pouco mais detalhadamente a consequência dessa relação ‘coletiva x individual’ como força motriz do samba.

doméstica, de relações quase de família entre os santos e os homens, que das capelas patriarcais das casas-grandes, das igrejas sempre em festas – batizados, casamentos, “festas de bandeiras” de santos, crismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro. Foi este cristianismo doméstico, lírico e festivo, de santos compadres, de santas comadres dos homens, Nossa Senhoras madrinhas dos meninos, que criou nos negros as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e com a cultura brasileira (FREYRE, 2004, p.438).

Ao mesmo tempo em que o negro escravo foi inserido no mundo do cristianismo, abriu-se um espaço para que as religiões de matrizes africanas pudessem existir – talvez coexistir – à sombra da religião europeia. Freyre (2004) afirma que através dessa decisão “vê-se o quanto foi prudente e sensata a política social seguida no Brasil com relação ao escravo. A religião tornou-se ponto de encontro e de confraternização entre as duas culturas, a do senhor e a do negro” (FREYRE, 2004, p.439). Ainda segundo o autor, “os próprios padres proclamavam a vantagem de concederem-se aos negros seus folguedos africanos” (FREYRE, 2004, p.439).

Não foi só “no sistema de batizar os negros” que se resumia a política de assimilação, ao mesmo tempo que de contemporização seguida no Brasil pelos senhores de escravos: consistiu principalmente em dar aos negros a oportunidade de conservarem, à sombra dos costumes europeus e dos ritos e doutrinas católicas, formas e acessórios da cultura e mítica africana. (FREYRE, 2004, p.438).

Essa abertura da religião permitiu, não somente no âmbito espiritual, mas também no físico, o embate e o choque entre duas culturas que se torna fundamental para o surgimento do samba. Freyre (2004) afirma que através dessa questão religiosa, a música acabou por se tornar um instrumento de troca intercultural, pois “a liberdade do escravo de conservar e até de ostentar em festas públicas” (FREYRE, 2004, p.439) pode ser um indicador de como a música pode ser um reflexo dessa condição. “A princípio na véspera de Reis, depois na noite de Natal, na de Ano-Bom, nos três dias de carnaval” (FREYRE, 2004, p.439) eram algumas das festas nas quais o autor afirma que os negros participavam e podiam transitar entre o cristianismo e as suas matrizes africanas, contanto que não excedessem os limites nos quais poderiam ser considerados hereges. Ora, se o carnaval é um desses momentos, é mais um indicador da importância do samba como elemento sociocultural brasileiro.

Novamente temos a demonstração da importância da igreja na formação brasileira. “A catequese era a primeira fervura que sofria a massa de negros, antes de integrar-se na civilização oficialmente cristã aqui formada com elementos tão diversos” (FREYRE, 2004, p.440).

Na ordem de sua influência, as forças que dentro do sistema escravocrata atuaram no Brasil sobre o africano recém-chegado foram: a igreja (menos a Igreja com I grande, que a outra, com i pequeno, dependência do engenho ou da fazenda patriarcal); a senzala; a casa-grande propriamente dita – isto é, considerada como parte, e não dominador do sistema de colonização e formação patriarcal do Brasil. O método de desafricanização do negro “novo”, aqui seguido, foi o de misturá-lo com a massa de

“ladinos”, ou veteranos; de modo que as senzalas foram uma escola prática de abasileiramento (FREYRE, 2004, p.440).

Freyre (2004) pode nos dar uma base de como a figura da escrava foi importante na constituição social do Brasil e como, erroneamente, sua contribuição foi atrelada somente a questões sexuais. Segundo o autor, “as causas da mortalidade infantil no Brasil do tempo da escravidão – [são] causas principalmente sociais [...] falta de educação física e moral e intelectual das mães; [...] regime impróprio da alimentação” (FREYRE, 2004, p.450), dentre outras. Isso fez com que o menino, ainda segundo o autor, descontasse “os sofrimentos da primeira infância – doenças, castigos por mijar na cama, purgante uma vez por mês – tornando-se dos cinco aos dez anos um verdadeiro menino-diabo” (FREYRE, 2004, p.451). Consequentemente, fez com que se desenvolvesse tendências extremas nos garotos. “Aquele mórbido deleite em ser mau com os inferiores e com os animais é bem nosso: é de todo menino brasileiro atingido pela influência do sistema escravocrata” (FREYRE, 2004, p.454).

Ao mesmo tempo, ainda segundo Freyre (2004), havia a convivência dos pais. “Era essa atitude dos pais, tolerando nos filhos a estupidez e a malvadeza e até estimulando-os a bravatas, que o padre Lopes Gama não compreendia nem perdoava” (FREYRE, 2004, p.454). Esse panorama, assim, foi propício para o desenvolvimento da sexualidade precoce, sendo que esse próprio sistema acaba por depositar na figura da negra toda a culpa da sexualidade tupiniquim.

Em outros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, um tanto por efeito do clima e muito em consequência das condições de vida criados pelo sistema escravocrata, antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável (FREYRE, 2004, p.455).

Essa perspectiva também nos ajuda a compreender a ideia de Holanda (2016) do brasileiro como homem cordial. Para o autor, “nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez” (HOLANDA, 2016, p.254). Segundo o autor, aquilo que é visto como generosidade e hospitalidade, principalmente pelos estrangeiros, tornou-se um dos “traços definido do caráter brasileiro, [...] em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 2016, p.254). Entretanto, “seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade” (HOLANDA, 2016, p.254). A polidez seria, ainda segundo o autor, “organização de defesa ante a sociedade” (HOLANDA, 2016, p.255). No dia a dia, através dessa cordialidade mítica, as relações familiares continuam sendo o modelo obrigatório de qualquer composição social, é um espelho do patriarcalismo rural.

Consequentemente, os indivíduos não conseguem distinguir por entre as esferas públicas e privadas, reafirmando o patrimonialismo.

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ele é antes um viver nos outros (HOLANDA, 2016, p.255).

Essa ideia de cordialidade se aproximando da intimidade como no convívio familiar pode ser vista também na linguagem. Freyre (2004) mostrou como as escravas negras ‘amansaram’ a língua portuguesa. Holanda (2016) nos mostra, também através da língua, um aspecto familiar patriarcal através do emprego de diminutivos. “A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo” (HOLANDA, 2016, p.256). É por isso que temos expressões como: “vamos fazer um sambinha hoje...”. “É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (HOLANDA, 2016, p.256).

Como já falamos da importância do catolicismo na nossa formação, essa ideia de cordialidade e informalidade que cresceu em nosso âmago, segundo Holanda (2016), também tem ligações com essa característica. Para ele, é por isso que o brasileiro trata os santos “com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas” (HOLANDA, 2016, p.258). Talvez também seja o motivo de manifestações religiosas – sejam católicas ou evangélicas – explícitas em um “culto que só apelava para os sentimentos e os sentidos e quase nunca para a razão e a vontade” (HOLANDA, 2016, p.260). E, principalmente, também justifique o porquê de a música ser uma importante ferramenta catequética dos jesuítas, pois, somente a música sem o estudo técnico e reflexivo, se limita ao apelo emocional dentro de um determinado contexto social. “A exaltação dos valores cordiais e das formas concretas e sensíveis da religião, [...] encontraram entre nós um terreno de eleição e acomodaram-se bem a outros aspectos típicos do nosso comportamento social” (HOLANDA, 2016, p.262-263).

A popularidade, entre nós, de uma Santa Teresa de Lisieux – Santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também ocorreu com o nosso Menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor do Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conhecem a histórica do Cristo que desce do altar para sambar com o povo (HOLANDA, 2016, p.258).

Ribeiro (2015) também partilha da ideia de que a cordialidade do brasileiro é um mito. Para o autor, “conflitos de toda a ordem dilaceraram a história brasileira, étnicos, sociais, econômicos, religiosos, raciais etc.” (RIBEIRO, 2015, p.127). O processo de formação do brasileiro, diferentemente do que nos mostra Freyre (2004), se deu pelo “entrechoque de seus contingentes índios, negros e brancos” (RIBEIRO, 2015, p.127). Ainda segundo o autor, algo altamente conflitivo, a ponto de ele afirmar que “vivemos praticamente em estado de guerra latente, que, por vezes, e com frequência, se torna cruento, sangrento” (RIBEIRO, 2015, p.127).

Através da reflexão dos autores podemos perceber o quanto temos marcas profundas do período colonial que estão visíveis e abertas até os dias de hoje. E a música, especificamente o samba, pode ser uma forma de compreendermos melhor nossas características enquanto sociedade. Veremos posteriormente como a figura do malandro, por exemplo, se tornou característica tão explorada na arte, na música e no samba.

A verdade, porém, é que nós é que fomos os sadistas: o elemento ativo na corrupção da vida de família; e moleques e mulatas o elemento passivo. Na realidade, nem o branco nem o negro agiram por si, muito menos como raça, ou sob a ação preponderante do clima, nas relações de sexo e de classe que se desenvolveram entre senhores e escravos no Brasil. Expressou-se nessas relações o espírito do sistema econômico que nos dividiu, como um deus poderoso, em senhores e escravos. Dele se deriva toda a exagerada tendência para o sadismo característica do brasileiro, nascido e criado em casa-grande, principalmente em engenho; e a que insistentemente temos aludido neste ensaio (FREYRE, 2004, p.462).

A educação no Brasil escravocrata teve períodos distintos. “Até meados do século XIX, quando vieram as primeiras estradas de ferro, o costume nos engenhos foi fazerem os meninos os estudos em casa, com o capelão ou com mestre particular” (FREYRE, 2004, p.500). Segundo o autor, havia intensa troca e inversões de papéis, sendo que houve brancos que aprenderam com negros a “ler e escrever e também a contar pelo sistema de tabuada cantada” (FREYRE, 2004, p.503). Novamente a música sendo usada como instrumento de coesão social.

Podemos então perceber o quanto a educação no Brasil é distinta. Se estudavam os meninos em casa, não havia unidade no ensino. Unidade – e se tratando de Brasil talvez essa adjetivação seja insuficiente - somente havia na doutrina católica, demonstrando o peso da igreja católica na formação brasileira, embora houvesse amplo desenvolvimento popular desse catolicismo. A ideia de uma educação sem distinção de classe surge somente no século XVII. “*Por que as escolas de sciencias devem ser igualmente comuns a todo o gênero de pessoas sem excepção alguma [...]*” (FREYRE, 2004, p.502). Ademais, por mais que Freyre (2004) seja um autor que demonstra a importância da miscigenação no Brasil, não nega que em algumas situações havia preconceito. Embora o autor use termos como raça adiantada ou atrasada, e

peças de cor, podemos, ainda assim, identificar elementos que expliquem o nosso desenvolvimento enquanto sociedade.

O que houve no Brasil – cumpre mais uma vez acentuar com relação às negras e mulatas, ainda com mais ênfase do que com relação às índias e mamelucas – foi a degradação das raças atrasadas pelo domínio da adiantada. Este desde o princípio reduziu os indígenas ao cativeiro e à prostituição. Entre brancos e mulheres de cor estabeleceram-se relações de vencedores com vencidos – sempre perigosas para moralidade sexual (FREYRE, 2004, p.515).

A relação da música no Brasil colônia com o negro africano teve uma trajetória interessante. Freyre (2004) afirma que é com o negro que música no Brasil sofre mais influências, possibilitando, assim, a criação de novos gêneros e manifestações musicais.

Os pretos [sic!] foram os músicos da época colonial e do tempo do Império. Os moleques, meninos de coro nas igrejas. Várias capelas de engenho tiveram coros de negros; várias casas-grandes, conservando a tradição de Manguê la Bote, mantiveram, para deleite dos brancos, bandas de música de escravos africanos (FREYRE, 2004, p.505).

Para Freyre (2004), a relação do negro com a música é algo intrínseco. Eles carregavam consigo uma alegria natural. “A risada do negro é que quebrou toda essa “apagada e vil tristeza” em que se foi abafando a vida nas casas-grandes” (FREYRE, 2004, p.551). Ainda segundo o autor, tudo que esses escravos negros faziam, o faziam cantando ou cantarolando, reafirmando a visão de Tinhorão (1998) que exploramos brevemente no capítulo anterior.

Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, nos tanques de bater roupa, nas cozinhas, lavando roupa, enxugando prato, fazendo doce, pilando café; nas cidades, carregando sacos de açúcar, pianos, sofás de jacarandá de ioiôs brancos – os negros trabalharam sempre cantando: seus cantos de trabalho, tanto quanto os de xangô, os de festa, os de ninar menino pequeno, encheram de alegria africana a vida brasileira. Às vezes de um pouco de banzo: mas principalmente de alegria. Os pianos não se carregavam outrora sem que os negros cantassem: *É o piano de ioiô, é o piano de iaiá...* (FREYRE, 2004, p.551).

Uma forma muito interessante de explicar a importância da música cantada pelos escravos para o surgimento do samba é fazer seu contraponto com o *blues* norte americano. Nascido entre os escravos trazidos da África para a América do Norte, o *Blues* é originalmente uma manifestação de negros rurais. Tratado como uma ferramenta de trabalho, o escravo, em seus raríssimos momentos de lazer, era proibido de fazer praticamente tudo acerca de distração própria. Tocar instrumentos de percussão ou de sopro, algo que seria inerente a sua cultura, era impensável, pois os brancos senhores de escravos temiam que através do som uma senzala se comunicasse com a outra e eles fizessem algum tipo de rebelião. (MUGGIATI, 1985)

Talvez essa condição de privação dos instrumentos típicos mostre a principal diferença entre manifestações musicais na América do Norte e na América do Sul, especificamente no

Brasil. O samba, por exemplo, é oriundo de escravos recém-libertos que se instalaram nos morros cariocas. O samba não é só a palavra, mas a identidade e a forma de mostrar o que se passa nos morros. (TINHORÃO, 1998)

Já os escravos norte americanos tiveram de se adaptarem à condição de privação de liberdade que lhes era imposta com relação aos instrumentos musicais. Vimos que, segundo Freyre (2004), a política social da religião ser um ponto de convergência entre a cultura africana e europeia fez com que não houvesse restrição quanto aos instrumentos musicais como na América do Norte. Entretanto, aqueles escravos não estavam na África, seu lugar de origem. Tampouco tinham condições de se manifestarem como gostariam ao passo que eram influenciados pela cultura local. Privados de sua liberdade e de sua cultura, os escravos se expressavam basicamente através de gritos. Não gritos comuns, mas gritos “rasgados” e com sons até então desconhecidos dos brancos de origem europeia. Esses gritos se tornaram populares no momento do trabalho e, posteriormente, foram ganhando forma e tornaram-se músicas chamadas de *worksongs*.

Assim, a voz seguiu sendo o principal instrumento musical do negro. Era usada nas *work songs*, em que um feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. Estas canções seguiam um esquema de chamada-e-resposta, em que o feitor gritava e os escravos respondiam. (MUGGIATI, 1985.p.08)

Essas *worksongs* são canções parecidas com as músicas de lavadeira que conhecemos através do folclore rural brasileiro. A própria música é uma forma de cadenciar o trabalho. Cartola, famoso compositor de samba brasileiro, fez uma canção intitulada *Ensaboa Mulata*, onde a forma de cantar seria uma representação da própria lavadeira no rio. A letra diz: “ensaboa mulata, ensaboa. Ensaboa. Tô ensaboando”, na qual cada palavra remete ao movimento das mãos ao esfregar as roupas na beira do rio. Outra forma da música ser condução de uma tarefa é a marcha militar. A levada rítmica da caixa – o instrumento musical - equivale à forma como o soldado marcha.

Para compreendermos melhor essa questão, podemos pensar na diferença de uma ópera cantada por Luciano Pavarotti como *Nessum Dorma*, por exemplo, onde a voz é potente e limpa, característica principal da ópera europeia. Já por voz rasgada, podemos lembrar-nos de Louis Armstrong cantando *What a Wonderful World*, onde a voz dele é potente, porém parece arranhada, o que é conhecida também como “voz suja”.

Essa forma de cantar não é algo inconsciente, mas sim extremamente pensado. Os escravos rasgavam a voz justamente para não cantar igual aos brancos. Podemos ver isso como

uma ruptura, algo que se fazia para não se submeterem ainda mais à dominação, sendo que a própria condição de escravidão propiciou essa ruptura. Tais gritos, além de ruptura, eram visto como identificação. É comunicação marginal, é resistência e fica explícito na essência desse estilo musical. Segundo Muggiati (1985):

Se, de certo modo, o blues adotou elementos da tradição europeia, a sua característica básica africana veio do grito original. Estes berros eram expressões tão pessoais que identificavam imediatamente o indivíduo que os emitia. “Aí vem o Sam”, comentava a namorada, ou o amigo. “Will Jackson está chegando”; ou ainda: “Acabo de ouvir Archie dobrando a esquina”. Esta marca individual se projetou também nos blues: havia o blues de Blind Lemon, blues de Willie Johnson, e assim por diante. (MUGGIATI, 1985p.10)

Podemos, assim, talvez explicar a maior diferença entre o desenvolvimento de gêneros musicais nos extremos do continente americano, mesmo tendo como origem pessoas escravizadas oriundas da África. Por mais que não houvesse restrição aos instrumentos musicais de origem africana ou indígena, não significava que não houvesse repressão. “Os requintados é que foram achando feio esse costume [fazer batucada], que acabou objeto de medidas de severa repressão da parte dos administradores e das câmaras municipais” (FREYRE, 2004, p.552).

Como podemos perceber, o negro africano é de extrema importância para a formação sociocultural do Brasil. Compreender um pouco mais de sua cultura é fundamental para que possamos estudar o samba no próximo capítulo. Entretanto, parece-nos impossível definir ou determinar precisamente o peso que cada cultura teve no nosso processo de formação. Optamos por utilizar a definição de Ribeiro (2015) que se baliza na história oficial, explorando o antagonismo de *brasileiro x portugueses*, atribuindo à mistura dos indígenas e africanos nosso diferenciador sociocultural.

O que tenham os brasileiros de singular em relação aos portugueses decorre das qualidades diferenciadoras oriundas de suas matrizes indígenas e africanas; da proporção particular em que elas se congregam no Brasil; das condições ambientais que enfrentaram aqui e, ainda, da natureza dos objetivos de produção que as engajou e reuniu (RIBEIRO, 2015, p.18).

3.5 Amem: meu Brasil brasileiro, vou contar-te nos meus versos

Ribeiro (2015) tem uma interessante classificação do que podemos entender como tipos de brasileiros que surgiram de cada fase de nossa colonização. O autor classifica nossa gênese como *brasilíndios*, os *afro-brasileiros*, os *neobrasileiros* e, finalmente, os *brasileiros*. Cada qual foi fruto de uma específica combinação de fatores.

Segundo o autor, os brasilíndios são “gerados por pais brancos, a maioria deles lusitanos, sobre mulheres índias [e] dilataram o domínio português exorbitando a dação de papel das Tordesilhas, excedendo a tudo que se podia esperar” (RIBEIRO, 2015, p.81). Foram eles os responsáveis pela “expansão do domínio português terra adentro” (RIBEIRO, 2015, p.81).

Ribeiro (2015) afirma que os brasilíndios foram “chamados de mamelucos pelos jesuítas espanhóis horrorizados com a bruteza e desumanidade dessa gente castigadora de seu gentio materno” (RIBEIRO, 2015, p.82). O autor atribui tal definição ao fato do nome mameluco já ser utilizado na escravidão árabe a qual os ibéricos vivenciaram em sua terra natal. “Nossos mamelucos ou brasilíndios foram, na verdade, a seu pesar, heróis civilizadores, serviçais del-rei, impositores da dominação que os oprimia” (RIBEIRO, 2015, p.82). Lembrando que tudo isso na base do *cunhadismo* já relatado anteriormente.

Assim é que, por via do cunhadismo, levado ao extremo, se criou um gênero humano novo, que não era, nem se reconhecia e nem era visto como tal pelos índios, pelos europeus e pelos negros. Esse gênero de gente alcançou uma eficiência inexcedível, a seu pesar, como agentes da civilização. Falavam a sua própria língua, tinham sua própria visão do mundo, dominavam uma alta tecnológica de adaptação à floresta tropical. Tudo isso aurido do seu convívio compulsório com os índios de matriz tupi (RIBEIRO, 2015, p.83).

Já os afro-brasileiros, como o próprio nome diz, é a classificação de Ribeiro (2015) para os negros que foram “trazidos principalmente da costa ocidental africana” (RIBEIRO, 2015, p.86). Assim como Freyre (2004) afirma que não podemos simplesmente defini-los como africanos – embora obviamente o sejam – sendo que eram oriundos de diferentes partes da África e, conseqüentemente, de diferentes culturas, Ribeiro (2015) nos detalha a origem dos grandes grupos que foram trazidos.

O primeiro, das culturas sudanesas, é representado, principalmente, pelos grupos Yoruba – chamados *nagô* -, pelos Dahomey – designados geralmente como *gegê* – e pelos Fanti-Ashanti – conhecidos como *minas* -, além de muitos representantes de grupos menores da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. O segundo grupo trouxe ao Brasil culturas africanas islamizadas, principalmente os Peuhl, os Mandinga e os Haussa, do Norte da Nigéria, identificados na Bahia como negros *malé* e no Rio de Janeiro *alufá*. O terceiro grupo cultural africano era integrado por tribos Bantu, do grupo congo-angolês, provenientes da área hoje compreendida pela Angola e a “Contra Costa”, que corresponde ao atual território de Moçambique (RIBEIRO, 2015, p.86).

Esse detalhamento exposto por Ribeiro (2015) pode ilustrar o quão complexo é compreender a origem das etnias que viriam a ser o componente fundamental do samba. Ademais, podemos perceber pelas próprias palavras de origem africana que denominam as

tribos que essa herança persiste até os dias de hoje, principalmente, nas religiões de origem africana⁵¹.

Entretanto, diferentemente de Freyre (2004), Ribeiro (2015) afirma que, naquele momento, “a contribuição cultural do negro foi pouco relevante na formação daquela protocélula original da cultura brasileira” (RIBEIRO, 2015, p.87), pois o negro era simplesmente “aliciado para incrementar a produção açucareira” (RIBEIRO, 2015, p.87), sendo meramente tido como mão de obra. Mas ao falar da contribuição do negro olhando o todo, Ribeiro (2015) admite que, embora sua contribuição tenha sido muito mais passiva por conta da sua condição de escravo, o negro “remarcou o amálgama racial e cultural brasileiro com suas cores mais fortes” (RIBEIRO, 2015, p.87).

Tal como ocorreu aos brancos, vindos mais tarde a integrar-se na etnia brasileira, os negros, encontrando já constituída aquela protocélula luso-tupi, tiveram de nela aprender a viver, plantando e cozinhando os alimentos da terra, chamando as coisas e os espíritos pelos nomes tupis incorporados ao português, fumando longos cigarros de tabaco e bebendo cauim (RIBEIRO, 2015, p.87).

Segundo o autor, pela procedência de diferentes etnias oriundas da África, sendo que esse continente era formado por “centenas de povos tribais que falavam dialetos e línguas não inteligíveis uns aos outros. A África era, então, como ainda hoje o é, em larga medida, uma imensa Babel de línguas” (RIBEIRO, 2015, p.87). Essa característica tem relação com a consolidação do afro-brasileiro. Havia entre os senhores de escravo uma “política de evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia, nas mesmas propriedades, e até nos mesmos navios negreiros” (RIBEIRO, 2015, p.87), no intuito de evitar algum tipo de motim ou rebelião. Tal conduta “impediu a formação de núcleos solidários que retivessem o patrimônio cultural africano” (RIBEIRO, 2015, p.87). Sendo assim, a única saída foi “incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade” (RIBEIRO, 2015, p.87). Além de mais, como já descrito anteriormente, ao aprenderem o português com o capataz, “acabaram conseguindo aportuguesar o Brasil, além de influenciar de múltiplas maneiras as áreas culturais onde mais se concentraram” (RIBEIRO, 2015, p.87). E aí é que entra nosso objeto de estudo, pois, segundo Ribeiro (2015), eles foram responsáveis por nos dar cadências e ritmos.

Nos dois casos, o engenho e a mina, os negros escravos se viram incorporados compulsoriamente a comunidades atípicas, porque não estavam destinados a atender às necessidades de sua população, mas sim aos desígnios venais do senhor. Nelas, à medida que eram desgastados para produzir o que não consumiam, iam sendo radicalmente deculturados pela erradicação de sua cultura africana. Simultaneamente, vão se aculturando nos modos brasileiros de ser e de fazer, tal como eles eram

⁵¹ Para melhor compreender as religiões de origem africana, seus deuses e mitos, ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

representados no universo cultural simplificado dos engenhos e das minas. Têm acesso, desse modo, a um corpo de elementos adaptativos, associativos e ideológicos oriundo daquela protocélula étnica tupi que se consentiu sobreviver nas empresas, para o exercício de funções extraprodutivas (RIBEIRO, 2015, p.88).

Esse papel decisivo do negro na sociedade brasileira se deve também por sua concentração nas “áreas de atividade mercantil mais intensa, onde o índio escasseava cada vez mais” (RIBEIRO, 2015, p.88). Entretanto, ressalta Ribeiro (2015) que estando o negro fora de seu contexto cultural africano e tido como a parte da identidade brasileira que ainda ia se constituindo, sua sobrevivência viria no plano ideológico. Assim, foi nas “crenças religiosas e nas práticas mágicas” (RIBEIRO, 2015, p.89) que sobreviveria – ou nasceria – sua cultura em terras tupiniquins. Novamente, defende o autor, que “junto com esses valores espirituais, os negros retêm no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários” (RIBEIRO, 2015, p.89). Ainda segundo o autor, essa herança africana tanto no meio cultural quanto racial, “associada às crenças indígenas, emprestaria, entretanto, à cultura brasileira, no plano ideológico, uma singular fisionomia cultural” (RIBEIRO, 2015, p.89).

Corroborando com nossa hipótese de o samba ser folkcomunicação, portanto comunicação marginal, atrela-se o fato de que “conscritos nos guetos de escravidão é que os negros brasileiros participam e fazem o Brasil participar da civilização de seu tempo” (RIBEIRO, 2015, p.89). Não é na cultura elitizada ou formal que se forma o grosso do brasileiro, mas nas “deformações da cultura espúria, que servia uma sociedade subalterna” (RIBEIRO, 2015, p.89). Assim como afirma Holanda (2016) que houve uma “tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar” (HOLANDA, 2016, p.311), Ribeiro (2015) possui visão semelhante ao afirmar que por mais que se “forçasse um modelo ideal de europeidade, jamais se alcançou, nem mesmo se aproximou dele, porque pela natureza das coisas, ele é inaplicável para feitorias ultramarinas destinadas a produzir gêneros exóticos de exportação e de valores pecuniários aqui auridos” (RIBEIRO, 2015, p.89). Assim, do projeto colonial, da monocultura e do escravismo é o que resulta uma nova sociedade.

A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável. Submetido a essa compressão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente, como um animal de carga; depois, para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor, que é a mais compatível com a preservação dos seus interesses (RIBEIRO, 2015, p.89).

Para compreender melhor como tais condições sociais, econômicas e políticas influenciam e criam o ambiente propício para que se conjecture na formação que nós somos frutos, precisamos compreender como isso influenciou o modo de vida e cotidiano do afro-brasileiro.

