

## Paradoxos da crítica musical nacionalista

Depois de refletir sobre o modo restritivo como os princípios de nação e tradição são aplicados pelas políticas dedicadas à cultura no Brasil, nos concentraremos em avaliar como estes mesmos preceitos agenciaram a crítica musical de dois autores bastante influentes: o historiador José Ramos Tinhorão e o escritor e compositor Nei Lopes.

Ambos os pesquisadores escolheram o samba como núcleo de seus livros sobre música popular, e tal seleção se deve à função identitária que o gênero foi adquirindo no decorrer de uma trajetória de ajustes e conflitos ideológicos. Pensado como signo sonoro do povo brasileiro ou como expressão nacional da cultura afro-diaspórica, o samba se molda aos discursos que pretendem preservar o caráter tradicional da comunidade que o produziu