Apresado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro – mercador africano de escravos – para a praia, onde seria resgatado em troca de tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado a pescoço com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano” (RIBEIRO, 2015, p.90).

Em tempos de psicanálise e politicamente correto, onde qualquer ocorrência fora daquilo que entendemos como “conformidade” pode deixar marcas profundas, o que falar de uma parcela da população que sofria “todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso” (RIBEIRO, 2015, p.91)? Ou semanalmente o “castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar” (RIBEIRO, 2015, p.91)? Isso só para ilustrar algumas práticas que descreve Ribeiro (2015). E o mais impressionante é que “se considerava meritório realizar as caçadas humanas, matando os que resistissem, como um modo de livrar o negro do seu atraso e até como um ato pio de aproximá-los do deus dos brancos” (RIBEIRO, 2015, p.120). Junta-se a reflexão freyreana descrita acima sobre tais condições e como isso moldou nossa forma de ser em sociedade, temos assim mais um ingrediente importantíssimo nessa cultura: o afro-brasileiro.

A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista. Ela é que incandesce, ainda hoje, em tanta autoridade brasileira predisposta a torturar, seviciar e machucar os pobres que lhes caem às mãos (RIBEIRO, 2015, p.91).

Dando continuidade a classificação de Ribeiro (2015), temos os neobrasileiros. Esse povo – se é que podemos chamar assim – que descreve o autor são as novas comunidades nascentes que “graças à autoidentificação própria e nova que iam assumindo e, também, ao acesso a múltiplas inovações socioculturais” (RIBEIRO, 2015, p.91) puderam surgir. O autor afirma que foi fundamental a incorporação de indígenas numa “só identidade étnica, estruturada como um sistema socioeconômico integrado na economia mundial” (RIBEIRO, 2015, p.92). Consequentemente, não viviam como indígenas somente para a subsistência, mas “mantinham vínculos mercantis externos para prover-se dos referidos bens em troca do seu principal artigo

de exportação” (RIBEIRO, 2015, p.92). Seja a mercadoria que fosse, mudou a forma de se viver e a produção dela passou a ser nevrálgica no seio dessas sociedades.

Por longo tempo, contudo, a população básica desses núcleos coloniais neobrasileiros exibiria uma aparência muito mais indígena que negra e europeia, pelo modo como moravam, pelo que comiam, por sua visão do mundo e pelo idioma que falavam. Tal indianidade era, sem dúvida, mais aparente que real, porque o apelo às formas indígenas de adaptação à natureza, a sobrevivência das antigas tradições, o próprio uso da língua indígena, estavam postos, agora, a serviço de uma entidade nova, muito mais capaz de crescer e expandir-se. [...] As novas comunidades constituíam unidades operativas capazes de crescer conjugadamente na forma de uma macroetnia (RIBEIRO, 2015, p.92).

Ribeiro (2015) tem uma interessante contribuição acerca da língua tupi, partilhando da mesma visão de Beltrão (1980) exposta no capítulo anterior e de Freyre (2004) nesse capítulo. Segundo Ribeiro (2015), o idioma foi usado até meados do século XVII. Entretanto, para o autor, essa língua é o *nheengatu*, que “surge no século XVI do esforço de falar o tupi com boca de português” (RIBEIRO, 2015, p.89), se difundindo rapidamente e principalmente entre os missionários. Ela nasce com os tupinambás da costa, transcendendo às próximas gerações de mamelucos e se expande até o sul do Brasil. “A substituição da língua geral pela portuguesa como língua materna dos brasileiros só se completaria no curso do século XVIII” (RIBEIRO, 2015, p.93), exatamente como explica Beltrão (1980).

Porém, a língua não é a única coisa que vai se europeizando com o tempo; ocorre o mesmo com a tecnologia produtiva. “Inicialmente, quase só indígena, ela vai sendo substituída [...] tanto mais rapidamente quanto mais completamente se integra cada zona na economia mercantil e se moderniza” (RIBEIRO, 2015, p.93).

Finalmente, temos aqueles a quem Ribeiro (2015) chama de brasileiros; no caso, nós. Assim como Freyre (2004), que define nossa gênese e desenvolvimento como um ‘equilíbrio de antagonismos’, Ribeiro (2015) possui visão concomitante.

A consciência plena dessa oposição só seria alcançada muito mais tarde, mas a percepção dos antagonismos e diferenças se dá desde as primeiras décadas. Revela-se na prevenção do nativo com relação ao metropolitano e, como contrapartida, no desprezo deste pela gente da terra. Evidencia-se na perplexidade do missionário que, em vez de famílias compostas de acordo com o padrão europeu, depara no Brasil com verdadeiros criatórios de mestiços, gerados pelo pai branco em suas múltiplas mulheres índias. Denota-se na inquietação do funcionário real que, dois séculos após a descoberta do Brasil, se pergunta se um dia chegará aquela multidão mestiça, se entendendo em tupi-guarani, a falar português (RIBEIRO, 2015, p.96).

Essa anarquia identitária é algo com o qual carregamos contradições até os dias de hoje. Segundo Ribeiro (2015), “é bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela percepção de estranheza que provocava no lusitano do que por sua

identificação como membro das comunidades socioculturais novas” (RIBEIRO, 2015, p.96). Ao mesmo tempo, havia o desejo de “remarcar sua diferença e superioridade frente aos indígenas” (RIBEIRO, 2015, p.96). Porém, é na relação com o europeu que se concebe o ideal de sociedade. “Talvez até se desgostasse da ideia de não ser europeu, por considerar, ele também, como subalterno tudo que era nativo ou negro” (RIBEIRO, 2015, p.96). Esse modo de enxergar o mundo balizava tanto o ideal da sociedade nascente que “mesmo o filho de pais brancos nascido no Brasil, [...] se vexava muito da sua condição de filho da terra, recusando o tratamento de nativo e discriminando o brasilíndio mameluco ao considerá-lo como índio” (RIBEIRO, 2015, p.96).

O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava –, nem com os europeus – que o desprezavam –, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos lusonativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro (RIBEIRO, 2015, p.96).

Na história da Música Popular Brasileira, essa visão de mundo se faz extremamente presente. Tinhorão (1998) é um pesquisador brasileiro da área da música que faz dela – e não é exagero afirmar – um meio para compreender o Brasil. Segundo o autor, por conta dessa forma peculiar de desenvolvimento da nossa sociedade, o que “se chama de cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada cama em que a mesma sociedade se divide” (TINHORÃO, 1998, p.07). Por conta de o Brasil ser um país capitalista, “o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, a cultura constitui, em última análise, uma cultura de classes” (TINHORÃO, 1998, p.08).

Como os fatos historiados no livro demonstram, essa diversidade cultural é normalmente simplificada através da divisão da cultura em apenas dois planos: o da cultura das elites detentoras do poder político-econômico e das diretrizes para os meios de comunicação – que é a cultura do dominador – e a cultura das camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política – que é a cultura do dominado (TINHORÃO, 1998, p.08).

Podemos perceber claramente o alinhamento da ideia de Tinhorão (1998) com a definição de Beltrão (1980) sobre os grupos marginalizados. Entretanto, Tinhorão (1980) defende a ideia de que essa cultura das camadas pobres e marginalizadas sofre uma dominação de forma dupla. “Em primeiro, porque se situa em posição de desvantagem em relação à cultura das elites dirigentes do país” (TINHORÃO, 1998, p.08). Tal afirmação também alinha com a ideia beltraniana da folkcomunicação. Porém, a inovação de Tinhorão (1998) na sua forma de enxergar a cultura tupiniquim – aqui reiteramos que ele é um estudioso do campo da música – se dá no que ele chama de segunda dominação, “porque essa cultura dominante não é sequer

nacional, mas importada e, por isso mesmo, dominada” (TINHORÃO, 1998, p.08). O autor defende ainda que “quando se assume o ponto de vista da cultura que traduz a realidade da maioria do povo, [...] essa dupla dominação revela o impacto de uma agressão insuportável” (TINHORÃO, 1998, p.08).

Essa reflexão de Tinhorão (1998) é riquíssima para compreendermos o percurso do samba do país. O autor tem como ponto de partida o fato de que, no Brasil mais do que em outro lugar, a cultura que se pode chamar de brasileira é “inegavelmente a regional ou urbana mais ligada ao gosto e às expectativas das camadas pobres” (TINHORÃO, 1998, p.08). Portanto, sua sobrevivência é muito mais árdua do que se ela não estivesse nessa condição de marginalizada.

É que a cultura realmente representativa da realidade do país como um todo – que são as culturas da gente pobre, sem oportunidade de escola e sem recursos – tem de enfrentar não apenas a concorrência da cultura da elite (que, por ser oficial, dispôs de escolas, teatros, conservatórios, orquestras, programas e verbas), mas ainda a da classe média que, enquanto consumidora de produtos da indústria cultural (e, assim, também ligada a modelos estéticos importados), se identifica mais com as elites do que com o povo, o que lhe garante maior espaço nos meios de divulgação (TINHORÃO, 1998, p.08).

Esse panorama apocalíptico que Tinhorão (1998) nos apresenta nos leva a “concluir que o problema da cultura é um problema político” (TINHORÃO, 1998, p.09). Entretanto, sua visão caminha em paralelo com a folkcomunicação, pois, para o autor, “a única forma de escapar à agressão seria a mobilização dos prejudicados no sentido de uma luta de libertação” (TINHORÃO, 1998, p.09). Porém, ressalta o autor, que pela ligação da classe média urbana com os interesses internacionais, “tal luta só poderá vir a ser ao mesmo tempo insurrecional [...] e de libertação nacional” (TINHORÃO, 1998, p.09). O samba, como veremos no próximo capítulo, pode ser insurrecional e de libertação. Mas também domado principalmente pela dinâmica capitalista e tecnológica que se apresenta no decorrer do século XX, como no samba-exaltação, produto da indústria cultural.

Tomando o problema da música popular urbana como tema, é que as possibilidades de representatividade da cultura brasileira, dentro do próprio país, se ligam diretamente à realidade de um estado de dominação que resulta – até por herança colonial – do atrelamento do Brasil a um tipo de proposta de desenvolvimento que o tonar necessariamente caudatário de decisões que escapam aos seus dirigentes (TINHORÃO, 1998, p.09).

Outro aspecto no qual o pensamento de Tinhorão (1998) converge com Beltrão (1980) é o fato de que as elites detêm o controle dos meios de comunicação. E se é a “divulgação das produções musicais, para além das salas ou comunidades regionais em que são ouvidas, depende da divulgação pelos meios de comunicação” (TINHORÃO, 1998, p.10), sendo que

essa exposição “pertencem a empresários que dividem os espaços em tempo, que é vendido conforme determinados preços o segundo ou o minuto” (TINHORÃO, 1998, p.10). Será esse custo econômico que determinará o que vai ser ouvido.

Entretanto, salientamos que estamos falando de uma publicação de 20 anos atrás. Não havia, como hoje, o advento da internet e sua consequente popularização. Sabemos que algumas dinâmicas mudaram em relação a divulgação e o fácil acesso ao mundo virtual. Porém, somente um estudo detalhado para determinar com precisão – ou o mais aproximadamente possível – o quanto dessa nova dinâmica impacta a indústria cultural e as manifestações populares. Ademais, parece que algumas ideias de Tinhorão (1998) ainda são extremamente pertinentes mesmo 20 anos depois de sua publicação. “O som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música de seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento” (TINHORÃO, 1998, p.11).

Ribeiro (2015) também tem interessante contribuição sobre a cultura que se formou no Brasil. Para o autor, a cultura de hoje é também reflexo do período Brasil Colônia, sendo que surge, assim, “uma cultura colonial, que floresce e se arcaíza, e uma cultura renovada, que surge por modernização” (RIBEIRO, 2015, p.196), dividida entre popular e erudita. Interessante também que em alguns momentos converge com as ideias de Tinhorão (1998), pois Ribeiro (2015) afirma que as camadas que ele chama de senhoriais estavam integradas na sociedade brasileira – não há como não estar -, mas operavam como se estivessem fora dela.

A camada senhorial, integrada pelo patronato de empresários e pelo patriciado de clérigos e burocratas civis e militares, todos eles urbanos, integra a sociedade total como um dos seus elementos constitutivos, mas opera como uma parcela diferenciada no plano cultural, tanto da cultura vulgar da cidade como do campo. Participando, embora, dos folguedos populares, por exemplo, o faziam antes como patrocinadores do que como integrantes em comunhão funcional com as crenças populares. Na verdade, essa camada senhorial constitui um círculo fechado de convívio eurocêntrico, que mais cultua a moda que seus próprios valores [...] (RIBEIRO, 2015, p.196).

Ribeiro (2015) atenta ao fato de que a indústria cultural, “ameaça tornar ainda mais obsoleta a cultura brasileira tradicional para nos impor a massa de bens culturais e respectivas condutas que dominam o mundo inteiro” (RIBEIRO, 2015, p.196). A inquietação do autor se sustenta no fato de que essa cultura dominante “se expressa nos setores tecnologicamente mais avançados da produção, na arquitetura das casas senhoriais, nas fortificações e nos templos, bem como nas artes que os adornam” (RIBEIRO, 2015, p.196). Essa dinâmica imposta pelas classes senhoriais tendem a reduzir a cultura popular.

A cultura popular, assentada no saber vulgar, de transmissão oral, embora se dividisse em componentes rurais e urbanos, era unificada por um corpo comum de compreensões, valores e tradições de que todos participavam e que se expressavam no folclore, nas crenças, no artesanato, nos costumes e nas instituições que regulavam a convivência e o trabalho (RIBEIRO, 2015, p.197).

Esse movimento que Ribeiro (2015) aponta faz eco ao que os herdeiros da folkcomunicação já apontavam: “para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 2004, p.11-12). Obviamente que essa mudança vetorial acarreta em mudanças e continuidades no produto final.

Entretanto, corroborando com a hipótese desse trabalho, Ribeiro (2015) afirma que “milagrosamente o povo, sobretudo o negro-massa, continua tendo erupções de criatividade” (RIBEIRO, 2015, p.197). Aqui podemos relacionar à origem do samba e de tantas outras manifestações folclóricas regionais.

Outro aspecto defendido por Ribeiro (2015) é a compreensão do Brasil como uma empresa. Segundo o autor, o Brasil funciona como uma empresa escravista, comunitária jesuítica, com características de “microempresa de produção de gêneros de subsistência e de criação de gado, baseada em diferentes formas de aliciamento de mão de obra” (RIBEIRO, 2015, p.133).

Ainda segundo Ribeiro (2015), havia algo que o autor chama de quarta esfera empresarial que se sobrepujava sobre a escravocrata, a jesuítica e pecuarista, “constituída pelo núcleo portuário de banqueiros, armadores e comerciantes de importação e exportação” (RIBEIRO, 2015, p.134). Essa esfera era responsável pela intermediação entre Brasil, África e Europa, seja no comércio ou no tráfico de escravos. Sua função era “trocar mais da metade do açúcar e do ouro que aqui se produzia por escravos caçados na África, a fim de renovar o sempre declinante estoque de mão de obra necessário para a sua produção” (RIBEIRO, 2015, p.134).

Essa intermediação alucinada foi, por séculos, o motor mais poderoso da civilização ocidental. Aquele que mais afetou o destino do gênero humano pelo número espantoso de povos e de seres que mobilizou, desgastou e transfigurou. Foi exercido sempre eficazmente, da forma mais impessoal e fria, por honrados dignitários, com o sentimento de que se ocupavam de um negócio, muitas vezes, aliás, dignificado como a grande missão do homem branco como herói civilizador e cristianizador (RIBEIRO, 2015, p.134).

Essa forma de compreender a formação do Brasil nos traz um aspecto fundamental para essa pesquisa: a formação da classe dominante. Ora, se partimos do princípio de que o samba é

comunicação marginal, portanto folkcomunicação por essência, há de existir uma classe dominante. Sendo assim, Ribeiro (2015) pode nos ajudar novamente. Segundo ele, “toda a vida colonial era presidida e regida, de fato, pela burocracia civil de funcionários governamentais e exatores, e pela militar dos corpos de defesa e de repressão” (RIBEIRO, 2015, p.135). Tudo isso tendo o abençoado e divino respaldo da “burocracia eclesiástica dos servidores de Deus, consagrando, dignificando os que se ocupavam dos negócios terrenos, sobretudo captando a maior parte dos recursos que ficavam na terra, para com eles exaltar a grandeza de Deus nas casas e templos” (RIBEIRO, 2015, p.135).

Essa classe dominante empresarial-burocrático-eclesiástica, embora exercendo-se como agente de sua própria prosperidade, atuou também, subsidiariamente, como reitora do processo de formação do povo brasileiro. Somos, tal qual somos, pela forma que ela imprimiu em nós, ao nos configurar, segundo correspondia a sua cultura e a seus interesses. Inclusive reduzindo o que seria o povo brasileiro como entidade cívica e política a uma oferta de mão de obra servil (RIBEIRO, 2015, p.135).

Segundo Ribeiro (2015), a classe dominante aqui constituída sempre foi prodigiosa em “recrutar, desfazer e reformar gentes, aos milhões” (RIBEIRO, 2015, p.135). O autor é enfático, ácido e cético ao afirmar que o objetivo daquela classe “jamais foi criar um povo autônomo, mas cujo resultado principal foi fazer surgir como entidade étnica e configuração cultural um povo novo” (RIBEIRO, 2015, p.135) ao custo da “deseuropeização” dos brancos, “destribilização” dos indígenas e a “desafricanização” dos negros.

Ao desgarrá-los de suas matrizes, para cruzá-los racialmente e transfigurá-los culturalmente, o que se estava fazendo era gerar a nós brasileiros tal qual fomos e somos em essência. Uma classe dominante de caráter consular-gerencial, socialmente irresponsável, frente a um povo-massa tratado como escravaria, que produz o que não consome e só exerce culturalmente como uma marginalia, fora da civilização letrada em que está imersa (RIBEIRO, 2015, p.135).

Podemos, a partir de então, dialogar mais claramente com Beltrão (1980). Se defendemos a ideia de que o samba é uma manifestação folkcomunicação, é porque ela é marginal. Entretanto, compreender o porquê de sua marginalidade é fundamental. Para tal, optamos por entender a origem do samba estudando um pouco da formação do povo que inventou o samba. Vimos diferentes etnias que contribuíram para a formação do Brasil: negros africanos, indígenas nativos e portugueses. Vimos também que, além do processo de miscigenação no qual o Brasil foi palco sem precedentes, formou-se classes sociais com falácias abissais de desigualdade. E é nesse complexo diagrama que podemos alinhar nossa pesquisa e encontrar o terreno fértil do nascimento e desenvolvimento do samba.

Ribeiro (2015) chama essa classe oprimida de marginais, sendo eles principalmente “negros e mulatos, moradores das favelas e periferias da cidade” (RIBEIRO, 2015, p.157).

Podemos ver aqui que o autor não os divide em campo e cidade, como Beltrão (1980), embora, para ambos, no contexto escravocrata o Brasil já se desenhava urbano e, além do mais, pela descrição das profissões que a classe marginal ocupa podemos ver que o campo e a cidade estão presentes. “São os enxadeiros, os boias-frias, os empregados na limpeza, as empregadas domésticas, as pequenas prostitutas, quase todos analfabetos e incapazes de organizar-se para reivindicar” (RIBEIRO, 2015, p.157). Embora, ainda segundo Ribeiro (2015), sejam incapazes de se organizarem, ainda assim “seu desígnio histórico é entrar no sistema, o que, sendo impraticável, os situa na condição da classe intrinsecamente oprimida, cuja luta terá de ser a de romper com a estrutura de classes” (RIBEIRO, 2015, p.157).

Essa estrutura de classes engloba e organiza todo o povo, operando como um sistema autoperpetuante da ordem social vigente. Seu comando natural são as classes dominantes. Seus setores mais dinâmicos são as classes intermédias. Seu núcleo mais combativo, as classes subalternas. E seu componente majoritário são as classes oprimidas, só capazes de explosões catárticas ou de expressão indireta de sua revolta. Geralmente são resignadas com seu destino, apesar da miserabilidade em que vivem, e por sua incapacidade de organizar-se e enfrentar os donos do poder (RIBEIRO, 2015, p.158).

A reflexão de Ribeiro (2015) ajuda a justificar o porquê da folkcomunicação em uma classe marginal: “só capazes de explosões catárticas ou de expressão indireta de sua revolta” (RIBEIRO, 2015, p.158). Aqui, encaixa perfeitamente a teoria de Beltrão (1980), principalmente no que tange a razão de termos o líder folkcomunicacional; é uma pessoa que consegue cooptar os sentidos e sentimentos dessas classes e, ao mesmo tempo, transita por entre a comunicação em massa. No caso do samba, fica mais nítido ainda o movimento contrário e a intensa troca entre erudito e popular na sua gênese, como veremos adiante.

Outro aspecto interessante que Ribeiro (2015) aponta é o fato de que “essas diferenças sociais são remarcadas pela atitude de fria indiferença com que as classes dominantes olham para esse depósito de miseráveis” (RIBEIRO, 2015, p.158). E o mais surpreendente é que, depois de um momento de rechaço para com as manifestações culturais, as classes dominantes vão se utilizar dessas próprias manifestações marginais para alimentar sua indústria cultural. Talvez esse movimento vá além e tenha resquícios dessa indiferença entre classes, pois aquilo que outrora fora uma manifestação marginal, com sentido e ação, torna-se, assim, um produto massificado, adequado às exigências do mercado urbano, sendo algo distinto daquilo que fora originalmente. Isso não quer dizer que o produto seja outro, necessariamente. Há características que demonstrem continuidade e rupturas, o que torna o estudo de uma manifestação marginal como o samba algo complexo.

A ideia de compreender o brasileiro é muito complexa, tanto que “só no presente século tornou-se capaz de distinguir a multiplicidade de povos, confundida sob aquela designação, e de apreciar suas verdadeiras características culturais” (RIBEIRO, 2015, p.98) através da etnologia brasileira. Embora o intuito não seja esse, é imprescindível pelo menos compreendermos os atores e o panorama propício para esse desenvolvimento *sui generis*.

Assim, o negro e seus descendentes, não sendo branco, nem índio, nem negro; o brasilíndio, não índio, não europeu e não negro; e o português, que por mais identificado com a metrópole, tinha somente ali sua superioridade (RIBEIRO, 2015), foram os ingredientes principais desse caldeirão chamado Brasil. E o resultado não poderia ser outro: vai dar samba.

CAPÍTULO IV

É na batida da folkcomunicação que eu vou! O samba é comunicação marginalizada

Assim como fez o mestre Luiz Beltrão (1980), compreender **como** se dá o fenômeno é fundamental para podermos classifica-lo como folkcomunicacional ou não. Entretanto, pela complexidade que é falar de música, pedimos licença para cometermos a audácia de expandir o método beltraniano para além de **como**, para, também, **porque** é subversivo e, consequentemente, comunicação marginalizada.

Sendo assim, depois de uma breve “viagem no tempo” finalmente ancoramos em nosso destino: o samba. Essa passagem pela Europa da era cristã, navegando com as naus lusitanas e convivendo com os indígenas e africanos escravizados é fundamental para que possamos compreender os **porquês** do samba e, assim, chegarmos nesse capítulo em **como** compreender e encontrarmos elementos que caracterizem o gênero musical como folkcomunicacional.

Trataremos adiante da história do samba expandindo alguns **porquês** e, ao mesmo tempo, destacando algumas características em contraponto com os elementos que discorreremos nos capítulos anteriores para, assim, explorarmos o **como** em se compreender a comunicação marginalizada do samba.

Ademais, falaremos sobre a origem do termo samba. No segundo subcapítulo discorreremos sobre a origem do carnaval e seus conceitos de uma forma mais amplas para, então, dar sequência nas figuras dos precursores do samba e a ligação dessas pessoas com as práticas carnavalescas e as histórias próprias de cada um. Reiteramos que, eventualmente, trabalharemos alguns termos musicais que serão explicados de acordo com a necessidade e fluência do texto tanto para o leitor leigo, quanto para o iniciado em teoria musical.

4.1 Samba, Sàmba, Semba, Zamba, çamba e zambra

Embora nos dias atuais a palavra samba designe um gênero musical específico, em sua etimologia, inicialmente, o termo teve diversos usos. Talvez a expressão no plural “sambas” correspondesse melhor a ideia, mas o termo ficou mesmo conhecido no singular.

Segundo Lopes (2017), o termo é “corrente na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XIX” (LOPES, 2017, p.247). Sua primeira definição, no ano de 1888, foi “uma dança

popular; sinônimo de xiba, cateretê, baiano, fandango, candomblé etc.” (SOARES, 1954 *apud* LOPES, 2017, p.247). No ano seguinte, 1889, o termo era considerado como uma “espécie de bailado popular” (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1956 *apud* LOPES, 2017, p.247). Vale ressaltar aqui dois pontos: no Brasil, em 1888 foi declarada a abolição da escravidão e, em 1889, a proclamação da república. Ainda segundo o autor, “na década de 1940, Mário de Andrade ampliava a conceituação para mostrar que o termo se aplicava, além da dança de roda, a qualquer bailarico popular” (LOPES, 2017, p.247). Porém, é somente no decorrer do século XX que o termo se consolida para designar um gênero musical, o qual conhecemos hoje.

Finalmente, em 2001, o Dicionário Houaiss e Villar fechava a questão, com a definição seguinte: ‘Dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e eventual presença da roda de umbigada, difundida em todo o Brasil com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental’. Acresce, além de outras acepções do termo, a informação de que o nome designa, também, ‘gênero de canção popular de ritmo geralmente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do século XX’ (HOUAISS e VILLAR, 2001 *apud* LOPES, 2017, p.247).

Podemos, aqui, perceber outro indício de que o samba pode ser folkcomunicação: em sua etimologia, o termo refere-se, sempre, à **festividades e manifestações culturais populares**. Ademais, a palavra samba é de origem africana, pois, segundo Lopes (2017), dentre as diversas danças africanas do Brasil colônia e império, “nas quais a umbigada era a principal característica, foram referidas como “batuque” ou “samba”, vocábulo de origem certamente banto-africana” (LOPES, 2017, p.247). Ora, se o termo que designa tais manifestações é de origem africana, está intimamente ligado à marginalidade – aqui no sentido literal de margem – da sociedade, pois estamos falando dos africanos e africanas que foram trazidos aqui escravizados pelo colono português.

Em abono a essa afirmação, informamos que o léxico da língua cokwe, do povo Quioco, de Angola, registra um verbo *samba*, com o sentido de “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito (cf. Barbosa, 1989: 480). No idioma quicongo, palavra de grafia semelhante, *sàmba*, designa uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito de outro (Laman, 1964 [1936]: 870). Segundo as primeiras hipóteses, o étimo do termo “samba” seria o verbo quimbundo *semba*, na acepção de “rejeitar”, “separar”, (conforme consignado em Lopes, 2012: 226), em referência ao movimento físico produzido na umbigada, que é característica principal das danças dos povos bantos, na África e nas Américas (LOPES, 2017, p.247).

Há, porém, outra acepção do termo na língua quimbundo que também se encaixa nas características do gênero. Segundo Lopes (2017), existe o significado, também, “de ‘galantear, agradar, encantar’, correspondente, no quicongo, a um verbo homógrafo e homófono, traduzido como ‘reverenciar, honrar’ etc.” (LOPES, 2017, p.247). Porém, enquanto na dança africana o termo designa um “gesto de galanteio reverente e não uma ‘umbigada’” (LOPES, 2017, p.248),

nas rodas de danças brasileiras o gesto é “mais um entrechoque de ventres – aí, sim – na clássica umbigada, e de peitos” (LOPES, 2017, p.248).

Por conta dessa diferença de significados separados pelo Atlântico, ainda segundo Lopes (2017), estudiosos do conceito associaram a “etimologia do termo “samba” em uma outra acepção do verbo semba, que é a de “separar, apartar”, ocorrente na língua bunda (mbunda), do grupo Chokwe-Lunda, correspondente no quioco (chokwe) a semba, “cortar, separar”” (LOPES, 2017, p.248). Já na língua quimbundo, “a palavra de sonoridade semelhante, que talvez se aproxime da ideia de “umbigo” ou “umbigada” é *nzemba*, colo, regaço” (LOPES, 2017, p.248).

O termo é tão abrangente que transcende as fronteiras tupiniquins na América, sendo que foi “no passado, usado ainda, na região do rio da Prata, nas formas *samba* e *semba*, para designar o candombe, dança popular local, cujo nome, também ocorrente no Brasil, tem a mesma origem etimológica do vocábulo “candomblé”” (LOPES, 2017, p.248). Há também, ainda segundo o autor, o uso do termo *zamba* na Bolívia, designando “antiga dança das festas de coroação dos reis negros, bailada aos pares” (LOPES, 2017, p.248).

Lira Neto (2017) acresce mais algumas prováveis origens do termo. Para o autor, Samba, “com maiúscula, na procedência mais remota, [era] uma divindade angolana protetora dos caçadores” (LIRA NETO, 2017, p.52). Há também, ainda segundo o autor, embora com probabilidade menor, “um suposto parentesco ancestral com *zambra*, bailado ibérico de origem moura, ou mesmo com *çamba*, um tipo de dança ameríndia” (LIRA NETO, 2017, p.52)

Embora haja diferentes acepções do termo, há em comum o fato de que ele se refere a uma dança de origem africana, seja ela de confronto ou galanteio, mas que tem na maioria das suas significações a umbigada. Segundo Lira Neto (2017), a umbigada era uma das danças dos “povos bantos de Angola” (LIRA NETO, 2017, p.39), as quais eram rotuladas “pelos brancos sob a designação genérica de ‘batuques’” (LIRA NETO, 2017, p.39).

Na época do Brasil colônia, ainda segundo Lira Neto (2017), as danças que carregavam a ideia de galanteio expressas nos movimentos de conotação sexual chocavam os portugueses e outros estrangeiros. “Eles se escandalizavam com a visão de um casal de negros gingando no meio de um grande círculo humano para, sob a cadência das palmas coletivas, inclinar os corpos para trás e, ato contínuo, fazer os respectivos ventres se encontrarem” (LIRA NETO, 2017, p.39) em uma clara alusão do ato sexual.

A reação de repulsa que esses batuques provocavam nos portugueses e estrangeiros acabaram por também aparecerem em outros espaços sociais como a imprensa brasileira do século XIX. Se Beltrão (1980) afirma que com a implantação dos “prelos e o surgimento e popularização dos jornais – primeiros veículos de comunicação maciça – que se verifica a quebra dessa unidade de pensamento e ação” (BELTRÃO, 1980, p.16) da comunicação popular para a comunicação de massa e, além do mais, em nenhum momento “se procurou pesquisar a maneira pela qual o povo reage às sugestões que lhe são feitas” (BELTRÃO, 1980, p.17) enxergando as camadas mais pobres da população “apenas como objeto de curiosidade, de análise mais ou menos romântica e literária” (BELTRÃO, 1980, p.18), verificar como o samba era tratado na imprensa pode ser um claro indicador de sua condição social.

Segundo Lira Neto (2017), “costuma ser consenso que a palavra “samba” teria sido grafada em letra de fôrma pela primeira vez em 1838, no jornal satírico pernambucano *O Carapuceiro*” (LIRA NETO, 2017, p.52). Ainda segundo o autor, o texto escrito pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, que lecionava retórica no seminário de Olinda, claramente apresentava uma dicotomia entre o bom e o mau, o popular e o erudito, pois “fazia referência em tom pejorativo a um certo “samba d’almocreves”, batuque considerado grotesco pelo autor quando, por exemplo, comparado às óperas do compositor italiano Gioachino Rossini” (LIRA NETO, 2017, p.52). Vale ressaltar que os almocreves “eram os trabalhadores encarregados de conduzir burros de carga, o que associaria o samba a uma classe social inculta e abrutalhada” (LIRA NETO, 2017, p.52). Lopes (2017) afirma que o samba essa denominação “parece não apontar para uma forma ou modalidade específica de canto ou dança: teria provavelmente surgido da observação de um grupo de almocreves” (LOPES, 2017, p.256), no qual, “provavelmente negros ou ciganos, que se divertiam com um batuque, num intervalo de seu trabalho” (LOPES, 2017, p.256). Entretanto, ainda segundo Lira Neto (2017), “ao se escarafunchar os jornais de época, contudo, constata-se que o termo fora usado pela imprensa oito anos antes” (LIRA NETO, 2017, p.52).

Na edição de 4 de agosto de 1830, sob o pseudônimo de ‘O Imperialista Constitucional’, um colaborador do Diário de Pernambuco já o citara, também com sentido negativo. Ao comentar a decisão do governador das armas de transferir para o interior da província alguns oficiais acusados de facilitar fugas de prisioneiros do forte das Cinco Pontas, em Recife, o autor do texto protestara: ‘A ociosidade disporá aos mais bem conduzidos a se entreterem nas pescarias de currais e trepações de coqueiros, em cujos passatempos serão recebidos com agrado a viola e o samba’ (LIRA NETO, 2017, p.53).

Além da forma como era tratado na imprensa, temos aqui outros elementos importantes que diferem da lógica eurocêntrica da música, embora falemos ainda especificamente das danças que compõe o samba: **coletividade, ritmo e liberdade do corpo**. A ideia de coletividade contrapõe a ideia de hierarquia, no caso da música no seu momento inicial da era cristã, como a figura de um sacerdote cantando em solo, por exemplo. Mesmo após o período renascentista no qual há uma mudança radical na concepção da(s) música(s), não enxergamos construção similar na história da música considerada socialmente “oficial”.

Já o ritmo fica exposto “sob a cadência das palmas coletivas” (LIRA NETO, 2017, p.39), sendo que o corpo é o centro das atenções, está no meio da roda. A roda como sendo fator distintivo da música eurocêntrica, pois na roda todos estão em semelhante condição, completamente diferente da disposição física de uma igreja, na qual os bancos estão enfileirados apontando para o sacerdote, hierarquicamente e simbolicamente acima do seu público. Ademais, há a figura feminina no centro da roda, na coletividade, no ritmo e na liberdade do corpo, situação completamente impensável no contexto cristão europeu. A semente que germina nessas danças de rodas vem a brotar em diferentes partes do Brasil posteriormente.

Dessas rodas ancestrais de batuque derivaram os principais ritmos e danças rurais identificáveis nos mais diferentes confins do país. Do jongo do Sudeste à embolada nordestina, do tambor de crioula maranhense às chulas do Recôncavo Baiano, do bambelô potiguar ao coco de praia cearense, todos parecem ter bebido da mesma fonte original. Em comum entre eles, além da eventual troca de umbigadas, o acompanhamento de palmas ritmadas, a percussão intensa dos tambores e o padrão característico do canto responsorial – o solista entoava versos, por vezes improvisados, seguido pelo estribilho fixo em forma de coro (LIRA NETO, 2017, p.39).

Diante de tal panorama, antes de pensarmos em samba como gênero musical, vale ressaltar algumas das danças que estavam no balaio intitulado samba. Segundo Lopes (2017), englobava o cateretê em Goiás, o quimbete em Minas Gerais, a xiba no Rio de Janeiro, a toré na Paraíba, tambor de crioula no Maranhão, baião ou baiano em Pernambuco e a chula ou fandango na Amazônia. (LOPES, 2017). Todas essas manifestações de matriz africana possuem a umbigada como elemento central e todas são “formas ou expressões do samba tradicional, de nossas comunidades rurais” (LOPES, 2017, p.249).

Lopes (2017) ainda afirma que no ambiente rural “muitas vezes a palavra “samba” tanto designa o evento onde a dança se realiza (“ontem o samba esteve melhor”)” (LOPES, 2017, p.249), como também designa “a música executada (“agora sou eu que tiro o samba”)” (LOPES, 2017, p.249). Ainda segundo o autor, há a referência da palavra samba no ambiente rural ao

“grupo formado para dançar samba (“F. me falou que este ano o samba de Campinas não vem”)” (LOPES, 2017, p.249).

Assim como vimos no capítulo anterior que, segundo Muggiati (1985), o *blues* na América do Norte foi uma música de resistência dos escravos, segundo Lopes (2017), “assim como ocorrido nas plantações de algodão do Delta do Mississipi, nos canaviais do Recôncavo Baiano os negros usaram a música como expressão de seu sofrimento e como consolo para as dores da escravidão” (LOPES, 2017, p.250). Eles usaram, assim, a música para se comunicarem.

Além do mais, corroborando com a ideia de Freyre (2004) – também trabalhada no capítulo anterior – de que no Brasil ao mesmo tempo em que o negro escravizado foi inserido no mundo do cristianismo, abriu-se um espaço para que as religiões de matrizes africanas pudessem existir, Lopes (2017) afirma que como somente em algumas ocasiões festivas os escravos “tinham permissão para cantar e dançar diante dos senhores, aos poucos alguns elementos de outras culturas foram incorporados ao seu canto e ao ritmo de seus tambores” (LOPES, 2017, p.250).

Sendo assim, essa “política de assimilação” que “consistiu principalmente em dar aos negros a oportunidade de conservarem, à sombra dos costumes europeus e dos ritos e doutrinas católicas, formas e acessórios da cultura e mítica africana” (FREYRE, 2004, p.438) possibilitou a integração à cultura de matriz africana aqui perdurada da “viola portuguesa e o pandeiro, de origem árabe” (LOPES, 2017, p.250).

Nascia aí, então, como observado em Sabino e Lody no livro *Danças de matriz africana*, um conjunto de linguagens unindo canto, dança e gestos funcionalmente organizados, estabelecendo comunicação e transmitindo, sutilmente, sinais que tanto podem traduzir simples divertimento quanto poder, sexualidade e força criativa, principalmente quando dançado em roda (LOPES, 2017, p.250).

Essa miscigenação cultural-musical – assim como a miscigenação sanguínea aqui ocorrida – culmina, segundo Lopes (2017), no Rio de Janeiro, no samba de roda de origem baiana, no qual “reforçou a africanidade já presente na nascente música popular, herdeira do lundu, levando ao auge as iniciativas individuais das danças de umbigadas” (LOPES, 2017, p.250). Nesse formato de roda, o futuro samba tornar-se-ia comunicação e transmissão de mensagens. E como já argumentamos que é de origem marginal, temos aqui o indício final de que é comunicação marginal.

Dessa forma, temos aqui mais um **porquê**. Para concebermos, agora, o **como** é marginal, voltemos ao lundu. Segundo Tinhorão (1991), o tipo de canção denominada lundu possuía o mesmo nome de uma “dança derivada das rodas de batuque dos negros africanos” (TINHORÃO, 1991, p.47). Segundo o autor, “sob a grafia mais frequente de *lundum*, existiu desde o fim do século XVIII um tipo de cantiga cuja letra indicava uma inegável procedência brasileira” (TINHORÃO, 1991, p.47). O fato para qual Tinhorão (1991) chama atenção é a “aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados” (TINHORÃO, 1991, p.48). Corroborando com o fato de que é uma dança de matriz africana, Tinhorão (1991) afirma que essa dança era “praticada em Lisboa nos fins do século XVIII” (TINHORÃO, 1991, p.49). Vale ressaltar que tanto Tinhorão (1998), como Holanda (2016) e Freyre (2004) são categóricos ao afirmar a presença africana em Portugal antes da chegada do colono lusitano em *terras brasilis*.

As descrições da dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome de lundu, é de 1780 – deixaram sempre claro que, se o seu ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravos, a sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada *fandango* (TINHORÃO, 1991, p.51).

Entretanto, segundo Tinhorão (1991), “a contribuição negra estava na umbigada” (TINHORÃO, 1991, p.52). Ainda segundo o autor, em pleno século XVIII, o lundu que era “dançado apenas “nas humildes choupanas”, por negras e mulatas que batiam “sobre o chão o pé descalço”, essa dança de umbigada começava então a ter acesso aos meios dos brancos” (TINHORÃO, 1991, p.52).

Vemos, assim, que a umbigada é traço característico de culturas africanas e de extrema importância para o surgimento desse balaio chamado samba. “Tendo, então, a umbigada como seu principal elemento definidor, as danças folclóricas do amplo espectro do samba” (TINHORÃO, 1991, p.52), assim, foram formadas.

4.2 Ó abre alas que eu quero passar: o carnaval como manifestação folkcomunicacional

Festa, folia, farra; a rua invadida por foliões. Esses são somente alguns adjetivos e descrições para o Carnaval, festejo enraizado na cultura brasileira extremamente explorado como objeto publicitário e largamente utilizado como elemento de identidade tupiniquim perante outras nações. Se Tinhorão (1998) afirma que a marcha e o samba são gêneros musicais

que surgem para “ordenar” o caos do carnaval, compreender essa manifestação popular se faz necessário.

Tão significativos são, para as camadas populares urbanas, os festejos momescos, que o Brasil é conhecido no mundo inteiro como o país que os celebra com maior suntuosidade e entusiasmo, sobretudo no Rio, no Recife e em Salvador, onde os desfiles das escolas de samba, clubes de frevo e os recentes “trios elétricos” proporcionam aos residentes e aos turistas nacionais e estrangeiros talvez os maiores espetáculos de massa da Terra (BELTRÃO, 1980, p.86)

Embora o Brasil tenha ganhado fama de “pátria do carnaval” (BELTRÃO, 1980, p.87), o que pouca gente sabe é que a origem desse fenômeno não é brasileira. Segundo Beltrão (1980), desde civilizações antigas através de diferentes formas em diferentes épocas, havia um tempo no qual “os papéis sociais se invertiam, caíam as barreiras dos preconceitos, afrouxavam-se os laços que, no cotidiano, criavam a contenção e o comedimento” (BELTRÃO, 1980, p.87).

Segundo definição genérica, o carnaval é uma festa popular coletiva, que foi transmitida oralmente através dos séculos, como herança das festas pagãs realizadas a 17 de dezembro (Saturnais – em honra ao deus Saturno na mitologia grega⁵²) e 15 de fevereiro (Luperciais – em honra ao deus Pã, na Roma Antiga) (LAPICCIRELLA, 1996, p.06).

Ainda segundo Lapicciarella (1996), alguns estudiosos sustentam a origem do carnaval em festas e orgias para celebrar o surgimento da primavera. Ainda há outros autores que sustentam a origem do carnaval como sendo egípcia, constituindo um culto a deusa Ísis. Porém, já no início da Era Cristã, a Igreja dá novo sentido à festa, punindo (alguns) abusos que nela existiam. Mas há de ressaltar que, mesmo assim, existe uma certa tolerância da própria Igreja quanto as festividades (LAPICCIRELLA, 1996).

Entretanto, se o catolicismo não adotou o carnaval, suportou-o com certa tolerância, já que a fixação do período momesco gira em torno de datas pré-determinadas pela própria igreja. Tudo indica que foi nesse período que se deu a anexação ao calendário religioso, pois o carnaval antecede a Quaresma. É uma festa de características pagãs que termina em penitência, na dor de Quarta-feira de Cinzas (LAPICCIRELLA, 1996, p.06).

As festividades cristãs – e aqui falamos do próprio carnaval – originalmente começavam em dezembro, pois compreendiam os festejos de Natal, Ano Novo e de Reis. Nesse período predominavam alguns disfarces e jogos (LAPICCIRELLA, 1996). Porém, acabou por ser proibido por Roma durante certo período devido aos excessos; e no carnaval romano “viam-se

⁵² Sabe-se que a partir da conquista da Grécia pelo Império Romano, os deuses que faziam parte do panteão grego tiveram seus nomes trocados por nomes de planetas e constelações. Portanto, há indícios aqui de que o autor trocou a origem do deus Saturno, sendo ele também romano. Tal aspecto levanta a possibilidade de que não podemos afirmar através da reflexão de Lapicciarella (1996) a origem grega do carnaval. Porém, não podemos descartar um erro de grafia, edição ou simplesmente uma falha na reflexão do autor. Uma pesquisa mais aprofundada se faz necessária.

corridas de cavalo, desfiles de carros alegóricos, brigas de confetes, corridas de corcundas, lançamentos de ovos e outros divertimentos” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06), comportamento semelhante ao carnaval brasileiro contemporâneo⁵³. Já o baile de máscaras é introduzido nas festividades durante o papado de Paulo II e ganha força “nos séculos XV e XVI. [...] Em Veneza e Florença, no século XVIII, as damas elegantes da nobreza utilizavam-na como instrumento de sedução” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06).

Bem como a origem da festividade, a origem do nome também é controversa. Lapicciarella (1996) afirma que alguns estudiosos contam que o “vocábulo advém da expressão latina “carrum novalis” (carro naval), uma espécie de carro alegórico em forma de barco” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06) que na época do Império Romano ganhava as ruas e abria as festividades. Porém, o autor nos mostra outra possibilidade para o nome: ““carnem levare”, modificada depois para “carne, vale!” (adeus, carne!), palavra originada entre os séculos XI e XII que designava a quarta-feira de cinzas e anunciava a supressão da carne devido à Quaresma” (LAPICCIRELLA, 1996, p.06)⁵⁴.

O sincretismo que envolve o desenvolvimento brasileiro nos últimos cinco séculos também se faz presente no carnaval. É lugar comum em músicas e marchinhas carnavalescas, bem como em fantasias de bailes e blocos, as figuras do Pierrô, Arlequim e Colombina. Porém, esses personagens que formam um “triângulo amoroso” são também importados. Todos são personagens da Comédia Italiana, oriundos de “uma companhia de atores que se instalou na França entre os séculos XVI e XVIII para difundir a Commedia dell’Arte, forma teatral original com tipos regionais e textos improvisados” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07). A história gira em torno da Colombina, “uma criada de quarto esperta, sedutora e volúvel, amante do Arlequim, [que] às vezes vestia-se como arlequineta, em trajes de cores variadas, como os de seu amante” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07). Ele, por sua vez, usava trajes feitos de “retalhos triangulares de várias cores. Representa o palhaço, o farsante, o cômico” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07). Já o Pierrô era uma figura sentimental e “tem como uma de suas principais características a ingenuidade” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

⁵³ Aqui nos referimos, principalmente, ao carnaval de rua, o qual segue uma lógica completamente diferente dos desfiles de Escolas de Samba e bailes da elite brasileira, embora carro alegórico seja parte constituinte dos desfiles.

⁵⁴ Ao demonstrar a origem do termo como sendo oriundo do Latim, temos mais indícios para afastar a origem do carnaval da Grécia Antiga. Porém, ainda reiteramos: uma pesquisa mais aprofundada se faz necessária para suprir essa lacuna.

Podemos perceber nesse breve panorama que a festividade importada por nós tem sua origem em manifestações populares nas quais as ruas são tomadas por foliões em um paradoxo entre o tempo profano e sagrado no qual até mesmo os excessos são tolerados e praticados. E o mais interessante até aqui: “ao contrário do que se imagina, a origem do carnaval brasileiro é totalmente europeia” (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

A comemoração carnavalesca data do início da colonização, sendo uma herança do entrudo português e das mascaradas italianas. Somente muitos anos mais tarde, no início do século XX, foram acrescentados os elementos africanos, que contribuíram de forma definitiva para o seu desenvolvimento e originalidade (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

Segundo Tinhorão (1997), em terras tupiniquins, no ano de 1641, o então governador do Rio de Janeiro, Salvador Correia de Sá, promoveu um carnaval de uma semana para dar vivas a D. João IV, através de uma encamisada⁵⁵ com 166 cavaleiros, incluindo ele próprio. Não houve relação com as datas cristãs nesse primeiro momento. No século XVIII houve comemorações em 1711, 1720, 1763 e 1786, todos relacionados com comemorações da Corte. (TINHORÃO, 1997)

Nos anos em que não se tinha comemorações específicas, “os cariocas participavam, na época normal, da espécie de vale-tudo que se denominava entrudo” (TINHORÃO, 1991, p. 147). O entrudo português era uma festividade que se populariza no século XVII. Era ela que marcava o início das solenidades da Quaresma. O termo, derivado do latim “introitos”, significava “entrada” ou “começo”, palavra etimologicamente semelhante à “introdução”. Embora também de origem pagã, a festividade lusitana passou a fazer parte do calendário cristão como já descrito acima.

Era uma brincadeira de rua muitas vezes violenta, onde se cometia todo tipo de abusos e atrocidades. Era comum os escravos molharem-se uns aos outros, usando ovos, farinha de trigo, polvilho, cal, goma, laranja podre, restos de comida, enquanto as famílias brancas divertiam-se em suas casas derramando baldes de água suja em passantes desavisados, num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal (LAPICCIRELLA, 1996, p.07).

O carnaval brasileiro era um espelho do entrudo português, festividades completamente distintas dos festejos carnavalescos da Itália Renascentista (LAPICCIRELLA, 1996). “Enquanto durou o entrudo, que era extremamente individualista (a graça era molharem-se e sujarem-se uns aos outros), a festa que depois seria o carnaval era brincada em casa pelas

⁵⁵ Antiga manifestação popular em que grupos de mascarados, anunciadores de festas populares regionais, saíam às ruas, empunhando archotes e trajando amplos e compridos camisolões. (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2017. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 10.02.2018.

famílias, e na rua pelos escravos e a ralé” (TINHORÃO, 1997, P.18). Tinhorão (1991) é enfático: “O entrudo era brutal. Pouca gente das camadas médias da população tinha coragem de sair à rua durante o carnaval, tal era a violência dos jatos de água disparados de grossas seringas de metal, e a porcaria das tinas de detritos vazados do alto das janelas” (TINHORÃO, 1991, p. 119). Podemos, assim, já perceber uma nítida distinção de classe nas festividades do carnaval.

Com relação à música dessas festividades, pode-se afirmar que tudo era ainda precário, pois não possuía ritmo ou melodia própria. É somente a partir do século XIX com a importação dos bailes de máscaras europeus que se pode perceber que a música passa a se desenvolver de forma mais sofisticada do que antes (LAPICCIRELLA, 1996). Nesses bailes, as máscaras eram “confeccionadas em cera muito fina ou em papelão, simulando caras de animais, caretas, entre outras representações” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). Ainda segundo o autor, o uso de fantasias vem logo em seguida das máscaras nesse mesmo período. O primeiro baile de máscaras “que se tem notícia no Brasil foi realizado no Hotel Itália (largo do Rócio, RJ) em 1840, por iniciativa dos próprios proprietários italianos, empolgados pelo sucesso dos grandes bailes de máscaras da Europa” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). A primeira matinê acontece no ano de 1907 por conta da realização de um baile infantil (LAPICCIRELLA, 1996). Porém, segundo Tinhorão (1997), a experiência ia além: era a forma que as pessoas das camadas mais altas pudessem também participar da festividade.

Assim, foi para que também as pessoas “de boa sociedade” pudessem participar da brincadeira, que em 22 de janeiro de 1840 se realizou no Rio o primeiro baile de máscaras: o baile do Hotel Itália, no Largo do Rossio⁵⁶, no mesmo local em que se ergueria depois o Teatro São José, hoje Cinema São José, na Praça Tiradentes (TINHORÃO, 1991, p. 148)

Devido a brutalidade que herdamos do entrudo lusitano, não é de se admirar que a “Polícia, pressionada pelo moralismo das “famílias”, voltava-se cada vez mais contra o estilo de brincadeira do grosso do povo, no sentido de abolir o entrudo” (TINHORÃO, 1991, p. 148). Por isso os bailes de máscaras: “o ideal das pessoas finas (...) era o carnaval veneziano, cuja delicadeza seria simbolizada na criação do confete” (TINHORÃO, 1991, p. 148).

Novamente, é possível afirmar que existe uma nítida separação na maneira de se comemorar o carnaval entre as classes altas e baixas da população. No mesmo período surgem os primeiros clubes e agremiações denominadas “sociedades”, as quais predominavam no

⁵⁶ Cada autor usa uma grafia diferente: largo do Rócio (LAPICCIRELLA, 1996); Largo do Rossio (TINHORÃO, 1997).

carnaval carioca. É nesse momento que a “classe média preparava-se para invadir as ruas com outra novidade europeia: os desfiles de carros alegóricos” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08).

A primeira vitória seria alcançada com o desfile, em 1857, do préstito das Sumidades Carnavalescas, logo seguido do da União Veneziana e, a partir de 1858, dos Zuavos, atraindo a atenção da própria família imperial, que vinha do Paço para aplaudir “a rapaziada alegre” (TINHORÃO, 1991, p. 148).

Algo interessante de se destacar nesse momento é o fato de que essas agremiações competiam entre si através de “suas alegorias e sátiras ao governo” (LAPICCIRELLA, 1996, p.08). Aqui podemos nitidamente evocar Beltrão (1980), pois o fundador da folkcomunicação enxergou exatamente nessas manifestações populares uma maneira de transmitir mensagens que essas pessoas que não tinham acesso aos meios de comunicação em massa enviavam.

Daí é que surgem, vão tomando forma, cristalizando-se as ideias-motrizes, capazes de, em dado instante e sob certo estímulo, levar aquela massa aparentemente dissociada e apática a uma ação uniforme e eficaz. (...) E, de repente, floresce na rosa da opinião nas manifestações artísticas e folclóricas, ou frutifica – pomo de ação – nos movimentos insopitáveis de massa que concretizam a vontade popular (BELTRÃO, 2004, p.117-118).

Na descrição apresentada por Lapicciarella (1996) falamos de sátiras ao governo, uma forma de demonstrar descontentamento, de externar aquilo que estava no âmago daqueles foliões, algo que “floresce na rosa da opinião nas manifestações artísticas e folclóricas, ou frutifica – pomo de ação – nos movimentos insopitáveis de massa que concretizam a vontade popular” (BELTRÃO, 2004, p. 118). Outro aspecto que vale nossa atenção é o fato de que Lapicciarella (1996) apresenta uma nova classe social que não é explorada por conta do dualismo de Beltrão (1980): a classe média. Essa característica indica o quão complexo é compreender e estudar a formação brasileira em seu desenvolvimento *sui generis*. “A nascente classe média [...] resolvera o seu problema de participação da festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano” (TINHORÃO, 1997, p.18).

Fica o questionamento: haveria espaço para as manifestações folkcomunicacionais na classe média? Aparentemente sim. Não há nome mais representativo do que classe média, pois essa classe transita entre festejos elitizados e populares. Ademais, veremos adiante que essa classe passa a fazer parte dos produtores do samba. Para muito além do nome, temos a separação física das classes que corrobora para o surgimento da classe média.

No Rio de Janeiro, a abertura da “Avenida Central (Avenida Rio Branco) [...] estava destinada a polarizar para o seu asfalto o carnaval mais bem comportado da classe média e das elites” (TINHORÃO, 1991, p. 152). É muito interessante também o fato de que, ao se tratar de

classe média, o conceito sempre está atrelado à elite (classe média e elite). É como se houvesse uma tentativa – podendo até ser inconsciente ou não – de separar a pobreza das demais classes. Ainda segundo o autor, essa separação também se deu por conta do “aparecimento das primeiras indústrias e da multiplicação dos novos serviços públicos, como os de bondes, luz e gás, principalmente” (TINHORÃO, 1991, p. 152).

Ainda no século XIX, segundo Lapicciarella (1996), há um acontecimento que muda a maneira de se fazer carnaval: o surgimento do Zé Pereira. O autor afirma que era o apelido ou até mesmo o nome do “cidadão português José Nogueira de Azevedo Paredes, supostamente o introdutor no Brasil do hábito português de animar a folia carnavalesca ao som de bumbos, zabumbas e tambores, anarquicamente tocadas pelas ruas” (LAPICCIARELLA, 1996, p.08). Posteriormente, esses instrumentos são sucedidos pela “cuíca, o tamborim, o reco-reco, o pandeiro e a frigideira, instrumentos que acompanhavam os blocos de ‘sujos’ e que hoje animam nossas escolas de samba” (LAPICCIARELLA, 1996, p.08). Mesmo com todo esse percurso que começa lá na Europa, é na “esfera popular que o carnaval adquiriu formas genuinamente autênticas e brasileiras” (LAPICCIARELLA, 1996, p.08).

Com a constante repressão ao entrudo, o povo viu-se obrigado a disciplinar as brincadeiras de rua, passando a utilizar a organização das procissões religiosas para a comemoração do carnaval: apareciam então os blocos e cordões, grupos que originariam mais tarde as escolas de samba. Formados por negros, mulatos e brancos de origem humilde, os cordões animavam as ruas ao som dos instrumentos de percussão. Sofreram forte influência dos rituais festivos e religiosos trazidos da África, legando para as gerações seguintes o costume de se fantasiar no carnaval (LAPICCIARELLA, 1996, p.08-09).

Esses cordões já possuíam músicas próprias que eram comandadas por mestres com apito e possuíam estandarte, coisas que vemos hoje nas escolas de samba. Da mesma época são os ranchos; uma espécie de agremiação mais humilde. Aparecem para o carnaval carioca também no século XIX, porém já existiam anteriormente por influência religiosa: eram grupos que andavam pela cidade pedindo agasalhos em casas de família (LAPICCIARELLA, 1996). Outra herança da época dos cordões é o desfile.

Era assim. Os cordões iam passando. Os donos das funerárias, sentados com as famílias em cadeiras na calçada, recebiam a homenagem dos porta-estandartes, que se exibiam numa parada, como fazem hoje as escolas de samba diante do palanque da comissão julgadora. Se o comerciante gostava do cordão, fazia um aceno. O estandarte era abaixado, e ele enfiava na ponta uma pequena coroa. Assim, quando esses blocos de foliões apareciam no quadrado da Praça Onze, vinham já exibindo a maior ou menor quantidade de coroas conquistadas (COSTA *apud* TINHORÃO, 1991, p. 119)

Tinhorão (1997) é mais específico e os denominam como Ranchos Carnavalescos. Eles formaram “a primeira manifestação⁵⁷ popular do Rio de Janeiro, (...) e devem sua estilização aos baianos que formavam o grosso dos moradores da zona da Saúde” (TINHORÃO, 1997, p.18), sendo uma adaptação dos Ranchos dos Reis Nordestinos. Segundo o autor, essa região do Rio de Janeiro era o local onde se movimentava a mercadoria a ser exportada: o café do vale do Paraíba. Assim, para o “transporte das sacas de 73 quilos exigia-se um tipo de trabalhador rijo e musculoso, que era sempre o trabalhador escravo” (TINHORÃO, 1997, p.18). Porém, com a decadência do sistema cafeeiro e a abolição da escravidão, essa mão de obra encontrou terreno onde o “trabalho urbano mais compatível com a sua falta de qualificação e a força dos seus músculos era o trabalho do porto” (TINHORÃO, 1997, p.19), exatamente na região onde surgiram os primeiros ranchos. Consequentemente, “se tornara possível obter nos campos da religião, da música e dos costumes uma síntese brasileira da cultura africana⁵⁸” (TINHORÃO, 1997, p.19). Outro aspecto relevante que podemos elucidar através dessa descrição do autor é o fato de que o escravo, mesmo quando deixa de ser escravo, exerce as mesmas funções no mesmo lugar. Sendo assim, “por possuir letra e música próprias, acabaram por criar um gênero musical cadenciado, com grande riqueza melódica: a marcha-rancho” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). A figura do mestre-sala é herança desse fenômeno.

Procedentes de núcleos rurais onde se cultivaram os ranchos de Reis, mas ao mesmo tempo bastante urbanizados para saberem adaptar essa manifestação folclórica à realidade da festa citadina do carnaval, os baianos da Saúde criaram por volta de 1870 os primeiros ranchos carnavalescos cariocas. Ora, nesses ranchos, onde se cantavam em marcha as quadras e as solfas mais populares entre os negros da Bahia, também se “arrojava o samba”, isto é, também se incluía um ritmo e um sapateado que nada mais eram do que uma estilização da vigorosa coreografia do batuque (TINHORÃO, 1997, p.19).

Outra forma de se fazer carnaval que também nasce no Rio de Janeiro é o curso, em meados de 1900. Era uma espécie de desfile de carros que não tinha capota ocupados por pessoas que brincavam com outros carros e pedestres. Nesse período se popularizam o lança-perfume, a serpentina e confete. O curso desaparece com o aumento do tráfego de veículos, custo da gasolina e a descentralização do carnaval (LAPICCIRELLA, 1996). Por falarmos aqui

⁵⁷ Reconhecemos aqui um paradoxo na ideia do autor: no seu livro de 1998, Tinhorão classifica a música de barbeiro como uma das primeiras manifestações populares urbanas. Já em seu livro de 1997, a primeira manifestação popular é o rancho carioca. Não identificamos aqui se é por questões geográficas, sendo a música de barbeiro também da Bahia ou se simplesmente pode-se considerar essa casualidade como sendo fruto do desenvolvimento da pesquisa do autor. Propomos, assim, considerar ambas as manifestações populares como pioneiras e precursoras de nosso objeto de estudo.

⁵⁸ Tinhorão defende em diversas de suas obras a importância do fluxo migratório de baianos vindos especificamente do Recôncavo para o Rio de Janeiro como ponto chave para o desenvolvimento da cultura popular carioca, chegando até a moldar muito da cultura popular brasileira.

de carros, fica nítido que esse tipo de comemoração carnavalesca restringia as pessoas mais pobres e beneficiava elite e classe média.

A moda surgiu no carnaval de 1907, quando as filhas do então presidente Afonso Pena, fizeram um passeio no automóvel presidencial, pela via carnavalesca, de ponta a ponta, estacionando depois defronte à porta de um edifício, de onde apreciaram a festa. Fascinados pela ideia, os foliões que tinham carro começaram a desfilar pela avenida, realizando calorosos duelos com outros veículos (LAPICCIRELLA, 1996, p.09).

A primeira música feita especificamente para o carnaval e que se torna um marco para a história brasileira foi a marcha *Ó abre alas*, composta em 1899 pela maestrina Chiquinha Gonzaga, se tornando conhecida até os dias de hoje. “De compasso binário, com acento no tempo forte (primeiro tempo), eram inicialmente mais lentas para que seus dançarinos marchassem em seu ritmo [...] conhecidas também como marchinhas” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). Com o passar dos anos, popularizou-se esse estilo musical como carnavalesco. Segundo Tinhorão (1997), mais do que um estilo musical, as marchinhas mostram o intercâmbio cultural entre classes.

Quando a maestrina Chiquinha Gonzaga compôs em 1899 a marcha ‘Ô Abre Alas’, a pedido dos crioulos componentes do cordão Rosa de Ouro, nada mais fez que aproveitar – segundo ela mesma confessaria – o ritmo marchado que os negros imprimiam às músicas bárbaras que cantavam enquanto avançavam pelas ruas entre volteios, requebros e negaças (TINHORÃO, 1997, p.19).

Sendo o Brasil um país de proporções continentais, não é estranho o carnaval se desenvolver de maneira distinta em diferentes locais, muito além da então capital Rio de Janeiro. Em Olinda e Recife, no estado de Pernambuco, temos o frevo – estilo musical de ritmo alucinante – e o maracatu, surgido nas “senzalas, quando os negros prestavam homenagem aos seus antigos reis africanos” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). Já na Bahia, especificamente no carnaval de Salvador, tudo começa “efetivamente em dezembro, com a abertura dos festejos pela festa da Conceição da Praia” (LAPICCIRELLA, 1996, p.09). A grande atração nos dias de hoje são os trios elétricos (caminhões com palco e alto-falantes extremamente potentes) que percorrem um circuito no qual os foliões vão atrás curtindo a festa, manifestação essa que Beltrão (1980) classifica como irmão caçula do frevo. Em São Paulo, o carnaval segue os moldes do carnaval carioca (LAPICCIRELLA, 1996), embora venha ganhando novos contornos nos últimos anos através do crescimento do carnaval de rua.

Talvez pela sua origem pernambucana, a maior contribuição de Beltrão (1980) para o estudo do carnaval se dá nas folias de Recife (frevo e maracatu), conquanto também tenha estudos sobre o carnaval carioca. Ao classificar essas manifestações populares como

folkcomunicacionais, podemos enxergar semelhanças entre os carnavais do Rio e Pernambuco, principalmente no que tange sua organização social.

Segundo Beltrão (1980), a religiosidade popular é elemento central em Recife e outras cidades interioranas. Um dos aspectos no qual o autor debruça sua reflexão é no *maracatu*. Manifestação popular recifense, é uma forma de congada, herança da própria formação tupiniquim.

Trata-se, na verdade, de um dos tipos (e possivelmente o mais nobre e antigo) das congadas, autos brasileiros surgidos entre os negros de diversas tribos ou nações africanas que, a partir do século XVI, foram trazidos para o trabalho escravo na recém-descoberta colônia lusa. Dentre essas nações (Congo, Nagô, Cambinda, Benguela, etc.), a que mais se destacava pelo número e ascendência que logo conquistou era a primeira. Os negros, aos quais se buscava, como aos índios, impor a fé católica, se reuniram, ao longo dos cem anos seguintes, em irmandades religiosas, sobretudo as que invocavam Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Benedito ou Santa Ifigênia, objetivando desse modo a sua integração na sociedade colonial (BELTRÃO, 1980, p.87-88).

Podemos enxergar aqui a importância dessas formas de integrações sociais, algo parecido com o que discurremos sobre os cordões ou sumidades carnavalescas cariocas. Segundo Beltrão (1980), foi no interior dessas irmandades que “nasceu o maracatu, então denominado nação ou afoxé” (BELTRÃO, 1980, p.88), sendo a coroação do Rei do Congo - obviamente de forma simbólica - em terras tupiniquins. A respeito da música desse ritual, havia a “orquestra de “baque virado”, ou seja, formada exclusivamente por instrumentos de percussão” (BELTRÃO, 1980, p.89), reafirmando ainda mais sua identidade africana. Existia uma organização harmônica nesse ritual, de forma que cada elemento/integrante tenha sua posição na hierarquia e determinado momento de destaque, como em um desfile (BELTRÃO, 1980). Durante esse ritual, o “cotidiano é esquecido por 3 dias de sonho e a quarta-feira de cinzas constitui uma volta à realidade” (LIMEIRA *apud* BELTRÃO, 1980, p.91). Vemos aqui também mais um aspecto do sincretismo religioso: o carnaval no calendário cristão.

Já o frevo recifense, embora tenha trajeto parecido com o maracatu, possui algumas diferenças. Para Beltrão (1980), é no frevo que a multidão “em transe, num discurso musical e coreográfico de inigualável veemência entre quantos proferem as categorias marginalizadas” (BELTRÃO, 1980, p.95) expressa seus sentimentos. A música que embala a folia é uma “marcha com divisão em binário e andamento semelhante ao da marchinha carioca, mas com uma execução vigorosa e estridente de fanfarra” (BELTRÃO, 1980, p.96). Já a dança é uma “estilização dos movimentos ofensivos e defensivos do jogo de capoeira, que os escravos bantos de Angola haviam trazido para o Brasil” (BELTRÃO, 1980, p.96).

Embora não titubeassem em utilizar armas brancas, como a peixeira ou a navalha, o seu forte eram as rasteiras, os pulos, os ponta-pés, os rabos-de-arraia, as tesouras. O crescimento da repressão policial levou os capoeiras a exibirem sua agilidade e seus trejeitos ao ritmo dos dobrados das bandas de música da cidade (BELTRÃO, 1980, p.96).

Outro aspecto interessante do frevo é que ele nasceu dentro de clubes. Eles eram agremiações populares que tinham por fundamento reunir pessoas de distintos ofícios, como varredores, ferreiros, talhadores, por exemplo, para, além de animar as festas carnavalescas, ensinar e desenvolver as habilidades dos sócios.

Teriam nascido das antigas corporações ou associações profissionais que reuniam artesãos, escravos ou libertos, e que, além de proporcionarem a aprendizagem da própria arte, buscavam desenvolver certas habilidades de cada filiado, entre os quais o pendor para a música e para dança (BELTRÃO, 1980, p.97).

A pesquisa de Beltrão (1980) sobre o carnaval pernambucano nos mostra a troca social, intercultural e, principalmente, a dinâmica comunicacional daqueles grupos marginalizados que, assim como no carnaval carioca, dão margem para o autor criar o conceito de folkcomunicação, pois ele enxerga além do discurso religioso, os anseios daquele público.

Mas não é só: o discurso carnavalesco insere manifestações que, *‘não possuindo conotação religiosa, são susceptíveis de expressar aspectos cruciais da estrutura da sociedade em que ocorrem’* (grifo nosso⁵⁹) – como o observa Leopoldi⁶⁰, para quem o carnaval é *‘um momento sui generis de relacionamento social, cuja ênfase recai sobre o conagração dos agentes, numa aparente supressão das barreiras sociais que os segregam (em termos de grupos, classes, diferenças de sexo, etc.) ... um período polar de ‘distensão’ social e, conseqüentemente, propício ao abrandamento das formalidades próprias ao relacionamento social... o momento adequado à emergência de manifestações rituais de celebração dos aspectos ‘comunitários’ da estrutura social’* (BELTRÃO, 1980, p.93)

Diante de todo esse panorama, podemos compreender a importância do carnaval para Beltrão (1980). Para ele é muito mais do que uma simples festa. Vai além de manifestação musical ou religioso. Quebra barreiras, nos apresenta novos paradigmas para a compreensão da nossa própria dinâmica sociocultural. Refere-se, também, à “ilusória ascensão social que a fantasia (rei, príncipe, guerreiro, nobre) [...] lhes confere” (BELTRÃO, 1980, p.94). É um fenômeno comunicacional riquíssimo que nos possibilita compreender melhor a sociedade em que estamos inseridos. E, dado o objeto dessa pesquisa, amplia nossa capacidade para compreender o samba como manifestação folkcomunicacional.

Em outras palavras, *é como se o ‘inconsciente coletivo’ da sociedade reafirmasse periodicamente a integração de todas as categorias sociais sobre as dissensões que a própria estrutura acarreta...* Assim, de uma parte, os sambistas – e por extensão as

⁵⁹ Grifo do autor.

⁶⁰ Citação usada por Beltrão (1980): LEOPOLDI, José Sávio. **Escolas de Samba, Ritual e Sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

camadas subalternas da sociedade – *podem sentir-se compensados pela ausência de participação efetiva no conjunto social* de que fazem parte; e, de outra, os setores dominantes atualizam nessa encenação carnavalesca alguns pressupostos ideológicos nacionais, de que a “integração social” e a “miscigenação racial” constituem ingredientes fundamentais. *Portanto, figurantes e assistentes, em suma, toda a sociedade neles representada celebra ritualmente sua potencialidade social*, dramatizando, na manifestação carnavalesca, a integração dos seus elementos (BELTRÃO, 1980, p.93-94).

4.3 O morro foi feito de samba, de Samba, pra gente sambar: o impacto da urbanização carioca no desenvolvimento do samba

Vimos anteriormente a importância do carnaval e a complexidade do termo sambo, sendo inicialmente um termo que se refere a um balaio de diversas danças folclóricas. Porém, atemo-nos, nesse momento, à manifestação conhecida como samba de roda oriunda da Bahia que encontra terreno fértil na então capital Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Segundo Tinhorão (1997), o samba foi “nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por partes dos compositores cariocas” (TINHORÃO, 1997, p.20), daí a importância da Bahia e do fluxo migratório de escravos e ex-escravos baianos para o então Distrito Federal.

Segundo Lopes (2017), “o samba praticado a partir do Recôncavo Baiano, sendo o protótipo do samba rural” (LOPES, 2017, p.250), é conhecido também como “samba da Bahia” ou, por conta da herança do lundu, também conhecido como “samba de roda”.

Forma ancestral da dança do samba, da qual a forma posterior, urbanizada, guardou os passos fundamentais, distintivos da coreografia. Caracteriza-se por ser dançada preferentemente ao ar livre, numa coreografia na qual o dançante requebra e saracoteia sozinho, enquanto os demais se incumbem do canto (alternando frases de solo e coro) e da execução dos instrumentos (prato e faca, pandeiro, ganzá etc.) (LOPES, 2017, p.263).

Uma importante característica dessa modalidade, ainda segundo Lopes (2017), é o fato de que esse samba “nasceu como “uma extensão corporal das atividades da cozinha” (mexer panelas, ralar coco, bater massa do bolo etc.)” (LOPES, 2017, p.264). Evocando o pensamento de Freyre (2004), podemos tranquilamente pensar que as mãos que mexem panelas, ralam cocos e batem as massas eram as mãos das amas negras, as escravas de dentro da Casa Grande. Esses movimentos consistiriam, assim, em uma “série de posturas e traduzem um conjunto de atitudes e maneiras de “viver o corpo”” (LOPES, 2017, p.264). Ao pensarmos na expressão “viver o corpo”, associado a ideia de movimento, temos aqui mais indício de ser subversivo em relação

a música europeia, como o cantochão, que, conforme trabalhado em capítulos anteriores, remete a função social de controle e, dentre tais controles, o controle do corpo.

Outra interessante característica dessa teoria apresentada por Lopes (2017) é o fato de o samba, “em seu ambiente popular, baiano ou carioca, é sempre a culminância de um momento social, de reunião de família ou do grupo religioso, no qual se compartilham experiências e histórias comuns” (LOPES, 2017, p.264). Ora, esse momento é um momento de pura comunicação. Além do mais, podemos enxergar também uma característica de **subversão** nesse fenômeno, pois é ali que “diferentes materiais e objetos (panelas, garrafas, copos, colheres) entram na batida do samba e até adquirem importância simbólica” (LOPES, 2017, p.264). Se traçarmos um paralelo com Beltrão (1980), pois “a **Folkcomunicação** caracteriza-se pela *utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural*” (MARQUES DE MELO in BELTRÃO, 2004, p.11-12), não há nada mais expressivo do que utilizar o que se tem em mãos (instrumentos de cozinha) para se comunicar em um momento de interação social da camada da população mais marginalizada do Brasil. Podemos até entender o poder simbólico desses instrumentos, “como é o caso do prato de louça percutido com a faca de cozinha, “instrumento” que se tornou uma espécie de ícone da tradição do samba” (LOPES, 2017, p.264). A extensão da cozinha da Casa Grande nada mais era do que a própria Senzala, em uma intensa troca sócio cultural, estando, simbolicamente, a Casa Grande dentro da Senzala e a Senzala dentro da Casa Grande. Ademais, um prato é muito diferente de um violino. Além do mais, se pensarmos na expressão “se incumbem do canto (alternando frases de solo e coro)” (LOPES, 2017, p.263), podemos, também, associar a ideia de frases de solo e de coro como pergunta e resposta, ou seja, um diálogo, pura comunicação. Podemos também em pensar que isso é uma continuidade do contraponto barroco explicado no capítulo I.

Ora entendida como um signo de resistência, ora percebida como um universo cultural submetido a um processo de crescente domesticação, essa música mestiça, que acabou encontrando no samba a sua maior forma expressiva, aprendeu a negociar espaços e a se reelaborar de maneira permanente, antropofágica, incorporando e deglutindo múltiplas influências (LIRA NETO, 2017, p.24).

Como já mencionado anteriormente, a convivência da Coroa portuguesa com as práticas religiosas de matriz africana foi determinante para o surgimento do samba. Além do mais, o processo de sincretismo no qual se converteu o catolicismo brasileiro em um dos mais populares possíveis em termos de práticas e costumes do mundo também foi alicerce para o surgimento do samba. Isso porque é no terreiro que esses batuques encontram seu porto seguro.

Segundo Lopes (2017), “na capital baiana, já no século XIX, o povo negro, com expressivo contingentes de nagôs e jejes, organizava cortejos festivos durante o carnaval” (LOPES, 2017, p.253). Ainda segundo o autor, há uma certa “influência dos festivais periódicos da África Ocidental, como o *damurixá* iorubano e o *odwira* dos axantes da atual Gana” (LOPES, 2017, p.253). Tais festivais antecederiam “períodos de recolhimento espiritual, e por isso associadas, nas Américas, ao carnaval e à quaresma” (LOPES, 2017, p.253). Tais manifestações religiosas tinham a presença de “cortejos reais, pális, estandartes etc” (LOPES, 2017, p.253) que parecem ter “contribuído, de alguma forma, para a posterior formação de diversas expressões carnavalescas da Diáspora africana” (LOPES, 2017, p.253). Segundo Tinhorão (1998), “os negros que formavam a maioria da classe baixa carioca saíam às ruas com seus grupos de cucumbis, afoxés e embaixadas” (TINHORÃO, 1998, p.279) e contribuíram imensamente para o desenvolvimento do carnaval carioca, em ideia parecida a Lapicirella (1996).

Além do mais, segundo Lopes (2017), em processo de puro sincretismo, “o momento inicial utilizado pelos negros para saírem às ruas com seus cânticos e danças foi o das celebrações católicas, inclusive as procissões” (LOPES, 2017, p.252). Ainda segundo o autor, eram nesses momentos nos quais “eles reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares” (LOPES, 2017, p.252); mais um fenômeno que podemos compreender como folkcomunicação: a própria festa é um meio de comunicação popular.

Daí ver-se, outrora, em toda a América católica, o ciclo de Natal e especialmente o Dia de Reis, 6 de janeiro, como o tempo principal das festas públicas do povo negro, as quais, entretanto, aos poucos foram sendo deslocadas, certamente por influência direta da própria Igreja Católica, para o período do carnaval. Aproveitando-se do gosto africano pelas celebrações espetaculares, as autoridades coloniais incentivaram a carnavalização das festas negras para, aos poucos, as desvincularem daquelas do calendário católico (LOPES, 2017, p.253-254).

Vimos alguns dos elementos simbólicos que associamos a características da folkcomunicação. Contudo, Beltrão (1980) afirma que as manifestações folkcomunicacionais são “sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente-comunicador” (BELTRÃO, 1980, p. 27), pois os usuários “recebem as mensagens através de um intermediário próprio em um dos múltiplos estágios de sua difusão” (BELTRÃO, 1980, p. 27).

Ademais, segundo o próprio Beltrão (1980) “compositores populares como Luiz (Lua) Gonzaga e os sambistas dos morros cariocas” (BELTRÃO, 1980, p.36) podem ser considerados líderes folkcomunicacionais, pois possuem “habilidade de decodificar a mensagem ao nível do

entendimento de sua audiência” (BELTRÃO, 1980, p.36) através da linguagem que dominam (a música). Se pensarmos no momento de transição do século XIX para o XX, sendo que, embora já houvesse a imprensa brasileira, a influência de um líder folkcomunicação em determinada comunidade é significativa. Sendo assim, é necessário tratarmos alguns dos personagens precursores do samba.

“Em 22 de julho de 1892, Hilário Jovino Ferreira – negro pernambucano de vinte anos de idade, criado desde menino em Salvador – conseguiu a tão esperada transferência para a capital federal” (LIRA NETO, 2017, p.27). Segundo Lopes (2017), Hilário foi um dos responsáveis por fazer surgir, “no Rio de Janeiro, os ranchos de reis, mais tarde transformados em “ranchos carnavalescos”, e que sobreviveram no carnaval carioca em gradativo processo de decadência até a década de 1970” (LOPES, 2017, p.253). Segundo Lira Neto (2017), Hilário se instalou na subida do morro da Conceição, que ficava no bairro da Saúde, “território por excelência de rituais africanos, batucadas noturnas e rodas de capoeira” (LIRA NETO, 2017, p.27).

Além da Saúde, toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova abrigava uma população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos, a ponto de todo aquele quinhão da cidade ficar historicamente conhecido como “Pequena África” (LIRA NETO, 2017, p.27).

A “Pequena África” era um local significativo para a comunidade de escravos recém-liberta, pois ali “um dia funcionara o infame mercado de escravos e que, após a abolição, se tornara ponto de encontro para a comunidade negra, invariavelmente pobre” (LIRA NETO, 2017, p.28). Além do mais, ainda segundo o autor, a escravatura no Brasil “fora abolida quatro anos antes, sem que houvesse qualquer espécie de compensação pelos quase quatrocentos anos de cativeiro imposto aos africanos e seus descendentes” (LIRA NETO, 2017, p.28).

Segundo Beltrão (1980), o líder folkcomunicação é um decodificador e transmissor das mensagens. Porém, acreditamos que para se cumprir tal função é necessário que esse líder tenha legitimidade perante essa audiência e exerça, também, certa influência que, na folkcomunicação, se dá, provavelmente, através do próprio ato de decodificar as mensagens vinculadas. Acreditamos também, seguindo a linha de Bourdieu (1996), ser necessária a legitimidade da figura de líder perante sua audiência, sendo tal legitimidade reconhecida e atribuída pela audiência ao líder, pois acreditamos que esse processo se dá justamente por esse movimento da audiência para o líder em um processo simbólico.

Segundo Tinhorão (1998), com a abolição da escravidão em 1888, houve o “início das ondas migratórias de trabalhadores negros do campo para a cidade” (TINHORÃO, 1998, p.276). E como o Rio de Janeiro era a capital a partir de 1889, a cidade “transforma-se nos últimos anos do século XIX no centro de convergência do maior número dessas migrações internas” (TINHORÃO, 1998, p.276). Além do mais, ainda segundo o autor, a maioria desses migrantes “continuavam a ser os baianos antes trazidos para o Vale do Paraíba com a expansão da cultura do café” (TINHORÃO, 1998, p.277). Também chegaram mais pessoas após a “desmobilização de tropas recrutadas pelo exército na Bahia para lutar contra o fanático Antônio Conselheiro” (TINHORÃO, 1998, p.277).

Nada mais natural, pois, que tanto os baianos trazidos nas primeiras levadas como escravos quanto os migrados após a abolição, já no período republicano iniciado em 1889, aproveitassem a riqueza da sua antiga experiência de vida no Recôncavo para assumir na capital uma espécie de liderança espontânea entre as camadas baixas a que se integravam (TINHORÃO, 1998, p.277).

Hilário, “apesar da pouca idade, passou a exercer uma notória liderança entre os baianos desterrados no Rio de Janeiro” (LIRA NETO, 2017, p.28). Segundo Lira Neto (2017), Hilário tornou-se ogã – “posição hierárquica no candomblé logo abaixo do pai de santo” (LIRA NETO, 2017, p.28) – e, também, se integrou ao “Dois de Ouro, grupo formado pela vizinhança do beco João Inácio para manter a tradição baiana (e de outras províncias do “norte” do país) de celebrar o ciclo natalino com um rancho de Reis” (LIRA NETO, 2017, p.28-29). Segundo Tinhorão (1998), “a liderança dos baianos entre os demais grupos de migrados nordestinos [...] revelou-se no momento em que se tornou como que necessário organizar essa espécie de caos cultural, em benefício de todos” (TINHORÃO, 1998, p.282).

Segundo Lira Neto (2017), Hilário transitou entre vários ranchos pois sempre arrumava confusão no que estava e, assim, acabava por fundar outro. Ele foi um dos pioneiros em utilizar a palavra samba naquela região, quando em janeiro de 1893 fundou o rancho Rei de Ouro e, “para fazer correr a notícia pelos becos, travessas e ladeiras da Saúde, Hilário promoveu naquele mesmo dia um grande furdunço, convocando toda a redondeza para o samba” (LIRA NETO, 2017, p.31). Ainda segundo o autor, “a palavra “samba”, a essa época, era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico” (LIRA NETO, 2017, p.31).

Contudo, Hilário inovou naquele ano e “fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana com tantãs, pandeiros e ganzás” (LIRA NETO, 2017, p.32). Além do mais, Hilário incluiu “as figuras da porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados

baianos, mas ainda raros nos ranchos da capital federal” (LIRA NETO, 2017, p.32). Novamente podemos associar a figura de Hilário Jovino ao de um líder folkcomunicação ao mediar os ideais do povo para com as elites. Isso porque no Rio de Janeiro daquela época “os ranchos de Reis ainda estavam presos à origem ibérica quinhentista e seiscentista dos pastores e vilancicos” (TINHORÃO, 1998, p.284), e Hilário “resolveu lançar no Rio seu rancho de estilo popular negro-baiano não no período natalino, mas durante o Carnaval” (TINHORÃO, 1998, p.282), pois, nas palavras do próprio: “o povo não estava acostumado com isso” (FERREIRA, 1913 *apud* TINHORÃO, 1998, p.284). Essa nova forma de se vivenciar a folia era vista com bons olhos pelas autoridades da época.

A constatação de que o Rei de Ouro fundado por Hilário chegara para instituir uma nova forma de folia, mais disciplinada e ordeira, com cordas de isolamento separando os brincantes do público das calçadas, vinha a calhar com os propósitos das autoridades desejosas por “civilizar” o Rio de Janeiro. Aos olhos do aparato repressivo, era preferível os moradores da zona portuária se reunirem durante o Carnaval em torno de ranchos de origem natalina e vagamente católica a vê-los envolvidos, por exemplo, nos alvoroços do entrudo ou nos cortejos dos velhos cordões e cucumbis (LIRA NETO, 2017, p.33).

Depois da inovação no rancho de 1893, no carnaval do ano seguinte “o Dois de Ouro de Hilário Jovino foi convidado a desfilar perante o então presidente da República, o marechal Floriano Peixoto. Suprema honra” (LIRA NETO, 2017, p.34). Segundo Lira Neto (2017), “a folia nascida entre pobres, negros e marginalizados parecia ter encontrado um possível caminho para conquistar as benevolências do poder e o aplauso das classes bem-nascidas” (LIRA NETO, 2017, p.34). Entretanto, ainda segundo o autor, essa aproximação teve um preço que ele chama de “desafricanização dos espíritos” (LIRA NETO, 2017, p.34). Na verdade, “desafricanizar a capital da República, aliás, era uma missão que as autoridades vinham pondo em prática em nome da modernidade e civilização” (LIRA NETO, 2017, p.34). A partir dessa perspectiva, podemos enxergar o conflito de classes presente nessas circunstâncias.

Segundo Tinhorão (1998), na segunda metade do século XIX surge uma “baixa classe média contemporânea do surto de desenvolvimento proporcionado pela riqueza do café no Vale do Paraíba” (TINHORÃO, 1998, p.204). Sendo assim, quando a “exportação do café passou a garantir quase a metade das divisas do país em 1860, Sua Majestade Magnânima pôde iniciar, afinal, uma série de melhoramentos urbanos na capital do império” (TINHORÃO, 1998, p.204).

Acontece que essa “multiplicação de obras e negócios, [...] ao implicar na divisão do trabalho, iria alterar a simplicidade do quadro social herdado da colônia e do primeiro reinado”

(TINHORÃO, 1998, p.204-205). Ademais, estamos, também, falando de um período de transição da lógica rural para o estabelecimento da sociedade urbana, sendo que no fundo acontecia a consolidação da lógica rural no contexto urbano. Ainda segundo Tinhorão (1998), “isso se traduziria no aparecimento, ao lado da moderna figura do operário industrial, [...] das camadas difusas dos pequenos funcionários de serviços públicos” (TINHORÃO, 1998, p.205). Consequentemente, a acomodação de tanta gente se tornou questão chave na então capital federal e fundamental na constituição de uma classe que passa a ser considerada média oriunda das remunerações das novas funções mas, ao mesmo tempo, consolida uma classe paupérrima.

Ora, como tal gente que logo se espalharia pelas casas de porta e janela da Cidade Nova (o bairro construído sobre os antigos mangues estendidos até o Rocio Pequeno, próximo da estação da Central do Brasil), e pelas casas de vila do centro antigo da cidade até aos bairros do Estácio e da Tijuca, não contava com espaço próprio no acanhado quadro social delineado pela antiga divisão entre senhores e escravos, foi-lhes preciso criar formas próprias de participação (TINHORÃO, 1998, p.205).

Já no período de transição do fim do século XIX, ainda segundo Tinhorão (1998), essas mudanças sociais levaram “os contingentes atraídos pela vida urbana da capital a concentrar-se no Bairro da Saúde” (TINHORÃO, 1998, p.277) no Rio de Janeiro. E nessa orla “situavam as dezenas de trapiches através dos quais se escoava, à viva força de milhares de braços, toda a produção de café do Vale do Paraíba” (TINHORÃO, 1998, p.276). Por conta de ser um trabalho braçal no qual muitos ex-escravos e descendentes de escravos eram os mais capacitados – ou melhor, a única opção para essa população –, esse local concentrou um grande número desses trabalhadores, sendo que eles procuravam “moradia em pontos próximos, na própria Saúde, no Centro [...], em cortiços que começavam a formar-se na Rua Senador Pompeu [...], em casinhas de porta e janela das ruas do Costa e da Imperatriz” (TINHORÃO, 1998, p.278).

Reunidos, na qualidade de trabalhadores livres, para a aventura nova da vida urbana na grande cidade de mais de quinhentos mil habitantes na década de 1890, tais contingentes egressos do mundo rural tinham tendência a agrupar-se em núcleos de vizinhos segundo a origem regional: pernambucanos, sergipanos, alagoanos e, logo em maior número, baianos. A consequência cultural da coexistência de tais comunidades regionais iria ser a tentativa de estender suas afinidades de origem às formas de diversão, o que transformaria a cidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX e inícios do século XX num verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural (TINHORÃO, 1998, p.278).

Segundo Lira Neto (2017), o maior dos cortiços era o *Cabeça de Porco*, composto por um labirinto de casebres, cocheiras, estábulos, pocilgas e galpões, situados à rua Barão de São Félix, no coração da Pequena África” (LIRA NETO, 2017, p.34). Houve, consequentemente, algo que Lira Neto (2017) chama de “campanha cívica” pela derrubada do Cabeça de Porco,

que “acolhia em torno de 2 mil moradores, a maioria deles negros e mulatos” (LIRA NETO, 2017, p.35).

Enxergamos aqui, novamente, a relação da comunicação de massa com a folkcomunicação. Se comunicação de massa é somente para quem tem nível intelectual e condição econômica (BELTRÃO, 1980), a imprensa foi fundamental ao difundir o ideal positivista desse acontecimento. O *Cabeça de Porco* foi “classificado pela imprensa como um “valhacouto de capoeiras e assassinos”, “mundo de imundice”, “atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene”” (LIRA NETO, 2017, p.34-35). Essa visão de mundo era deferida contra “estivadores, pedreiros, serventes, costureiras, ambulantes, marceneiros, doceiras, sapateiros, lavadeiras, biscateiros, prostitutas, punguistas, rezadeiras, embromadores, ventanistas e desempregados” (LIRA NETO, 2017, p.35). Todas profissões e/ou ocupações que o mundo capitalista classifica como inferiores, seguindo o raciocínio de Mello e Novais (2009), que afirmam que “são as formas de organização capitalista que determinam a hierarquia do trabalho” (MELLO; NOVAIS, 2009, p.41). Obviamente que venceu o positivismo herdeiro da lógica latifundiária escravista.

“Foi um espetáculo bonito”, definiu um dos jornais de maior circulação à época, *O Paiz*. “A impressão moral daquele feito era como se aos golpes ruidosos, em vez de rolarem pedras, rolassem crenças, ruíssem tradições”, analisou o matutino. Outra publicação, *O Tempo*, foi mais explícita: “Metemos uma lança em África, espotejando a Cabeça de Porco”. A imprensa foi unânime em glorificar a “medida civilizatória” imposta à paisagem da cidade pelo primeiro prefeito da história do Rio de Janeiro, Cândido Barata Ribeiro, [...] um dos nomes mais proeminentes do movimento republicano brasileiro (LIRA NETO, 2017, p.36).

Assim, floresce o elemento que mais vem a aparecer nas letras de samba e até mesmo na sua própria identidade: o morro. “No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto” (LIRA NETO, 2017, p.36). Segundo Lira Neto (2017), com a demolição do *Cabeça de Porco*, aqueles mais de 2 mil moradores não tiveram alternativa “senão resgatar tábuas e pedaços de madeira entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência” (LIRA NETO, 2017, p.36).

Com o material de demolição, somado a latas de querosene desdobradas, caixas de bacalhau e folhas de zinco, improvisaram-se barracões rudimentares, espetados sem alicerces confiáveis na topografia íngreme, como se ousassem desafiar a lei da gravidade. ‘A cabeça está decepada, mas o rabo, intendência, [...] sim, o rabo, que é sempre o mais difícil de esfolar, toda essa cauda de expulsos que trazeis atrás, onde a acomodareis?’, indagava *O Paiz* (LIRA NETO, 2017, p.36).

Ainda segundo Lira Neto (2017), “em paralelo, a pobreza se espalhava igualmente pelos subúrbios da cidade” (LIRA NETO, 2017, p.37). Isso porque a “chegada progressiva dos trilhos

e das respectivas marias-fumaças aos chamados “sertões cariocas” abriu passagem para a instalação de choupanas ao longo do leito da linha férrea” (LIRA NETO, 2017, p.37). Consequentemente, grandes espaços de terras que outrora foram currais, chácaras, olarias, alambiques e plantações de cana-de-açúcar ou lavoura de milho “iam sendo ocupadas e retalhadas em sucessivos loteamentos” (LIRA NETO, 2017, p.37). Essas grandes propriedades foram loteadas depois do final da escravatura, pois entraram em declínio suas produções. Os bairros da zona norte do Rio de Janeiro nasceram desse movimento. E, como não poderia deixar de ser, as populações que lá se instalaram foram, também, as das camadas mais baixas. Temos, assim, mais uma dicotomia brasileira: um dos signos do desenvolvimento moderno positivista – o trem – ajudou também a espalhar a pobreza já existente.

A exemplo do ocorrido nos morros próximos às áreas centrais da cidade, os distantes subúrbios não paravam de receber contingentes de negros, mestiços e ex-escravos, muitos deles oriundos da decadente zona cafeeira do Vale do Paraíba. Assim, em vez de se falar de uma Pequena África, única, idealizada e resumida à área próxima à zona portuária da cidade, talvez fosse mais apropriado se imaginar uma miríade de outras pequenas áfrias, todas já disseminadas na acidentada geografia do Rio de Janeiro (LIRA NETO, 2017, p.37-38).

Assim como no período inicial de colonização, o contato entre a cultura nativa e a portuguesa rendeu frutos sincréticos. Nesse processo de “exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações” (LIRA NETO, 2017, p.38). É nesse momento que as “festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra” (LIRA NETO, 2017, p.38). E como aqui no Brasil o catolicismo desde os tempos dos jesuítas se enveredou para uma vertente popularesca, “as comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares” (LIRA NETO, 2017, p.38). Segundo Tinhorão (1998), em outubro, a “Festa da Penha, que reunia durante os quatro domingos do mês” (TINHORÃO, 1998, p.291) uma multidão que “preferia divertir-se em rodas de capoeira, em cantorias ou em comedorias à sombra das árvores, ao som de música de choro e até de chulas e fados portugueses” (TINHORÃO, 1998, p.291).

[...] As iguarias lusitanas foram cedendo lugar aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas, e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas (LIRA NETO, 2017, p.38).

O fluxo de pessoas para a igreja de Penha nesse período era tamanho que a “Central do Brasil e a companhia Leopoldina precisavam colocar trens adicionais, com preço reduzido,

partindo a cada dez minutos dos principais subúrbios da cidade” (LIRA NETO, 2017, p.69) para dar conta da rota. Ademais, havia também um esquema policial próprio para a festa. Deslocava-se “pelotões de cavalaria, ampliando o número de praças e fazendo prisões preventivas a rodo, sob a justificativa de evitar os sarilhos registrados a cada nova edição da quermesse” (LIRA NETO, 2017, p.69).

O sincretismo entre o cristianismo e as religiões de matriz africana também possibilitou o surgimento de outras figuras fundamentais para o samba: as tias baianas. Segundo Lira Neto (2017), Hilário, a figura precursora dos ranchos entre os negros baianos havia se cansado do Rei de Ouro. Fundou com seu amigo Miguel Pequeno – outro negro de bastante influência na comunidade baiana – o Rosa Branca. Entretanto, Hilário “não resistiu à tentação e infringiu a regra tácita de não mexer com a mulher de amigo” (LIRA NETO, 2017, p.40) e fugiu com a companheira de Miguel Pequeno. O esposo traído, por vez, deixou o comando do rancho e designou outra influente figura na comunidade baiana para tocar o projeto: Tia Ciata. Doceira, “negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum” (LIRA NETO, 2017, p.40). Tia Ciata era assim conhecida pois “muitas mulheres negras [eram] tratadas reverencialmente como “tias” pela comunidade” (LIRA NETO, 2017, p.41).

Segundo Lopes (2017), *Tia Baiana* é uma “expressão historicamente usada para mencionar as senhoras que vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África, berço indiscutível do samba carioca” (LOPES, 2017, p.290). Ainda segundo Lopes (2017), “em meados do século XX, algumas “tias” destacaram-se como baianas nas escolas e, também, como responsáveis pelas tradições culinárias em cada uma das agremiações” (LOPES, 2017, p.290).

Tinhorão (1998) afirma que essas mulheres “salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal” (TINHORÃO, 1998, p.292). O sucesso financeiro viria, por vez, pelo fato de que “o comum era as mulheres conseguirem melhores proventos que seus companheiros, com a venda de doces e comedorias feitas na hora, ao fogareiro, em tabuleiros forrados de panos de renda, armados sobre tripeças nas esquinas do centro comercial” (TINHORÃO, 1998, p.292). Consequentemente, eram elas que “assumiam o aluguel dos casarões em velhas ruas [...], tornando-se com isso donas de casa no sentido mais amplo da palavra” (TINHORÃO, 1998, p.292).

Além do mais, elas protegiam “recém-chegados, órfãos da vizinhança, e a promover festas em suas amplas casas” (TINHORÃO, 1998, p.292). Tal comportamento se assemelha – ou talvez seja a própria herança – das escravas de dentro da Casa Grande. Além do mais, ainda segundo o autor, as tias constituíam uma “sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos” (TINHORÃO, 1998, p.292).

Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1998, p.292).

Ainda segundo Tinhorão (1998), a própria casa – aqui o espaço físico – cumpria funções sociais. Elas possuíam “um esquema longitudinal, com sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal” (TINHORÃO, 1998, p.292). Isso possibilitava a “reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sociocultural” (TINHORÃO, 1998, p.292), sendo que “na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos” (TINHORÃO, 1998, p.292). Já os urbanizados jovens “timbravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar” (TINHORÃO, 1998, p.292), e no quintal, ao fundo, “os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão” (TINHORÃO, 1998, p.292). Nessa dinâmica social e por ser uma das pioneiras tias baianas, segundo Lira Neto (2017), “Ciata desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa” (LIRA NETO, 2017, p.41).

Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. Assim como nas noitadas promovidas por João Alabá na Barão de São Félix, as festas de Ciata e das outras tias baianas não conheciam hora para acabar, estendendo-se por dias a fio, com a característica fartura de comes e bebes, ao som da ininterrupta batucada (LIRA NETO, 2017, p.41).

Segundo Tinhorão (1998), a decorrência dessa situação é o aparecimento de “uma nítida linha de classe, com os negros, mestiços e brancos mais pobres distribuídos caoticamente em centenas de desordenados cordões por toda a cidade” (TINHORÃO, 1998, p.291). Entretanto, orientada pelo projeto desenvolvimentista, “a norma policial comum era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso” (TINHORÃO, 1998, p.291). Tal

fenômeno reforça a importância das tias baianas e da religião de matriz africana como reduto de resistência. Ademais, os pais e mães-de-santo “precisavam tirar licença nas delegacias para realização de suas cerimônias ou festas nos fins de semanas, mas nem assim garantiam seu direito” (TINHORÃO, 1998, p.291). Ainda segundo o autor, “qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incursão das disposições contra a malandragem e a capoeiragem” (TINHORÃO, 1998, p.291). Consequentemente, até as festas da Penha que eram uma das formas dessa camada da população se manifestar passavam por essa perseguição. Assim, “os locais mais seguros para as reuniões da gente das comunidades mais pobres passaram a ser as casas das famílias dos baianos mais bem-sucedidos” (TINHORÃO, 1998, p.292).

É por isso que, muito mais do que uma simples festa, tais reuniões eram “também uma fresta, espaço comunitário que subvertia sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidas pelos novos tempos” (LIRA NETO, 2017, p.41), estes ditos civilizados. Podemos, assim, enxergar a Tia Ciata como uma líder folkcomunicacional por proporcionar um espaço subversivo na qual a batucada era a forma de comunicação mais efetiva.

Se pensarmos na origem do samba oriundo de escravos recém libertos, a simples condição de escravos já mostra a supremacia de uma etnia perante a outra. Como vimos no capítulo anterior, de uma forma única, o Brasil vivenciou uma relação de antagonismos, porém equilibrados, segundo Freyre (2004). A própria convivência em âmbito social é fator preponderante para o intercâmbio entre distintas classes sociais. Sendo assim, todas as interações sociais – desde as artes até a comunicação – carregam consigo as marcas da sua história. E, como não poderia deixar de ser, as marcas da sociedade brasileira também apareceriam nos gêneros musicais.

Segundo Lira Neto (2017), o ideal que guia a camadas elitizadas é claramente positivista. Acreditamos que o mesmo impulso ideológico que fez com que a elite associasse o atraso do país com o atraso do campo (zona rural) florescia, também, no contexto urbano. Assim, “os velhos cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado” (LIRA NETO, 2017, p.34). Lira Neto (2017) é extremamente ácido e afirma ainda que esses cortiços eram vistos “como um asqueroso tumor, em nome da pretendida assepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório” (LIRA NETO, 2017, p.34).

Contudo, se estabelecia um contraponto às novas dinâmicas que moldavam os gostos das camadas mais altas - sem esquecer de uma crescente classe média surgida como consequência do processo de industrialização urbana: “as camadas mais baixas viviam, no mesmo período histórico, um dinâmico processo de grande riqueza criativa” (TINHORÃO, 1998, p.275). E, estando a parte desse processo desenvolvimentista, assim como afirma Ribeiro (2015), essa parcela da população se utilizou, assim, de canais próprios de comunicação e formas de se fazer serem ouvidos.

Levados pela natureza excludente da economia a viver por si, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si. De fato, enquanto os menos de trezentos mil operários qualificados de todo o país oficialmente recenseados em 1920 de certa maneira se conseguiam integrar no sistema (lutavam por ‘melhorias’ organizados em sindicatos, associações, caixas de socorros, etc.), a massa de cerca de um milhão de trabalhadores não qualificados e eventuais, situados à margem dessa parte ‘organizada’ da sociedade, precisou criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural (TINHORÃO, 1998, p.275).

Outro aspecto interessante que mostra a dicotomia e a interrelação entre as elites e as camadas mais baixas é o carnaval nos primeiros anos do século XX. Segundo Lira Neto (2017), no carnaval de 1904, Norberto do Amaral Júnior, mais conhecido como Morcego, tinha “lugar garantido para ele em um dos “carros de crítica”, destinados à sátira política e a crônica de costumes” (LIRA NETO, 2017, p.46). O carro pertencia aos “Democráticos – uma das três Grandes Sociedades Carnavalescas, ao lado dos Fenianos e dos Tenentes do Diabo” (LIRA NETO, 2017, p.46). O fato de existir um carro destinado às críticas já demonstra o poder comunicacional do carnaval, sendo assim, de forma popular. E, nesse caso específico, era uma forma de demonstrar descontentamento contra a proibição do entrudo e contra o novo administrador do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, que “infligira novas taxas aos contribuintes e impusera rígidas medidas de higienização e disciplinamento urbano, dando combate sem trégua a usos e costumes arraigados no cotidiano carioca” (LIRA NETO, 2017, p.47). E assim Morcego se utiliza da festividade popular destacando “no carro denominado “O único entrudo permitido”, no qual um figurante de fraque, cartola e cavanhaque postíço – fazendo as vezes de prefeito – aparecia sentado sobre uma gigantesca seringa respingando água sobre o povaréu” (LIRA NETO, 2017, p.46).

Podemos, assim, associar o acontecimento do carnaval de 1904 à dinâmica folkcomunicacional. “Influenciado pelo modelo francês, Pereira Passos [...], investido na prefeitura, anunciou um extenso programa de embelezamento e remodelação da capital brasileira” (LIRA NETO, 2017, p.48). Porém, ao mesmo tempo, às populações mais pobres

“restavam as opções de continuar subindo a encosta dos morros, espraiar-se pelos subúrbios ou improvisar moradias coletivas nos casarões sobreviventes à sanha das picaretas” (LIRA NETO, 2017, p.49). É por esse motivo que o carnaval, naquele momento, se tornou uma importante forma de comunicação dessa população marginalizada.

Outro exemplo que se enquadra na mesma dinâmica no mesmo carnaval, segundo Lira Neto (2017), aconteceu quando o diretor de saúde resolveu pagar pelas ratazanas capturadas pela população entregue as autoridades. Consequentemente, tal fato deu origem à mais manifestação musical da população.

Com o propósito de impedir o avanço da peste bubônica, foram organizadas brigadas sanitárias incumbidas da tarefa imediata de desratizar a cidade. O diretor-geral de Saúde Pública, Oswaldo Cruz, teve insólita ideia de pagar trezentos réis por ratazana entregue às autoridades sanitárias. A decisão deu origem não só a um bizarro mercado negro de roedores e à confecção de gabirus falsos de papelão e cera como também ao maior sucesso do Carnaval de 1904. O estribilho arremedava os pregões dos ratoeiros designados para coletar a extravagante mercadoria: “Rato! Rato! Rato!” (LIRA NETO, 2017, p.50).

São inúmeros os exemplos de que é no carnaval que as populações marginalizadas conseguem exprimir suas angústias, abafadas pela comunicação de massa portadores da mensagem positivista das elites, sendo uma das únicas formas de comunicação. Segundo Lira Neto (2017), aconteceu também, no mesmo ano, com a Revolta da Vacina, quando o mesmo “Oswaldo Cruz determinou a vacinação obrigatória contra a varíola, autorizando nova invasão das casas para a imunização de homens, mulheres e crianças” (LIRA NETO, 2017, p.51).

Assim, fica nítido que a folia popular do carnaval se tornou um berçário folkcomunicacional. E, como afirma Tinhorão (1998), se a mais rica fonte na qual se abastecem os teatros em revista e as gravadoras era o carnaval, novamente voltamos aos morros e subúrbios cariocas, pois são nessas camadas da população que se encontram as mais criativas figuras do cancionero popular; muitos dos quais podemos classificar como líderes folkcomunicacionais.

4.4 *Minha cabocla, a Favela vai abaixo: a constituição do samba como gênero musical*

Essa nova dinâmica social afetaria também a vida noturna. Tanto Hilário quanto Tia Ciata e tantas outras “tias” baianas estavam, a bem da verdade, em um período de transição nunca visto anteriormente.

Segundo Tinhorão (1998), “a passagem da monarquia para a república em 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao movimento do Partido Republicano de 1870” (TINHORÃO, 1998, p.217) nada mais fez do que acentuar a “passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses [...] para a dos capitais norte-americanos” (TINHORÃO, 1998, p.217). Consequentemente, “no plano social, essa nítida transição de uma economia rural de monoculturas regionais em áreas de latifúndio para um novo modelo de produção diversificada” (TINHORÃO, 1998, p.217) no campo e “de avanço lento, mas contínuo, da industrialização nos grandes centros urbanos” (TINHORÃO, 1998, p.217), acabaria a ser “representada por uma delimitação muito mais clara entre as classes e os grupos que as formavam” (TINHORÃO, 1998, p.217).

Ainda segundo o autor, no campo “a divisão de classes continuava marcada pela oposição entre proprietários de terras e fazendeiros e a massa dos colonos e roceiros pobres” (TINHORÃO, 1998, p.218). Porém, já na cidade, “o enquadramento viria a ser o mesmo dos países capitalistas” (TINHORÃO, 1998, p.218). Acontece que, segundo Tinhorão (1998), “o característico da cultura das camadas mais altas, no Brasil [...] foi sempre o de permanecer voltado para a Europa” (TINHORÃO, 1998, p.218). Consequentemente, as manifestações mais autênticas que se relacionam com a realidade da maioria do povo – estes membros das camadas mais baixas – eram vistas como inferiores.

Pois seriam as expectativas de tais classes, assim estruturadas, que iriam explicar, a partir do fim da monarquia e pelas várias repúblicas que a sucederam, o gosto por este ou aquele gênero de música popular, que agora começaria a ser produzida com caráter de artigo destinado ao consumo cultural da sociedade urbana (TINHORÃO, 1998, p.218).

Uma das consequências dessa nova dinâmica, segundo Tinhorão (1998), pode ser vista na moda feminina. “Isto porque, ao fazer-se um vestido, o tecido era inglês, a modista francesa e o cliente brasileiro” (TINHORÃO, 1998, p.221). Acontece que, na realidade, “os ingleses produziam a riqueza industrial do pano, os franceses davam-lhe a forma estética do modelo e os brasileiros consumiam o produto final, pagando naturalmente aos dois fornecedores estrangeiros o preço de parecerem europeus” (TINHORÃO, 1998, p.221).

Se pensarmos na lógica de Tinhorão (1998), na música não poderia ser diferente. As elites, assim, se identificavam muito mais com a música europeia, concebida na lógica cristã que vimos no capítulo I, sendo que, naturalmente, criara-se um distanciamento das músicas oriundas das camadas populares, criando, também, um certo asco dessas manifestações. Mais um indício de marginalização dessas manifestações populares.

Acontece que “por essa mesma época, as camadas mais baixas se aplicavam vigorosamente pelos terreiros retumbantes umbigadas nacionais” (TINHORÃO, 1998, p.221). É por isso que Tinhorão (1998) afirma que a cultura popular urbana “reservava para o povo miúdo as criações autênticas, e para as classes média e alta o mero consumo das modas importadas” (TINHORÃO, 1998, p.221). Ainda segundo o autor, “essa falta de originalidade histórica dos grupos situados na faixa da classe média, no Brasil” (TINHORÃO, 1998, p.222) pode ser justificada “em parte pelo desejo de superar a realidade desagradável da sua pobreza de origem, que sempre procuraram ocultar” (TINHORÃO, 1998, p.222).

Assim, como ascendiam ao novo patamar da divisão social sem experiência anterior, sua tendência seria sempre adotar os modelos criados para o equivalente de sua classe nos países mais desenvolvidos, os quais tomavam invariavelmente pelo lado da aparência: o modo de se vestir (o que levava ao uso de tecidos de algodão e casimira escura a temperaturas de 38 a 40 graus centígrados), de divertir-se – bailes de teatro desde 1845, café-cantante em 1847 e café-concerto e teatro de *vaudeville* a partir de 1857 – e, naturalmente, de assumir como próprios os gêneros de música criados para o público de tais ambientes em seus países de origem (TINHORÃO, 1998, p.222).

Tal afirmação de Tinhorão (1998) faz eco à Holanda (2016) ao afirmar ser, no Brasil, a “tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar” (HOLANDA, 2016, p.311). Porém, tais condições, como não poderia deixar de ser, também contribuem para o desenvolvimento do samba.

Como importamos os tais “cafés-alguma-coisa”, tanto eles quanto as formas de teatro em revista de entretenimento acabam por serem canais de difusão do samba. Segundo Tinhorão (1998), tais cafés são oriundos de centros europeus, como Londres e Paris, fruto da criação “espontânea de locais públicos de diversão para a massa urbana que não podia dispor, como as elites, de salões e teatros próprios para convivência social e divertimento durante suas horas de lazer” (TINHORÃO, 1998, p.222). Consequentemente, “começaram a surgir clientes músicos ou cantores dispostos a animar as noites” (TINHORÃO, 1998, p.222). Com o passar do tempo, “o sucesso desses amadores levou muitos profissionais de teatro a entrarem para tal tipo de comércio” (TINHORÃO, 1998, p.222). Os espaços acabaram por ficarem escassos, fazendo com que os proprietários mudassem as disposições físicas de seus estabelecimentos, “onde o público continuaria a ser servido em mesas, mas as apresentações já se faziam sobre um palco” (TINHORÃO, 1998, p.223). Essas novas formas de entretenimento que importamos demonstravam o vazio cultural que havia no Brasil, causando a repulsa das elites para com a música das camadas mais baixas, aludindo ao ideal positivista de que a modernidade é o que vem da Europa, pois, como não poderia deixar de ser, o ideal positivista é europeu, mais

especificamente, francês. Tais camadas “ao não encontrarem padrões próprios, locais, em que se pudessem enquadrar [...], terem preferido simplesmente modelos culturais válidos para o equivalente da sua classe nos países mais desenvolvidos” (TINHORÃO, 1998, p.226).

A adoção de formas estéticas capazes de representar os novos padrões de gosto e expectativas de camadas médias da cidade sem a informação necessária para compreender a arte erudita (a ‘música séria’ da ópera italiana contrapunha-se à ‘música leve’ da opereta austríaca ou alemã), mas já preocupada em recusar como vulgar, brutal e ‘sem arte’ a música dos negros e da ‘gente baixa’ (TINHORÃO, 1998, p.226).

Essas formas que se estabelecem na então capital, junto à nova dinâmica da modernização e urbanização, gera “um estágio a meio caminho entre a cultura popular das classes mais baixas [...] e a importada do exterior para o consumo dos eufóricos imitadores da alegre irresponsabilidade burguesa europeia” (TINHORÃO, 1998, p.231). A diferença, ainda segundo o autor, é que no Brasil “a novidade dos cafés-cantantes jamais chegara a evoluir para a dimensão mais luxuosa” (TINHORÃO, 1998, p.231) dos tais cafés-concerto ou o *music hall*. Pelo contrário, “tendeu a projetar socialmente sua influência para baixo” (TINHORÃO, 1998, p.231). Essa tendência leva ao surgimento e consolidação dos teatros em revista na então capital federal. Segundo Lopes (2017), teatro em revista é uma “espécie de espetáculo teatral que compreende números falados, musicais e coreográficos; também referido simplesmente como “revista” (LOPES, 2017, p.281). E, segundo Tinhorão (1998), “o que viria a ligar de uma vez por todas os palcos revisteiros à produção de música de massa no Brasil seria a grande festa do Carnaval” (TINHORÃO, 1998, p.247).

Assim, nada mais evidente do que, a partir da primeira década do novo século em diante, a preocupação demonstrada pelos compositores populares em procurar incluir suas músicas em números de revistas, como primeiro passo para torna-los nacionalmente conhecidas. Paralelamente, os nossos revistógrafos surgidos com o moderno espírito de show – [...] – começaram a perceber também a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas lançadas em disco (TINHORÃO, 1998, p.249).

Vemos com essa tendência uma guinada da música em outra direção se acentuando definitivamente no Brasil: a música como produto. Segundo Tinhorão (1998), a consequência se dá no fato de que se “estiliza para o palco os ritmos colhidos nas ruas e entre os grupos de músicos populares” (TINHORÃO, 1998, p.252). Notamos, assim, outra característica do samba que acaba por ser alterada: o samba baiano de origem rural se modifica com o advento das novas tecnologias.

Segundo Tinhorão (1998), “até ao fim do século XIX, a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano” (TINHORÃO, 1998, p.259).

Porém, com o aparecimento das primeiras gravações, “a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial” (TINHORÃO, 1998, p.259). Ainda segundo o autor, “a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico)” (TINHORÃO, 1998, p.259). Por outro lado, proporcionou o “aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima” (TINHORÃO, 1998, p.259). Assim, a mudança da função da música nessa época foi um caminho sem volta. Tanto que, segundo Tinhorão (1998), nos próprios ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro no início do século XX, havia compositor que estava “mais preocupado em “mostrar o valor” de sua gente perante o público das camadas mais altas do que em refletir sua verdade sociocultural” (TINHORÃO, 1998, p.288).

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que, em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado (TINHORÃO, 1998, p.260).

Temos, assim, mais um acontecimento que consideramos fundamental para constituição do samba enquanto gênero musical. Segundo Lira Neto (2017), no início do século XX os desfiles de ranchos e blocos de sujos “já se firmara no calendário oficial da cidade” (LIRA NETO, 2017, p.55). Consequentemente, as agremiações “se contavam às dezenas, ou mesmo centenas” (LIRA NETO, 2017, p.55). Sendo assim, aquela forma de comunicação que era marginalizada pela própria imprensa, percebia que “o interesse do público era notório e a imprensa passou a abrir páginas inteiras para noticiar os detalhes da festa” (LIRA NETO, 2017, p.55). Vemos, então, uma tendência na qual as manifestações populares se consolidam como fontes inspiradoras de criações que passam a atender outras classes que, curiosamente, até pouco tempo atrás demonstravam asco dessas mesmas manifestações populares. Essa mudança é tão significativa que “os principais periódicos cariocas instituíam concursos anuais para a escolha das melhores agremiações, aleitas por um júri de especialistas ou por votação popular” (LIRA NETO, 2017, p.56).

Criou-se a tradição de os carnavalescos visitarem as redações dos jornais, levando o estandarte e os principais componentes do grupo para conquistar a simpatia e a boa vontade dos repórteres. Também tornou-se habitual a parada diante da casa de figuras notórias da comunidade, a exemplo das tias baianas, fazendo do largo de São Domingos, onde morava Tia Bebiana, o ponto de convergência dos ranchos e pastoris, local por isso mesmo logo apelidado de ‘Lapinha’ (LIRA NETO, 2017, p.56).

Além de Hilário e Tia Ciata, outra importante figura na constituição do samba enquanto gênero musical é “José Barbosa da Silva, o Sinhô” (LIRA NETO, 2017, p.58). Ele próprio pode ser considerado um expoente da dinâmica social carioca. Primeiro, porque tocava piano, sendo que, “aos sete anos, já martelava e tirava algumas primeiras notas do velho piano dos avós, instrumento tido como nobre, mas então mais direcionado à aprendizagem dileitante das mocinhas prendadas e casadoiras” (LIRA NETO, 2017, p.60). Segundo, porque não tinha conhecimento teórico musical, adaptando-se a tocar músicas de ouvido, rompendo com a lógica erudita do ensino do piano; lógica esta presente até os dias de hoje enquanto método de qualquer conservatório tradicional. Ademais, “semianalfabeto, abusava da manha e da malícia, a ponto de ser definido por muitos como um sujeito falastrão. Recusava-se, aliás, a se reconhecer como mulato” (LIRA NETO, 2017, p.60). Embora pareça estarmos nos desviando do foco, acreditamos ser extremamente significativa a recusa de Sinhô em reconhecer-se como mulato; é como se ele mesmo negasse a sua própria condição.

Contudo, é inegável que Sinhô é uma figura importante pois passa a tocar nos cafés-concerto e, “aos vinte anos, já era anunciado nos cartazes dos cafés-concertos como “o saltitante e harmonioso pianista Sinhô”” (LIRA NETO, 2017, p.61), demonstrando, assim, que uma figura originária das camadas marginalizadas da população encontra ascensão social através do samba.

Embora não lesse partituras – só viria a dominar a técnica anos mais tarde -, demonstrava singular capacidade de reprodução à perfeição todas as notas de uma melodia após algumas poucas audições. Sua maior habilidade, porém, sempre foi a de criar variações em torno de arranjos originais, com floreios surpreendentes, as mãos ágeis bailando sobre o teclado (LIRA NETO, 2017, p.60).

Embora estejamos discorrendo sobre figuras individuais, a quantidade delas é imensa. Por essa razão acreditamos que o samba nesse processo de constituição enquanto gênero musical seja um fenômeno coletivo enquanto herança do samba de roda baiano, embora aparentemente possa parecer obra individual de algumas pessoas. Essa ideia de coletividade vem a ser quebrada no Estado Novo, no qual discorreremos no subcapítulo adiante.

Sendo assim, outro nome que consideramos significativos nesse período é de Eduardo das Neves, conhecido como Dudu, palhaço do Circo Spinelli. “Além de ator cômico, astro das pantomimas, ele era um cantor estimado pelo público, apelidado de ‘Rouxinol Brasileiro’” (LIRA NETO, 2017, p.63).

O repertório de Dudu das Neves era ilustrativo do tipo de canção popular urbana e de entretenimento tocada nos palcos e assobiada pelas esquinas do Rio de Janeiro antes

da consolidação do samba. De um lado, as dolentes modinhas, cantigas dedicadas a louvas os encantos e chorar os queixumes do amor romântico. [...] Do outro, o lundu-canção, gênero sincopado, de rítmica negra e mais afeito às letras maliciosas, às sátiras sociais e, em se tratando de amor, aos jogos picantes da sedução (LIRA NETO, 2017, p.64).

Ele também era compositor e sua importância se dá no fato de que, embora seja oriundo das camadas mais baixas da população, consegue transpassar através de suas canções para outras classes, contribuindo para a consolidação do samba. Ademais, Dudu viveu no período em que “passara a funcionar no Rio de Janeiro a primeira gravadora de discos do Brasil, a Casa Edison, fundada por Fred Figner – mascate tcheco que chegara ao Brasil em 1891, aos 25 anos” (LIRA NETO, 2017, p.66). Segundo Lira Neto (2017), a Casa Edison trazia diversos aparatos tecnológicos completamente novos no Brasil. Entretanto, o que mais fez sucesso foi “uma ‘máquina falante’ capaz de gravar e reproduzir sons” (LIRA NETO, 2017, p.66). Consequentemente, em pouco tempo, a “Casa Edison inaugurara seu catálogo de discos com um lundu maroto e de duplo sentido” (LIRA NETO, 2017, p.66), sendo que “Dudu das Neves foi chamado a integrar o elenco de intérpretes da gravadora” (LIRA NETO, 2017, p.66).

Outra figura importante para a consolidação do samba enquanto gênero musical é “João Machado Guedes, o João da Baiana” (LIRA NETO, 2017, p.67). Assim como “muitos de sua geração, começou a se aproximar da música por meio dos ranchos carnavalescos, depois de ter praticamente nascido em um terreiro de macumba” (LIRA NETO, 2017, p.67). Por conta da sua afinidade com a religião de matriz africana, sempre esteve associado ao ritmo. E, nas palavras dele: “eu sempre me dediquei ao pandeiro porque tinha amor ao ritmo” (GUEDES, 1970 *apud* LIRA NETO, 2017, p.68).

Segundo Lira Neto (2017), João da Baiana acompanhava diversos cantores e compositores nas festas populares. Além do mais, ele era “especialista em outro tipo característico de percussão: o prato-e-faca” (LIRA NETO, 2017, p.69), este – conforme vimos anteriormente em Lopes (2017) – sendo herança do samba de roda das senzalas baianas. Tais instrumentos são conhecidos no samba como *instrumentos improvisados*, corroborando para o caráter de originalidade do samba.

Na execução do samba, muitas vezes, objetos e utensílios os mais diversos são utilizados na percussão. Alguns deles, pela sonoridade, foram e continuam sendo usados até mesmo em gravações industriais, como chapéu de palha, prato e faca, caixa de fósforos (depois substituída nos estúdios por caixinhas metálicas, como as das antigas agulhas de vitrolas e toca-discos), garrafa, copo etc. (LOPES, 2017, p.162).

João da Baiana, assim como Sinhô, é expoente da dinâmica social carioca. Segundo Lira Neto (2017), “o código penal em vigor, datado de 1890, trazia um capítulo inteiro, com seis detalhados artigos, destinado a coibir o chamado ‘crime de vadiagem’” (LIRA NETO, 2017, p.70). Entretanto, a nova lei “entrara em vigor apenas dois anos após a abolição, quando milhares de negros, recém-libertos de seus senhores, não possuíam a devida qualificação profissional” (LIRA NETO, 2017, p.70). Tal condição demonstra, no mínimo, que “estavam à margem do mercado de trabalho” (LIRA NETO, 2017, p.70). Ademais, “segundo a letra da lei, seria declarado vadio todo aquele sem “profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida” (LIRA NETO, 2017, p.70). Ora, dada a condição da recente abolição, uma lei deste porte nada mais foi do que uma forma de se manter a repressão contra essa parte da população. E, para piorar, “a simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vagabundagem” (LIRA NETO, 2017, p.70), sendo que, por conta dessa lei, João da Baiana perdera seu pandeiro.

Ainda segundo o autor, por conta desse fato, João da Baiana “decidiu não acompanhar os amigos em um convescote programado para aqueles dias [período da festa da igreja da Penha], em Laranjeiras na mansão do senador Pinheiro Machado” (LIRA NETO, 2017, p.70). Por ser um exímio ritmista, João da Baiana certamente fez falta à roda de samba naquele dia. Curiosamente, ainda segundo Lira Neto (2017), assim que o senador soube do ocorrido, mandou-lhe um recado: convidou João da Baiana a ir ao gabinete dele e perguntar onde poderia encomendar-lhe um pandeiro. Após a indicação de João sobre a loja certa, o senador escreveu um bilhete para ele e recomendou “entregar no balcão da loja, orientando o vendedor a gravar a mensagem no corpo do melhor pandeiro à venda: ‘A minha admiração, João da Baiana – Senador Pinheiro Machado’” (LIRA NETO, 2017, p.71). Depois desse dia nunca mais João teve seu pandeiro confiscado.

Tal situação é claramente um reflexo da constituição do Brasil enquanto sociedade que trabalhamos no capítulo III. Temos interesses individuais entrelaçados com funções públicas, temos a troca intensa entre classes distintas e temos, também, a continuidade do compadrio, a ideia de padrinho protegendo seu afilhado num nítido jogo de interesse. Tudo isso, claro, sem esquecer da própria dinâmica do samba que estamos tratando nesse capítulo.

O pandeiro de João da Baiana, oferecido por Pinheiro Machado e transformado em uma espécie de salvo-conduto, expressava toda a complexidade da convivência entre as elites sociais e os músicos populares. Por um lado, havia a enorme carga de preconceito inerente ao novo modelo civilizatório do urbanismo positivista. Por outro, os diversos pontos de contato cotidiano entre ‘os de cima’ e ‘os de baixo’

possibilitavam não apenas uma efetiva rede de proteção contra a violência policial. Também inauguravam novas oportunidades profissionais, no âmbito da embrionária indústria de diversão no país (LIRA NETO, 2017, p.71).

Outro grande nome da música popular brasileira também vivenciou trajetória parecida ao ser procurado pelo seu talento justamente na música popular: Pixinguinha. Segundo Lira Neto (2017), Pixinguinha era filho do flautista Alfredo Viana, um “menino prodígio da flauta, tratado em família pelos apelidos domésticos de Pinzinguim e Bexiguinha” (LIRA NETO, 2017, p.62). O acontecido foi que “o aclamado Antônio Maria Passos, integrante do grupo da célebre pianista Chiquinha Gonzaga, comunicou ao maestro que não poderia comparecer a algumas das sessões de *Morreu o Neves!*” (LIRA NETO, 2017, p.72), um aclamado espetáculo de teatro. Sendo assim, por sugestão do “violinista Artur de Sousa Nascimento, o Tute, [que] já vira muitas vezes o filho do velho Alfredo Viana tocar flauta” (LIRA NETO, 2017, p.73), o maestro buscou Pixinguinha para um teste. E no teste “além de seguir sem dificuldades a pauta musical, o garoto arriscou uma série de improvisos, causando sensação entre os demais músicos” (LIRA NETO, 2017, p.73).

Temos aqui um paradoxo: na música de origem europeia que era a base de tais espetáculos, por conta do próprio desenvolvimento da música ocidental, o improviso acabara por ficar de fora, conforme vimos no capítulo I. Entretanto, a “audácia” de “fugir à regra” era justamente o que chamava atenção entre os músicos que “seguiram as regras” da música erudita. E assim o garoto Pixinguinha se tornou Pixinguinha, um dos maiores flautistas brasileiros de todos os tempos.

Analisando esse processo de desenvolvimento do samba enquanto gênero musical, parece ser nítido o fato de que é no transcurso entre as camadas mais baixas da população e as elitizadas que o samba vai ganhando forma enquanto gênero, relegando às danças uma posição de coadjuvante. Contudo, é somente no ano de 1917 que a consolidação definitiva do gênero acontece.

Segundo Lira Neto (2017), “nem todos tinham a sorte de ganhar alguns tostões com música” (LIRA NETO, 2017, p.76). Muitos viviam em situação de pobreza. E uma dessas pessoas era “Ernesto dos Santos, o Donga” (LIRA NETO, 2017, p.76). Ainda segundo o autor, “filho da mãe de santo, quituteira e rancheira Tia Amélia, nascido em um Sábado de Aleluia, Donga fora criado junto ao universo dos terreiros de candomblé, das rodas de batuque e dos desfiles de ranchos” (LIRA NETO, 2017, p.77). Seu parceiro, João Pernambuco, também em situação parecida, tinha algumas composições que recolhia de temas do folclore nordestino.

Ainda segundo Lira Neto (2017), nessa primeira e segunda década do século XX, os sucessos que surgiam para cada época de carnaval eram ainda batizados com nomes das danças e canções nordestinas que inspirariam tais canções, sendo que já seriam gravadas pela Casa Edison por nomes como o do palhaço Dudu das Neves. Porém, no ano de 1917, devido à própria dinâmica da sociedade carioca com o aumento das composições populares e a aproximação das camadas populares das elites por conta desse momento de extrema criatividade, tal “ecletismo demonstrava não existirem ainda um estilo musical carnavalesco definido e, muito menos, alguma fórmula pronta para arrebatar o gosto popular” (LIRA NETO, 2017, p.84).

Segundo Tinhorão (1998), em uma das festas que aconteciam nos casarões das tias baianas, festas essas “frequentadas a partir da primeira década do século XX não apenas pela comunidade baiana, mas pela gente carioca a ela aproximada por parentesco ou afinidades de classe e cultura” (TINHORÃO, 1998, p.295) que aconteceria o marco da constituição do samba enquanto gênero.

Segundo o autor, em “fins de 1916 um desses participantes resolveu aproveitar algumas estrofes com certeza ali muitas vezes repetidas, para um arranjo ampliado com novos versos” (TINHORÃO, 1998, p.295). Esse participante era Donga. Além do mais, o compositor solicitou “ao repórter Mauro de Almeida, o ‘Peru dos Pés Frios’” (TINHORÃO, 1998, p.295) que escrevesse a nova letra.

Segundo Lira Neto (2017), Donga havia denominado tal composição como tango-samba carnavalesco. A época “costumava-se chamar de “tango brasileiro” uma variante do maxixe, estilo de música de andamento rápido surgida com a fusão de elementos rítmicos e melódicos do lundu, da habanera e da polca” (LIRA NETO, 2017, p.84). Talvez a maior contribuição dessa composição seria a mudança na compreensão do termo samba.

Quanto à palavra ‘samba’, embora continuasse a ser um sinônimo de festa e bailado popular, já existia certa tendência a associá-la às rodas de batuque onde pontificava o chamado ‘partido alto’, gênero no qual os integrantes se revezavam em desafios de versos muitas vezes produzidos no calor da hora, intercalados por um estribilho fixo. Dessa forma, ao propalar o lançamento de um tango-samba, Donga estaria acenando com uma presumida junção entre o rebuliço libertino do maxixe e a estrutura dos improvisos entoados nos terreiros das tias baianas (LIRA NETO, 2017, p.85).

Segundo Tinhorão (1998), Donga “registraria com o título de “Pelo Telefone”, indicando como gênero “samba carnavalesco” [...] na Seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1998, p.295) o que viria a ser o primeiro samba gravado no Brasil. Entretanto, segundo Lira Neto (2017), Donga traçou uma estratégia para tal,

o que demonstraria, segundo Tinhorão (1998) o “início do processo de profissionalização dos músicos com talento criador saídos das camadas populares” (TINHORÃO, 1998, p.295). Ainda segundo o autor, “era já uma prova da tomada de consciência, por parte desses antigos músicos amadores, da possibilidade de aproveitamento comercial de suas produções pelo teatro de revista, pelos editores de música e pelos fabricantes de discos” (TINHORÃO, 1998, p.295).

Segundo Lira Neto (2017), houve toda uma estratégia por parte do compositor para tal, corroborando com a ideia de consciência apresentada por Tinhorão (1998). Assim, em “25 de outubro de 1916, [Donga] fizera uma primeira audição de “Pelo Telefone” à imprensa, no pequeno Cinema Teatro Velo, na rua Haddock Lobo, na Tijuca” (LIRA NETO, 2017, p.85). Segundo o autor, essa apresentação não teve repercussão. E essa a era a justamente a intenção de Donga: apenas “cumprir uma formalidade – apresentar a obra em público, sem sofrer contestações de terceiros – para poder reclamar os direitos de propriedade autoral em seu nome” (LIRA NETO, 2017, p.85). Segundo Tinhorão (1998), o requerimento foi feito em “6 de novembro, concedido a 10 e registrado a 27 do mesmo mês” (TINHORÃO, 1998, p.295) do ano de 1916. Já Lira Neto (2017) afirma que em “20 de novembro, [Donga] correu à sede da Biblioteca Nacional e registrou a partitura de piano de “Pelo Telefone”, declarando-se na ocasião o único autor da melodia” (LIRA NETO, 2017, p.84).

Embora haja discrepância sobre a data inicial nos autores consultados, nada exime a consciência de Donga acerca da canção enquanto um produto rentável. Continuando sua estratégia, segundo Lira Neto (2017), Donga “mandou imprimir cópias da partitura e, em vez de vendê-las, como seria normal, distribuiu-as de graça às principais fanfarras, charangas e bandas militares da cidade” (LIRA NETO, 2017, p.85). Além do mais, ainda segundo o autor, “no cabeçalho, acima do título, fez constar a observação: ‘Dedicado aos carnavalescos Peru e Morcego’” (LIRA NETO, 2017, p.86). Tal observação que aparentemente parecia uma simples dedicatória era, na verdade, equivalente a um “certificado de compadrio com dois grandes expoentes da vida boêmio-cultural da cidade” (LIRA NETO, 2017, p.86). Tal situação é claramente semelhante ao do pandeiro de João da Baiana, uma herança do sistema colonial de compadrio. Ademais, o parceiro de Donga, Mauro de Almeida, era repórter, e o compositor “fez correr pelas demais redações a notícia de que a melodia estava para receber a letra prometida por Mauro de Almeida” (LIRA NETO, 2017, p.86).

De uma só tacada, conseguiu o aval dos principais cronistas carnavalescos da cidade – Peru, citado como seu parceiro, e Vagalume, o primeiro a apostar no sucesso da música – e ainda associar a composição ao nome do folião-símbolo do Rio de Janeiro, Norberto do Amaral Júnior, o Morcego (LIRA NETO, 2017, p.86).

Com essa “manobra” de Donga ao lançar aquele que é considerado o primeiro samba brasileiro, temos diversos elementos que podemos associar à folkcomunicação. Primeiro o próprio samba de origem marginal, das camadas relegadas pelas elites, oriunda de festas e encontros de caráter folclórico. Segundo pelo fato de que Donga conseguira “decodificar a mensagem ao nível do entendimento de sua audiência” (BELTRÃO, 1980, p.36), sendo passível de ser considerado um líder folkcomunicacional. Porém, para além da teoria beltraniana, ele conseguiu também, através de sua estratégia, transformar seu samba em um produto interessante para a imprensa, esta ligada as camadas elitizadas. Além do mais, ao apresentar a música primeiro para as fanfarras, criando uma expectativa pela letra que viria a chegar, Donga subverte por completo a característica da música de origem sacra-eurocêntrica, como o cantochão, no qual a principal função era dar cadência as orações, estas, por sua vez, texto. Reconhecemos que tal característica já havia sido subvertida no período renascentista com o advento da polifonia e o fenômeno do crescimento da música instrumental, mas tal condição não tira o crédito da estratégia de Donga.

Quando a imprensa passou a divulgar a informação de que a letra estava para ser lançada, boa parte dos cariocas já conhecia a versão instrumental da música, executada nas retretas dominicais dos parques e praças públicas do Rio, inclusive com a orquestração das bandas oficiais do Corpo de Bombeiros, do 3º Regimento do Exército e do batalhão de infantaria da Marinha (LIRA NETO, 2017, p.86).

Outro aspecto significativo do samba *Pelo Telefone* é o alcance dessa manifestação comunicacional de origem marginal. Segundo Lira Neto (2017), a Casa Edison “fez duas gravações quase simultâneas de “Pelo Telefone”: uma instrumental, executada pela Banda Odeon; outra cantada, na voz de Bahiano. Ambas, como se costumava dizer, tocaram até furar o disco” (LIRA NETO, 2017, p.89). Chama atenção o fato de que “em nenhum dos dois arranjos, porém, restara a mais leve sombra da sonoridade percussiva das rodas de partido-alto. Nada de tambores, nenhum acompanhamento de palmas” (LIRA NETO, 2017, p.89). A partir dessa constatação, podemos perceber que, na medida em que o cancioneiro popular é apropriado pelas camadas elitizadas, ele vai se modificando.

Não pretendemos julgar ou classificar como melhor ou pior, apenas constatar que uma manifestação folkcomunicacional quando apropriada pelas elites é modificada. Tal movimento, embora não tenha sido inicialmente observado por Beltrão (1980), foi percebido pelos herdeiros da teoria beltraniana.

Contudo, para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. (...) Desta

maneira, os discípulos de Luiz Beltrão ampliaram o seu raio de observação dos fenômenos folkcomunicacionais, não se limitando a analisar os fenômenos da recodificação popular de mensagens da cultura massiva, mas também rastreando os processos inversos (MARQUES DE MELO in BELTRÃO, 2004, p.11-12).

“Chegada a era da reprodutibilidade técnica, o tipo de música nascida nos terreiros das tias baianas perdia o seu caráter de improviso e submetia-se às primeiras normatizações fonográficas” (LIRA NETO, 2017, p.89). Nos atrevemos a ir além: o samba só se constituiu enquanto gênero justamente por esse movimento. E a consolidação do samba enquanto produto acontece na década de 1930, no advento de Estado Novo. Porém, Lira Neto (2017) traz outro lado do samba de Donga. Segundo o autor, embora *Pelo Telefone* seja um marco para o gênero, “outras composições gravadas antes dela já traziam o nome “samba” impresso no selo” (LIRA NETO, 2017, p.90).

Um garimpo nos acervos e nos catálogos de lançamentos do então rudimentar mercado fonográfico brasileiro indica que, desde 1902, quando teve início a prensagem das bolachas de cera no país, pelo menos cerca de outras vinte músicas – algumas sem informações de autoria, sem crédito para os respectivos intérpretes e, em especial, sem a data exata da gravação – foram classificadas como tal pelas casas gravadoras (LIRA NETO, 2017, p.90).

Ainda segundo o autor, “a maioria dessas músicas não se tratava propriamente de sambas – pelo menos, não no arranjo com que foram gravadas e muito menos no sentido hoje atribuído ao gênero” (LIRA NETO, 2017, p.90). Elas estariam, então, “mais para o choro, outras para o maxixe ou para o jongo, outras, ainda, se assemelhavam a emboladas e toadas nordestinas” (LIRA NETO, 2017, p.90). O que podemos perceber, então, é a linguagem popular nos títulos delas remetendo sua origem como sendo das camadas populares.

Era o caso de ‘Descascando o pessoal’, ‘Urubu malandro’, ‘A viola está magoada’, ‘Moleque vagabundo’, ‘Chora, chora, chorado’, ‘Janga’ e ‘Samba roxo’, lançadas entre 1912 e 1914 pela Odeon; ‘Michaela’, ‘Quando a mulher não quer’ e ‘No samba’, saídas entre 1908 e 1912 pela Columbia; ‘Em casa de baiana’, distribuída pela Casa Faulhaber entre 1910 e 1913; além de ‘Flor do abacate’, ‘Samba do urubu’, ‘Samba do pessoal descarado’, ‘Vadeia caboclinha’ e ‘Samba dos avacalhados’, do selo Phoenix, todas anteriores a 1915 (LIRA NETO, 2017, p.90).

A estratégia de Donga demonstrava os novos tempos de mudança no início do século e os que estariam por vir. Enxergamos elementos subversivos, mesclados com trocas intensas entre camadas diferentes da população. Enxergamos também subversões entre as classes, como também entre compositores da mesma classe. O fato é que diferentes fatores – fugindo de qualquer reducionismo – e somente por existirem diferentes forças e fatores agindo em um mesmo espaço geográfico, ao mesmo tempo, com pessoas constituindo classes sociais tão distintas que foi possível conceber o samba como gênero musical. Ele nasce subversivo, como forma de comunicação, mas ainda é vasto e contempla diversas danças. Porém, quando ele se

consolida enquanto gênero musical, só o acontece por conta do advento das novas tecnologias, da imprensa e de tantos outros elementos e dinâmicas oriundas das classes mais abastadas. Talvez seja por isso que tal gênero seja um dos mais abrangentes, socialmente falando, do mundo.

‘Pelo Telefone’ não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba – do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. Ao registrá-la individualmente, preocupou-se em estabelecer o direito de autoria sobre uma composição coletiva e de matiz folclórica, em um tempo no qual apropriações desse tipo eram a regra e o plágio em música não constituía sequer um delito de ordem moral (LIRA NETO, 2017, p.90).

Porém, a mudança definitiva para muito além da apropriação pelas camadas da elite acontece no governo Vargas, no qual o samba, além de apropriado, é devolvido sobre uma nova significação.

4.5 *Estas fontes murmurantes onde eu mato a minha sede: o samba da Estácio é apropriado e ressignificado pela elite brasileira*

O período conhecido como Estado Novo é extremamente significativo para a história brasileira. É também um período histórico de relevância para nossa pesquisa pois acreditamos ser a apropriação definitiva do samba pelas elites e, além do mais, o momento de ressignificação do gênero. Nesse período o samba torna-se uma marca brasileira, confundindo-se com o próprio país, sendo, até hoje, uma característica de ser brasileiro, como se todos nós já nascêssemos sambando logo após o parto; e acreditamos ser exatamente isso que muitos estrangeiros ainda pensam de nós.

Segundo Lopes (2017), o Estado Novo “caracterizou-se por um governo ditatorial amparado por uma Constituição forte e um projeto nacionalista, voltado para o desenvolvimento industrial e a autonomia do país diante dos grupos econômicos internacionais” (LOPES, 2017, p.124). Já Tinhorão (1998), com uma visão mais otimista de tal período, afirma que “liderado pelo gaúcho Getúlio Vargas, [...] o movimento popular contra a dominação tradicional das oligarquias” (TINHORÃO, 1998, p.303) teve seu ápice em uma “crise econômica provocada pela superprodução do produto que representava, no momento, setenta e um por cento das exportações do país” (TINHORÃO, 1998, p.303): o café. Ainda segundo o autor, o governo Vargas optou por “não deter a expansão, mas ao preço de pagar aos produtores apenas a metade do que pagava antes pelo produto” (TINHORÃO, 1998, p.303) e, além do

mais, também “optou por destruir os excedentes de estoque a fim de manter os preços” (TINHORÃO, 1998, p.303).

Diante de um panorama no qual havia o ideal do crescimento nacional e diante de um contexto crítico que fez com que as importações caíssem, “o capital que se deixava de remeter para o exterior com tal limitação tendia a ser aplicado no mercado interno” (TINHORÃO, 1998, p.304). Consequentemente, ainda segundo o autor, houve um estímulo ao “crescimento na área das substituições de importação” (TINHORÃO, 1998, p.304).

Seria, pois, essa predominância do setor interno, na formação de capitais, que permitiria ao governo de Getúlio Vargas o lançamento de uma política de desenvolvimento baseada no estímulo à criação de uma burguesia industrial, no campo da iniciativa privada, e no ataque a pelo menos dois objetivos básicos ligados a esse problema, na área do Estado: a instalação de uma siderurgia de grandes fornos e a produção de energia e combustível (principalmente o carvão e o petróleo) (TINHORÃO, 1998, p.304).

E como não poderia deixar de ser, tais diretrizes e tomadas de decisões no campo da política tiveram seus reflexos no campo cultural. Segundo Tinhorão (1998), havia o “espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica” (TINHORÃO, 1998, p.304). Esse aproveitamento do espírito das potencialidades brasileiras de que discorre Tinhorão (1998) apareceria, assim, no campo da “música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos” (TINHORÃO, 1998, p.304).

Já no campo da música popular, aconteceria “com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1998, p.304). Esse gênero era o “samba-batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital” (TINHORÃO, 1998, p.305).

Conforme vimos nos subcapítulos anteriores um pouco da história e consolidação desse gênero, somado ao advento da gravação em disco, todos esses sambas guardavam “entre eles a marca sonora do seu parentesco com os sambas do partido alto dos baianos, que soavam ainda como eco as suas origens rurais no Recôncavo” (TINHORÃO, 1998, p.305). Entretanto, nesse período que se iniciara, “foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saídos das camadas baixas cariocas” (TINHORÃO, 1998, p.305) aparecesse. Tal geração, ainda segundo o autor, também herdava “uma tradição local de samba de roda à base de estribilhos” (TINHORÃO, 1998, p.305) e, sendo assim, tiveram “sua entrada no cenário da criação popular no Rio de Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio” (TINHORÃO, 1998, p.305).

Segundo Lopes (2017), Estácio é a “forma reduzida pela qual é mais conhecido o bairro do Estácio de Sá, na cidade do Rio de Janeiro” (LOPES, 2017, p.123). Sua importância geográfica se confunde com sua importância histórica. Ainda segundo o autor, no início do século XX, o bairro era o “centro de convergência do transporte urbano, especialmente dos bondes que serviam à zona norte” (LOPES, 2017, p.123).

Segundo Tinhorão (1998), muito mais que uma região carioca, o bairro do Estácio era uma “espécie de limite da expansão de velho centro da cidade na direção da zona norte do Rio” (TINHORÃO, 1998, p.306). A região abrigava “uma população proletária e de pequeno comércio e atividades artesanais” (TINHORÃO, 1998, p.306). Segundo Lopes (2017), essa população consistia em “moradores das classes baixas que vieram somar-se aos expulsos do centro da cidade pelas obras da gestão do prefeito Pereira Passos” (LOPES, 2017, p.123).

Entretanto, alerta Tinhorão (1998), devido a “proximidade com a zona de prostituição do Mangue, porém, atraía para os seus muitos bares nas vizinhanças do Largo do Estácio os bambas da zona” (TINHORÃO, 1998, p.306). Segundo Lopes (2017), bamba era um “qualitativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo *mbamba*, ‘proeminente’” (LOPES, 2017, p.31). A expressão bamba também tem ligação com a expressão bambambã. Segundo o autor, bambambã significa “valentão; maior; mandachuva. É a forma aumentativa de bamba, originada do quimbundo *mbambamba*” (LOPES, 2017, p.31). Porém, se tratando especificamente do bairro do Estácio, a significação de bambas ganha uma definição específica do bairro: Bambas do Estácio. Segundo Lopes (2017), consistia em “expressão que designou, na origem, os sambistas em cujo universo nasceu a legendaria agremiação Deixa Falar. Em 1930, a gravadora Odeon formou um conjunto musical de estúdio com esse nome, destinado a acompanhar as gravações do nascente estilo de samba estaciano” (LOPES, 2017, p.31). Todas as definições de bambas seriam, assim, a semente da figura do malandro. Segundo Lopes (2017), a constituição da figura do malandro do bairro era justamente pela “proximidade com a zona do mangue, então sede do meretrício organizado, onde alguns bambas tinham mulheres” (LOPES, 2017, p.180). E é assim que temos surgimento da figura do *malandro*, que, na visão de Tinhorão (1998), é a mesma coisa que bamba.

Isto é, os tipos de empresários que viviam – graças a seus dotes de esperteza ou valentia – da exploração do jogo ou das mulheres. Esse tipo de personagem, à época também conhecido por *bambambã* – e na linguagem da imprensa chamado de *malandro* –, constituía na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão de obra que nessa área urbana crítica se acumulava (TINHORÃO, 1998, p.306).

Segundo Lopes (2017), “umas das várias acepções da palavra “malandro” (do italiano malandrino) é a de indivíduo astuto e matreiro” (LOPES, 2017, p.180). Tal esperteza descrita pelo autor foi associada, no Rio de Janeiro, ao “estereótipo do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social” (LOPES, 2017, p.180). Entretanto, ainda ressalta o autor, “malandragem também é sinônimo de vagabundagem, vadiagem, vida marginal” (LOPES, 2017, p.180). Soma-se, também, outro fator preponderante na constituição desse fenômeno: “a precariedade de suas relações com o nascente mercado da música” (LOPES, 2017, p.180).

Por necessidades mais imediatas, em vez de autorizarem a utilização econômica de suas obras por meio de contratos de edição, eles em geral as vendiam. Assim, num contexto em que os poderes públicos procuravam modernizar as relações sociais no país, preferiu-se a normalidade jurídica a essa informalidade marginal, daí a prevalência dos sambistas burgueses sobre os sambistas “malandros” (LOPES, 2017, p.180).

Segundo Tinhorão (1998), havia uma explicação sociológica para tais figuras. “Sem condições de emprego condigno após a conquista do rudimento de ensino representado por três ou quatro anos de escola primária” (TINHORÃO, 1998, p.306), essas pessoas que eram invariavelmente “filhos de família humildes” (TINHORÃO, 1998, p.306) só tinham três alternativas na vida: a primeira delas era o trabalho braçal, “ainda estigmatizado pelo não há muito extinto regime da escravidão” (TINHORÃO, 1998, p.306); a segunda opção seria o “aprendizado de alguma atividade artesanal ou especializada (marceneiro, lustrador, etc.)”; e a terceira opção a que se enquadraria no que se convencionou chamar de malandragem: “livre disponibilidade para algum trabalho eventual englobado na categoria dos “pequenos expedientes” (TINHORÃO, 1998, p.306). Lopes (2017), evocando a figura de Câmara Cascudo (1965), também tem explicação parecida.

Segundo Câmara Cascudo, a origem da figura do malandro estaria nos filhos dos escravos urbanos alforriados, os quais, rejeitando o trabalho formal, com horário rígidos e obrigações definidas, procuravam representar, finda a ordem escravista, o papel do dominador branco e perpetuar um dos axiomas daquela ordem: “Branco não trabalha, manda o preto” (LOPES, 2017, p.180).

E, como não poderia deixar de ser, era durante o carnaval que “essa gente do Bairro do Estácio ia engrossar a grande concentração de foliões da Praça Onze” (TINHORÃO, 1998, p.306). Entretanto, juntava-se a esse público os “primeiros contingentes de pobres levados pelas reformas urbanas a morar nos morros” (TINHORÃO, 1998, p.306). E, como era de se esperar, havia, assim, um “permanente choque com a polícia” (TINHORÃO, 1998, p.306). Contudo, a saída foi – assim como aconteceu no bairro as Saúde – o encontro dessa população, “em fins de 1928, em um botequim do Estácio – o Bar Apolo” (TINHORÃO, 1998, p.306).

Consequentemente, devido à alta capacidade de sincretismo e criação que sempre demonstrou a população tupiniquim, “de uma conversa entre um grupo de bambas do local resultou a formação de um bloco destinado a sair no Carnaval pacificamente ao som de sambas, como os ranchos saíam ao som de marchas” (TINHORÃO, 1998, p.307). Por conseguinte, desse fecundo encontro surgiu um novo tipo de samba, que “partindo das quadras improvisadas aleatoriamente após estribrilhos fixos, cantados em coro por todo o grupo (tal como no samba corrido dos baianos)” (TINHORÃO, 1998, p.308), e somando-se a influência dos compositores do bairro do Estácio, acabaria “ganhando forma fixa, com primeira e segunda parte obedecendo a tema único” (TINHORÃO, 1998, p.308). Tínhamos, novamente, uma guinada do samba para outra direção.

Essa nova forma do samba urbano – daí em diante conhecido com samba carioca – afastou-se definitivamente do velho modelo do partido alto dos baianos quando, pela necessidade de propiciar o andamento mais solto, pelas ruas, da massa dos foliões comprimidos dentro das cordas de segurança, que limitavam a área dos blocos e escolas, a turma do Estácio (por iniciativa de Alcebíades Barcelos, o Bide, segundo consta) introduziu na seção de pancadaria o surdo de marcação (TINHORÃO, 1998, p.308).

Segundo Bolão (2010), “surdo é um instrumento de som grave, com pele de couro em ambos os lados, usado para marcar o ritmo do samba” (BOLÃO, 2010, p.28). Sobre a sua maneira de tocar, ainda segundo o autor, “é percutido com apenas uma baqueta, que não deve ser muito macia pois, deste modo, não conseguimos boa definição do som na hora do ataque” (BOLÃO, 2010, p.28). Ademais, o movimento da mão que não está com a baqueta é muito importante, pois ela estando “levemente encostada sobre a pele, serve para abafar o som produzido pela baqueta” (BOLÃO, 2010, p.28).

Porém, com o surgimento desse novo tipo de samba no Estácio, o surdo ocupa também outra função, sendo que o advento da introdução desse instrumento na marcação do samba é tão importante que é nesse momento que foi criada uma máxima do samba: o tempo forte é no dois. Segundo Bolão (2010), “os surdos, na bateria das escolas de samba, têm a função de sustentar o andamento, marcando o ritmo com precisão” (BOLÃO, 2010, p.28).

O samba enquanto gênero musical constituído depois de longo processo sócio histórico é de compasso binário, ou seja, subdividido em dois tempos. Bolão é preciso nessa definição: “o samba é um ritmo binário com acentuação no segundo tempo” (BOLÃO, 2010, p.28), sendo que é “o som desse tambor encarregado de fazer prevalecer o tempo forte do 2/4, como que empurrava de fato o samba para a frente” (TINHORÃO, 1998, p.308). Segundo Bolão (2010), o surdo é “responsável pela marcação da nota de apoio do compasso, não por tocar o primeiro

tempo” (BOLÃO, 2010, p.28). Tal marcação dá ideia de movimento, pois o surdo é tocado justamente no tempo dois, como que reafirmando a ideia binária. Em um exercício de imaginação e transposição de sonoridade não verbal para palavras escritas, imaginamos ser algo assim: um, **DOIS**, um, **DOIS**, um, **DOIS**, um, **DOIS**, um, **DOIS**, um, **DOIS**...

Segundo Tinhorão (1998), “fixada a nova forma urbana de samba produzido nos meios malandros e valentes do Estácio e no seu equivalente nas comunidades em formação pelos morros da cidade” (TINHORÃO, 1998, p.310), como que sendo algo inerente à dinâmica social vigente, “tal criação passou a interessar as fábricas de discos como produto capaz de boa colocação no florescente mercado da música de consumo” (TINHORÃO, 1998, p.310). E a partir da década de 1930, “coincidindo com a revolução anunciadora da “nova política econômica”, cujo caráter burguês nacionalista iria incentivar o comércio interno e o aproveitamento das potencialidades brasileiras” (TINHORÃO, 1998, p.310), o samba do Estácio estaria na mira dessas empresas. “Seria a própria criação das camadas mais baixas que as fábricas experimentariam vender em discos, como um produto industrial comum” (TINHORÃO, 1998, p.310).

Entretanto, agora havia uma nova possibilidade a ser explorada: as camadas mais baixas, além de serem a fonte de tais composições, eram também agora tratadas como pitorescas. Segundo Tinhorão (1998), apareceu em novembro de 1929 um concessionário da marca Brunswick. Ele se “dispunha a explorar o mercado dos discos da música tipicamente brasileira: choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e, naturalmente, o novo estilo de samba do Estácio e dos morros” (TINHORÃO, 1998, p.311). Entretanto, a novidade – e a consequente importância – desse concessionário se dava no fato de que agora era possível gravar “as mais estrondosas batucadas reproduzidas em estúdio com os instrumentos originais” (TINHORÃO, 1998, p.311).

Todavia, segundo Tinhorão (1998), havia um porém: “os melhores compositores, músicos e cantores da época já [estavam] contratados por outras gravadoras” (TINHORÃO, 1998, p.311). Restou, assim, à Brunswick abrir o estúdio a iniciantes como “Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Gastão Formenti e o grupo Bando da Lua” (TINHORÃO, 1998, p.311); outros “talentos do povo como o legendário Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres [...], e os componentes do conjunto Gente do Morro” (TINHORÃO, 1998, p.311). Ainda segundo o autor, o próprio nome *Gente do Morro* “constituía uma indicação do propósito comercial de “vender” a música das camadas mais baixas do Rio de Janeiro pelo seu lado ‘pitoresco’”

(TINHORÃO, 1998, p.311). Porém, admite Tinhorão (1998), há todo um paradoxo nessa situação.

A gente realmente do morro, que às vezes figurava nas gravações, seriam os anônimos tocadores de surdo, tambor, tamborim, reco-reco e cuíca, sempre convocados para engrossar a percussão e a fricção para garantir o caráter de autenticidade do acompanhamento rítmico, não apenas nos discos desse Gente do Morro, mas nos gravados pelo Grupo dos Prazeres, formado em 1930 por Heitor dos Prazeres na mesma gravadora (TINHORÃO, 1998, p.311).

Musicalmente falando, ainda segundo o autor, o que acontecia era a “fusão dos velhos grupos de choro à base de flauta, violão e cavaquinho com a percussão dos sambas populares herdeiros dos improvisos das rodas de batucada” (TINHORÃO, 1998, p.312). Socialmente falando, “era o casamento da tradição de choro da pequena classe média com o samba das classes baixas” (TINHORÃO, 1998, p.312) pelos então grupos que passariam a ficar conhecidos como conjuntos regionais.

Como consequência dessa mistura outras formas de samba puderam surgir. Segundo Tinhorão (1998), “pela valorização da melodia, os conjuntos regionais podiam chegar ao samba-canção” (TINHORÃO, 1998, p.312). Segundo Lopes (2017), samba-canção é uma “espécie de samba de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental” (LOPES, 2017, p.267). Já Tinhorão (1991) afirma que samba-canção “foi uma criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro em revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928” (TINHORÃO, 1991, p.151). E embora a nomenclatura possa sugerir “o casamento puro e simples do samba com a canção – que era a sucessora da modinha -, [...] o nome *samba-canção* serviu para designar arbitrariamente várias músicas” (TINHORÃO, 1991, p.151).

Ainda segundo Tinhorão (1998), podia-se chegar “pela mistura do fraseado do choro e o apoio rítmico do acompanhamento do samba, ao samba-choro e ao samba de breque” (TINHORÃO, 1998, p.312). Segundo Lopes (2017), samba-choro é um “estilo de samba de andamento médio, que se caracteriza como um choro com letra, para ser cantado” (LOPES, 2017, p.267), enquanto que samba de breque, ainda segundo o autor, é um “importante subgênero do samba, de caráter humorístico, sincopado, com paradas repentinas, nas quais o cantor introduz comentários falados” (LOPES, 2017, 256).

Com a criação de uma música popular urbana capaz de agradar ao gosto da classe média, segundo Tinhorão (1998), “seria preciso apenas efetuar a transposição do som obtido para as orquestras de formação convencional” (TINHORÃO, 1998, p.312). Tudo isso porque – conforme trabalhado anteriormente – as classes mais altas sempre se identificaram com a

cultura estrangeira. Sendo assim, era preciso adequar a sonoridade autêntica tupiniquim aos “naipes de sopro e sua percussão já modernizada com o emprego da chamada bateria américa herdada dos *jazz-bands*” (TINHORÃO, 1998, p.312).

Segundo Tinhorão (1998), tal adequação só foi possível com a “contratação, pela Victor Talking Machine Company of Brasil, do mais completo e competente músico de choro da primeira geração do século: Alfredo Viana” (TINHORÃO, 1998, p.312) Junior, o já mencionado Pixinguinha. Ainda segundo o autor, a função de Pixinguinha era “vestir as melodias que lhe eram apresentadas em empobrecidas partes de piano com todos os recursos orquestrais que sabia capazes de recuperar uma parte da riqueza original” (TINHORÃO, 1998, p.313).

Novamente se faz necessário contextualizar outra parte da história de Pixinguinha, pois além de músico extremamente talentoso, Pixinguinha também é expoente da dinâmica social do samba pela própria trajetória profissional. Segundo Lira Neto (2017), dentre os principais trabalhos do flautista estava o Grupo do Caxangá, conjunto idealizado por João da Baiana e João Pernambuco. Quando os músicos “começaram a morar sob o mesmo teto, surgiu a ideia de convocarem alguns dos muitos amigos em comum para formar um grupo musical” (LIRA NETO, 2017, p.77).

No ano de 1913, havia feito sucesso no Rio de Janeiro “a embolada “Cabôca de Caxangá” – composta sobre motivo do folclore nordestino” (LIRA NETO, 2017, p.77) por João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. Segundo o autor, “o Rio de Janeiro parecia ter descoberto um sôfrego apetite pelos motivos folclóricos” (LIRA NETO, 2017, p.79). Sendo assim, “João Pernambuco aproveitou o rebuliço em torno da composição para viabilizar o pretendido conjunto musical, batizado, de modo oportuno, como Grupo do Caxangá” (LIRA NETO, 2017, p.78).

Segundo Lira Neto (2017), no ano de 1919 o grupo começou a se desfazer durante o carnaval. Porém, Pixinguinha fora abordado por “Isaac Frankel, gerente do Palais, um dos principais cinemas instalados na avenida Rio Branco” (LIRA NETO, 2017, p.118). Sua proposta era levar “uma orquestra para se apresentar, na sala de espera, durante os intervalos entre as sessões dos filmes em cartaz” (LIRA NETO, 2017, p.118). O executivo tivera e ideia de chamar Pixinguinha pois ficara “impressionado com a multidão reunida pelo Grupo do Caxangá no largo da Carioca” (LIRA NETO, 2017, p.119). Este fora um dos aspectos que

entendemos como dinâmica social: “Não é de admirar ter havido reações negativas à notícia de que uma casa tão chique estava contratando uma orquestra na qual metade dos integrantes era composta por negros” (LIRA NETO, 2017, p.119). A orquestra fora batizada como Os Batutas.

Os Batutas, envergando paletós escuros e sóbrios – adotando os signos e a indumentária do público elitizado da casa –, permaneceram alheios à questão. Sentiam-se orgulhosos ao identificar, na plateia, personalidades como o conselheiro Rui Barbosa e o milionário Arnaldo Guinle, presidente do Fluminense Football Club (LIRA NETO, 2017, p.120).

Segundo Lira Neto (2017), a partir de então, Arnaldo Guinle sugeriu que o grupo se apresentasse fora do estado. Em uma dessas apresentações, o bailarino Duque – baiano que morava na França – ficou encantado com o grupo e os convidou para uma turnê europeia, convite que fora aceita no ano de 1992. E foi lá que ocorreu a troca cultural com músicos de outras partes do mundo, sendo que o grupo conheceu a bateria e Pixinguinha tivera seu primeiro contato com o saxofone. “O músico jamais tinha se arriscado no instrumento” (LIRA NETO, 2017, p.135), mas ganhara um de Arnaldo Guinle. Ainda segundo o autor, “Pixinguinha trancou-se no quarto do hotel e dedilhou as teclas, por vários dias consecutivos, até dominar a escala com a destreza necessária” (LIRA NETO, 2017, p.135).

Isso significaria muito mais do que novos instrumentos, mas novas formas de se tocar a música e, também, modifica-la de acordo com as influências estrangeiras. E Pixinguinha, que já era um exímio músico, ampliou muito mais sua concepção e capacidade musical. E com relação ao saxofone, “a partir dali Pixinguinha e o sax prateado – sua futura marca registrada – tornaram-se indissociáveis” (LIRA NETO, 2017, p.136).

Os Batutas, que levaram à Europa um repertório de maxixes, choros, lundus e sambas, tiveram a oportunidade de entrar em contato com um mundo musical para eles absolutamente inédito. Na convivência com instrumentistas de jazz, a maioria oriundos de Nova Orleans, iriam conhecer e se apropriar de outras linguagens, bossas e atitudes, incorporando-as ao próprio modo de tocar (LIRA NETO, 2017, p.135).

Sendo assim, segundo Tinhorão (1998), Pixinguinha por conta da soma de sua competência musical apuradíssima e sua larga experiência como músico profissional, após sua contratação em 1920, em poucos anos era capaz de contribuir nos arranjos da Victor Talking Machine Company of Brasil com “longas introduções que valiam às vezes por melodias a parte” (TINHORÃO, 1998, p.313), sendo que também era capaz de introduzir “recursos modernos como o de orquestrar num tom as introduções e intervenções da orquestra, modulando passagens coloridas para a entrada do cantor em seu tom natural” (TINHORÃO, 1998, p.313).

Outro fator importante no período do Estado Novo que também é alicerce para essa nova dinâmica cultural e musical é o “aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara, através de alto-falantes” (TINHORÃO, 1998, p.314).

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) e do ciclo de filmes musicados mais tarde preconceituosamente conhecidos como ‘chanchadas carnavalescas’, a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930-1945 -, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno (TINHORÃO, 1998, p.315).

Além do advento do rádio, a forma como a música brasileira foi tratada pelo governo Vargas também vale nossa atenção. Ela transcendeu absolutamente tudo, desde simplesmente forma estética ou uma maneira de se comunicar, e se tornou até propaganda política, pois, segundo Tinhorão (1998), ela representava o “símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930” (TINHORÃO, 1998, p.315). Atentemos, pois, ao fato de que compreendemos o termo propaganda política não no sentido de propaganda eleitoral, mas enquanto trunfo do governo varguista enquanto elemento de coesão social e identitário.

Um dos indícios que corroboram para nossa interpretação se dá na concepção do “programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil” (TINHORÃO, 1998, p.315), criado em 1935. Segundo Tinhorão (1998), “o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época” (TINHORÃO, 1998, p.315). Ademais, ainda segundo o autor, no mesmo ano Getúlio Vargas foi “praticamente obrigado por pressões políticas e financeiras a assinar com os Estados Unidos um acordo de reciprocidade econômica desfavorável ao Brasil” (TINHORÃO, 1998, p.315). Não obstante, para fazer contraponto à essa investida estadunidense, Vargas “procurou contrabalançar a capitulação com a assinatura de acordo de compensações com a Alemanha” (TINHORÃO, 1998, p.315).

Contudo, “como parte de um jogo de astúcias políticas destinado a neutralizar as imposições norte-americanas” (TINHORÃO, 1998, p.315), Getúlio se utilizou da música tupiniquim em sua política externa, ao autorizar a “realização, em 29 de janeiro de 1936, de um programa em ondas curtas destinado a mostrar aos alemães um pouco da música popular brasileira” (TINHORÃO, 1998, p.315). Consequentemente, - e Tinhorão (1998) é satírico ao

afirmar tal consideração – “a loura Alemanha, que em breve se lançaria à guerra orgulhosa da superioridade da raça ariana” (TINHORÃO, 1998, p.315) pode, então, escutar “durante uma hora os crioulos e mulatos cariocas malandros do Estácio [...] e os bambas dos morros [...] cantarem suas dores de amor mestiças, em sambas caprichosamente ritmados ao som de tamborins feitos com couro de gato” (TINHORÃO, 1998, p.316).

O uso da música popular como arma política de propaganda não ficaria nesse exemplo. Já um ano antes, quando em 1935 Getúlio Vargas visitara a Argentina e o Uruguai, um grupo de artistas brasileiros acompanhava a comitiva oficial com a missão de reforçar a simpatia do sorriso do presidente. E entre esses artistas estaria Carmen Miranda e o conjunto Bando da Lua, definido em reportagem de jornal da época como ‘um grupo de rapazes da sociedade, estudantes na quase totalidade’, transformado sem querer em ‘elemento de aproximação mais intensa entre povos diferentes’ (TINHORÃO, 1998, p.316).

Há indícios de que o próprio Getúlio Vargas “era quem pessoalmente determinava as diretrizes para o uso de artistas populares em sua propaganda política” (TINHORÃO, 1998, p.317). Segundo o autor, ele teria pessoalmente recomendado a Carmen Miranda que “não aceitasse o convite do empresário Lee Schubert, da Broadway, sem a inclusão dos músicos brasileiros que a acompanhavam” (TINHORÃO, 1998, p.316).

Nesse fértil período para a música brasileira, sendo amplamente abastecida pela criatividade e competência das camadas mais baixas, apropriada e ressignificada pela própria elite política, prevalecia uma “folgada margem de vantagem na competição com o similar estrangeiro” (TINHORÃO, 1998, p.317). Porém, com a entrada dos Estados Unidos na II Guerra Mundial, quando o “governo Roosevelt abandona definitivamente o chamado “isolacionismo” [...], a situação do mercado da música popular sofre uma reviravolta no Brasil” (TINHORÃO, 1998, p.318). Ainda segundo Tinhorão (1998), se inicia a “propaganda maciça do “*American way of life*” - o estilo de vida americano – a partir de então exaustivamente mostrado pelo cinema de Hollywood” (TINHORÃO, 1998, p.318). Consequentemente, no campo da música, aconteceu, então, uma “mistura de música americana (*foxes, blues, swings, boogie-woogies*) com um fabricado “som latino” (rumbas, congas, boleros e sambas)” (TINHORÃO, 1998, p.318). E, uma atitude muito mais prática por parte dos norte-americanos foi a “intervenção no campo da imprensa, através inclusive da pressão econômica: como a guerra tornara o papel de imprensa escasso, só recebiam as indispensáveis bobinas no Brasil os jornais simpáticos aos Estados Unidos” (TINHORÃO, 1998, p.318).

Os resultados dessa investida de propaganda não se fizeram esperar; com o fim da guerra, em 1945, e a volta dos soldados brasileiros enviados para o *front* na Itália, sob comando americano, a burguesia brasileira aliada ao capital industrial-financeiro norte-americano e a classe média fascinada pelas conquistas da ‘democracia’

chegaram à conclusão de que era preciso encerrar o ciclo do Estado Novo (TINHORÃO, 1998, p.318).

Vemos, então, no campo da folkcomunicação, o movimento que os herdeiros de Beltrão (1980) enxergam na dinâmica folkcomunicacional: “a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 2004, p.11), sendo necessário, então, “analisar os fenômenos da recodificação popular de mensagens da cultura massiva, mas também rastreando os processos inversos” (MARQUES DE MELO *in* BELTRÃO, 2004, p.12). Ademais, temos também nesse período a constituição de um novo tipo de samba, chamado de samba-exaltação.

Estilo de samba de caráter grandioso, com letra patriótico-ufanista e arranjo orquestral pomposo, difundido no contexto promocional do Estado Novo. O primeiro grande exemplar desse subgênero é ‘Aquarela do Brasil’, de Ary Barroso, lançado em 1939. Mas o mesmo Ary já o havia antecipado dois anos antes, com ‘No tabuleiro da baiana’. Outros exemplares eloquentes do estilo [...] foram bastante explorados em encenações do teatro em, revista (LOPES, 2017, p.268).

Durante a pesquisa notamos um fenômeno interessante: a mudança na denominação dos cantores e compositores. No período pós-abolição até o período do aumento do número de gravações, principalmente na década de 1920, culminando com o Estado Novo e a era Vargas a partir de 1930, tínhamos, majoritariamente, compositores que eram conhecidos por seus apelidos.

Era o caso de Donga, Cartola, Sinhô, João da Baiana, Carlos Cachça, entre outros. Porém, com o desenvolvimento e profissionalização desses compositores e principalmente da música se transformando em produto a ser exportado mundo afora, percebemos que os compositores começaram a serem reconhecidos pelo nome e sobrenome. Era o caso de Aracy de Almeida, Armando Marçal, Carmen Miranda, Francisco Alves, Ismael Silva, Noel Rosa, Orlando Silva, dentre muitos.

Não pretendemos fazer uma exegese dos nomes dessas pessoas, porém, aludindo à Beltrão (1980) que afirma ser necessária a “investigação das formas de expressão e dos meios de comunicação de que se vale o povo para impor, às vezes de um modo inesperado, palpável, o seu pensamento e a sua vontade” (BELTRÃO, 1980, p.19), acreditamos que os nomes próprios podem ser também um rica fonte de compreensão social. Ademais, vimos com Freyre (2004) a influência das culturas indígena e africanas na língua aqui falada. Tais suspeitas fazem com que acreditemos serem esses nomes, também, uma espécie de folkcomunicação; claro, guardada as devidas proporções da ideia beltraniana pois estamos apenas levantando uma

hipótese que necessita de muito mais investigação, mas, ao mesmo tempo, tão interessante a ponto de levantar nossa suspeita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba é folkcomunicação

Depois de longa pesquisa bibliográfica, buscando os fundamentos da música na sua constituição nos moldes europeus da era cristã, compreendendo a dinâmica da constituição da sociedade brasileira na sua forma miscigenada – um caldeirão em constante ebulição de diversas culturas – e compreendendo a folkcomunicação como a comunicação dos marginalizados que estão a parte do processo desenvolvimentista, concluímos que: **o samba é uma manifestação folkcomunicacional**. Entretanto, diversas considerações devem ser feitas.

Considerando a definição de Sacks (2007) de que “nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística” (SACKS, 2007, p.10), temos um indício do que ela pode significar para nossa espécie. Podemos até compreender o porquê de a música ter diferentes significações e funções no decorrer da história humana. Sendo assim, compreendemos também que ela é comunicação por essência. Entretanto, atribuímos a ela algo diferenciado de outras formas de comunicação, pois o som, sua matéria-prima, “é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável” (WISNIK, 1989, p.28). Justamente por isso acreditamos que o som seja o “elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível” (WISNIK, 1989, p.28).

Tal forma de compreender a música nos abre a possibilidade de ela trazer consigo elementos do sobrenatural, mas, ao mesmo tempo, seu reflexo se dá no âmbito social. É por isso que ela é também uma ferramenta de propagação cultural, pois ela é “desenvolvida ou moldada pela cultura em que vivemos, pelas circunstâncias da vida e pelos talentos ou deficiências que temos como indivíduos” (SACKS, 2007, p.10). Além do mais, o exemplo de Sacks (2007) sobre o ouvido absoluto é extremamente significativo. A música só tem significação dentro do contexto social, independente qual for.

Sendo assim, é natural que a música seja utilizada como instrumento de conquista e manutenção do poder. É por isso que acreditamos que a história da música ocidental seja um espelho de dominação política e social por parte da igreja cristã institucionalizada. A importância dada por essa instituição a música é compreensível pela própria intangibilidade do som, vez que se pode direcionar a forma de como interpretá-lo. Por isso a instituição que mais tinha credibilidade conseguiu facilmente conceber a música à luz da sua visão de mundo, como no cantochão, por exemplo, pois partilhamos da visão de Schurmann (1989) e entendemos

determinados “procedimentos [musicais] como respostas criativas a necessidades socialmente relevantes” (SCHURMANN, 1989, p.49). Temos, assim, mais um indicador da relação de trocas sociais.

Ademais, diferentemente de outras formas de comunicação, **a música é invasiva** pois o som não pede licença para entrar no corpo, potencializando-a como expressão comunicacional. Novamente entramos nos jogos das significações, pois a partir do momento em que a música entra em choque de signos em diferentes culturas, ela se torna coercitiva ao cérebro e tende a se tornar ruído, em um limiar entre sentidos individuais e coletivos. Entretanto, sempre temos como resultado algum tipo de consequência social, pois “as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófonos sociais a serem expurgados. A música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais” (WISNIK, 1989, p.34)

Finalmente, temos as significações sociais de gêneros musicais e até mesmo de propriedades do som. Como na dinâmica da música sacra litúrgica, na qual o ritmo foi suprimido por completo, pois é inevitável que acompanhemos “o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente” (SACKS, 2007, p.11) e tal condição foi completamente extinguida por uma questão ideológica pela instituição dominante. Contudo, na ascensão e constituição do samba vemos o caminho oposto. Segundo Lopes (2017), o samba “nasceu como “uma extensão corporal das atividades da cozinha” (mexer panelas, ralar coco, bater massa do bolo etc.)”, ou seja, um conjunto de atitudes e maneiras de “viver o corpo” (LOPES, 2017, p.264). Acreditamos que, independentemente de ser consciente ou não, o corpo vivo é uma subversão do controle do corpo propagado pela fé cristã, onde, segundo Wisnik (1989), “a instância rítmica não terá mais a autonomia e a centralidade que tinha antes, servindo agora de suporte para as melodias harmonizadas” (WISNIK, 1989, p.42). Por isso cremos que o samba é essencialmente rítmico, um resgate do que foi suprimido com a era cristã.

Junta-se o fato de que a própria polifonia pode ser compreendida como subversão, pois é oriunda da cultura popular e mais tarde absorvida pela própria igreja cristã institucionalizada que havia coibido toda a qualquer manifestação musical que não fosse de acordo com o entendimento de sua visão de mundo, mas, muito além de uma interpretação à luz da fé e salvação da alma, uma visão de manutenção de poder e unidade política.

Outro aspecto que acreditamos ser extremamente significativo e por muitas vezes passa despercebido é o timbre. Timbre é tanto uma propriedade do som como propriedade da música. Porém, como trabalhamos no capítulo I, acreditamos que das propriedades do som ele é o que

mais carrega significado social, pois depende da circunscrição prévia ao cérebro do ouvinte. Você só sabe que o som é oriundo de tal instrumento se já tiver tido contato com tal instrumento. Ao mesmo tempo, reconhecemos que ao ouvir pela primeira vez um som não há nenhuma restrição para que esse som possa ser extremamente agradável para o ouvinte.

A teoria folkcomunicação desenvolvida por Beltrão (1980) é uma excelente ferramenta para compreender as dinâmicas sociais na cultura das sociedades. Embora reconheçamos sua origem, acreditamos que ela só faz sentido na medida em que compreendermos a constituição social do local. Por isso debruçamos um capítulo inteiro sobre a formação social do Brasil, enfatizando devida atenção no último capítulo especificamente sobre o Rio de Janeiro, mesmo sabendo que é apenas uma gota da rica história da nossa formação social.

Reconhecemos também que nenhuma teoria é absoluta. O próprio Beltrão (2004) reconhece a necessidade de atualização e a cada nova publicação mostrou elementos diferentes. Nenhuma sociedade é estática, contrariando o viés positivista comtiano. Acreditamos que uma teoria é relevante na medida em que ela deixa um legado e é continuamente trabalhada e desenvolvida pelos seguidores e herdeiros do pioneiro, como foi no caso da folkcomunicação.

Sendo assim, confirmamos nossas hipóteses de que o samba é folkcomunicação como já mencionado na introdução dessa pesquisa. O samba é comunicação marginal pois ele surge justamente da camada da população mais marginalizada no Brasil: os escravos e seus descendentes. Através de autores como Freyre (2004), Ribeiro (2015) e Holanda (2016), pudemos enxergar como o processo de colonização por parte dos portugueses se deu de forma extremamente agressiva para com as populações nativas, as escravizadas e a própria população aqui constituída.

Entretanto, compreendemos como fundamental conhecer o ímpeto expansionista lusitano e seu subsídio ideológico, esse com respaldo da igreja cristã institucionalizada, a mesma que mil e duzentos anos antes da chegada da primeira nau portuguesa já havia definido o que era música e, além do mais, já julgado o que era profano e o que era sagrado. Tal ideologia justificou a barbárie do extermínio de grande parte da população nativa ameríndia e justificou também a escravização.

Contudo, a mentalidade da classe dominante nunca foi um projeto de país, mas, utilizando a definição de Ribeiro (2015), de uma empresa escravista, comunitária jesuítica, com

características de “microempresa de produção de gêneros de subsistência e de criação de gado, baseada em diferentes formas de aliciamento de mão de obra” (RIBEIRO, 2015, p.133). Como consequência, forma-se uma classe dominante que não tem nenhum apreço pela terra e pela gente da terra. Porém, assim como acontece na significação da música, mesmo que podendo ser considerada abstrata, a consequência é sentida na coesão social.

Portanto, acreditamos que o surgimento de uma classe marginalizada seja consequência da forma de organização da família patriarcal escravocrata no latifúndio monocultor. Porém, do outro lado da balança se formou uma população que muitas vezes não se reconhecia como brasileiro, sem instrução, explorada e que tinha de se virar por conta própria. E como o ideal de mundo das elites era aquilo que existia no estrangeiro, a cultura que se pode chamar de brasileira é “inegavelmente a regional ou urbana mais ligada ao gosto e às expectativas das camadas pobres” (TINHORÃO, 1998, p.08).

Sendo assim, a teoria de Beltrão (1980) transcende o campo da comunicação e traz a reflexão para o nível social e até mesmo antropológico. E se a história da música é feita de rupturas e continuidades, é também a “manifestação daquela capacidade de todos os povos de absorver e assimilar as linhas da civilização de seus conquistadores, mas conservar traços culturais distintivos de sua personalidade original” (BELTRÃO, 1980, p.08).

Um aspecto que acreditamos ser extremamente relevante para o surgimento do samba é a constituição do catolicismo brasileiro em uma vertente popularesca. Embora o ímpeto expansionista lusitano tivesse respaldo sagrado mesmo para questões delicadas como a escravidão, esse cristianismo foi balizador da forma como a colonização se deu, pois, como afirma Freyre (2004), “soubesse rezar o padre-nosso e a ave-maria, dizer creio-em-Deus-Padre, fazer o pelo-sinal-da-Santa-Cruz e o estranho era bem-vindo no Brasil colonial” (FREYRE, 2004, p.91).

Entretanto, ao contato com o ameríndio em terra tropical se formou um “cristianismo liricamente social, religião ou culto de família mais do que de catedral ou de igreja” (FREYRE, 2004, p.84). Tal catolicismo de vertente popular é também o objeto de estudo inicial de Beltrão (1980), os ex-votos. Freyre (2004) até esboça que o próprio colono lusitano já é propenso à uma vertente mais popularesca, pois a lógica cristã medieval que se espalha pela Europa foi modificada em Portugal.

Essa forma de concepção religiosa permitiu ao jesuíta catequizar o indígena de dentro da oca, aqui metaforicamente falando, utilizando do curumim e da música para tal em um processo de sincretismo extremamente ativo. Posteriormente com a chegada do africano escravizado, ao mesmo tempo em que esse escravo era inserido no mundo do cristianismo, abriu-se um espaço para que as religiões de matrizes africanas pudessem coexistir à sombra da religião europeia.

Mais tarde, essa abertura se mostrou condição essencial para o surgimento do samba, pois no final do século XIX e início do século XX os escravos e ex-escravos encontraram nos terreiros seu porto seguro. Essa abertura permitiu também a consolidação do carnaval, pois, segundo Lopes (2017), em processo de puro sincretismo, “o momento inicial utilizado pelos negros para saírem às ruas com seus cânticos e danças foi o das celebrações católicas, inclusive as procissões” (LOPES, 2017, p.252). Ainda segundo o autor, eram nesses momentos nos quais “eles reivindicavam sua inserção na sociedade pelo ato simbólico da participação nas festas populares” (LOPES, 2017, p.252); mais um fenômeno que podemos compreender como folkcomunicação e, sem sombra de dúvidas, fruto do sincretismo no qual somos parte.

Dentre a classificação beltraniana dos grupos marginalizados, o samba se enquadra no grupo marginalizado urbano, constituído, majoritariamente, de pessoas aglomeradas em morros e periferias. Segundo Tinhorão (1997), o samba foi “nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por partes dos compositores cariocas” (TINHORÃO, 1997, p.20), daí a importância da Bahia e do fluxo migratório de escravos e ex-escravos baianos para o então Distrito Federal.

Entretanto, mais do que fluxo migratório, existe aqui uma questão fundamental: “a transição de uma economia rural de monoculturas regionais em áreas de latifúndio para um novo modelo de produção diversificada” (TINHORÃO, 1998, p.217) que tinha sua consequência no contexto urbano, moldando, por exemplo, a forma de se fazer samba – aqui falamos do samba de roda da Bahia para o samba carioca. É a transição da lógica rural para o estabelecimento da sociedade urbana, sendo que no fundo acontecia a consolidação da lógica rural no contexto urbano.

Além do mais, o processo de urbanização carioca também foi fundamental para a constituição das periferias e contribuiu ainda mais para o aumento da marginalização das camadas mais pobres da população. Com o aumento da população devido ao final da

escravidão, ascensão e declínio do período cafeeiro e pela própria migração para o Rio de Janeiro, a então capital, a instalação de tantas pessoas se tornou um problema. Ademais, as campanhas para a derrubada desses lugares para obras de melhorias urbanas empurraram essa população para o morro, pois, segundo Lira Neto (2017), “no Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida vão morar para o alto” (LIRA NETO, 2017, p.36).

Além do mais, percebemos algo interessante durante a pesquisa no que tange a primeira gravação tida como samba brasileiro. Milton Santos (1993) afirma que uma das condições essências para essa nova forma de sociedade urbana é a “construção ou reconstrução do espaço [que] se dará com um crescente conteúdo de ciência, de técnicas e de informação” (SANTOS, 1993, p.35), o qual ele denomina *meio técnico-científico*. Posteriormente, com a modernização do sistema de telecomunicação e a implantação do telefone e o telex, que possibilitam novas formas de “transmissão de mensagens” (SANTOS, 1993, p.39), Milton Santos (1993) acrescenta o termo *informacional* em seu conceito, tornando-se o *meio técnico-científico-informacional*, “terreno de eleição para a manifestação do capitalismo maduro, e este também dispõe de força para cria-lo” (SANTOS, 1993, p.40).

Junta-se a esses conceitos a chegada das novas tecnologias de gravação pioneiras da Casa Edison no início do século XX e podemos perceber a importância da urbanização para a constituição do samba como gênero musical; só com o advento descrito por Santos (1993) foi possível a gravação daquele considerado o primeiro samba, afinal, ele se chama *Pelo telefone*. Por isso acreditamos que **o samba somente se consolida enquanto gênero musical por conta do advento das novas tecnologias, da imprensa e de tantos outros elementos e dinâmicas oriundas das classes mais abastadas**. O samba é gênero pois é produto justamente por e para a classe da elite, a ponto de ser ressignificado pelo próprio governo.

Para se conceber o samba como folkcomunicação, além de ser comunicação marginalizada, é necessário que haja a figura do líder folkcomunicacional. Porém, é somente no estudo da história desses líderes que podemos conceber seu papel de liderança. Com a abolição da escravidão em 1888, houve o “início das ondas migratórias de trabalhadores negros do campo para a cidade” (TINHORÃO, 1998, p.276). A maioria desses migrantes “continuavam a ser os baianos antes trazidos para o Vale do Paraíba com a expansão da cultura do café” (TINHORÃO, 1998, p.277), portanto:

Dentre tais pessoas, destacamos Hilário Jovino, pela sua posição de ogã (daí a importância também das religiões de matriz africana para legitimar socialmente seus praticantes), Pixinguinha através da música, Tia Ciata pela sua condição de legitimidade perante a comunidade, fazendo das reuniões em sua casa “um espaço comunitário que subvertia sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigidas pelos novos tempos” (LIRA NETO, 2017, p.41), dentre muitos outros que não apareceram nessa pesquisa.

Conforme trabalhamos no decorrer da pesquisa, o caminho inverso da folkcomunicação é também visível no samba: a manifestação popular apropriada pelas elites. Acreditamos também que esse movimento seja caracterizador do samba enquanto manifestação folkcomunicacional.

Procuramos não ser repetitivos na conclusão vez que todos os elementos estiveram o tempo todo em constante diálogo com o propósito desse trabalho. Esperamos que o leitor tenha compreendido o objetivo e a importância que é para nossa própria história compreender como se deu nossa formação e, além do mais, através de uma coisa que é inerente ao ser humano: a música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERIGO, Giuseppe. **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995.
- ANDRADE, Mario de. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- _____. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Nova fronteira, 2015b. *E-book*.
- _____. **Pequena história da música**. São Paulo: Nova fronteira, 2015c. *E-book*.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Editora Cortez, 1980.
- _____. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.
- BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo, EDUSP, 1996.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livre, 1962.
- CRUZ COSTA, João. **Augusto Comte e as origens do positivismo: origens da filosofia e da política de Augusto Comte**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- DAWSON, Christopher. **A formação da cristandade**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- DICIONÁRIO. **Priberam**. On line, 2018.
Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 10.02.2018.
- ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FREYRE, Gilberto. **Alhos & Bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça, de José Lins do Rego ao Cartão-Postal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2004.
- FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- HERVIEU-LÉGER, Danielle. O bispo, a Igreja e a modernidade in LUNEAU, René e MICHEL, Patrick (orgs.). **Nem todos os caminhos levam a Roma: As mutações atuais do catolicismo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HOBBSAWN, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

IBGE. **Área Territorial Brasileira**. Publicado no DOU nº 124 de 30/06/2017, conforme Resolução Nº 02, de 29 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/default_territ_area.shtm>. Acesso em: 22/07/2017.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LAPICCIRELLA, Roberto. **Antologia musical popular brasileira: as marchinhas de carnaval**. São Paulo: Musa Editora, 1996.

LIRA NETO. **Uma história do samba: volume I (as origens)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Nei. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MARQUES DE MELO, José. **Comunicação eclesial: utopia e realidade**. São Paulo: Paulinas, 2005.

_____. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. **Matrizes**, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009-b. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, João M. Cardoso de; NOVAIS; Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. Campinas: Editora Unesp, 2009.

MUGGIATI, Roberto. **Jazz: uma história em quatro tempos**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

O'DONELL, Kevin. **Conhecendo a religiões do mundo**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2003.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMIREZ, Marisa. **Exercícios de teoria musical: uma abordagem prática**. São Paulo: Artcromo, 1991.

REESE, Thomas J. **O Vaticano por Dentro – A Política e a Organização da Igreja Católica**. Bauru: Edusc, 1997

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global, 2015.

RÜDIGER, Francisco. **As teorias da comunicação**. Porto Alegre: Penso, 2011.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34. 1998

_____. **Música Popular**: um tema em debate. São Paulo: Ed. 34. 1997

_____. **Pequena história da Música Popular**: da modinha a lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLTON, Dominique. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre: Sulina, 2011.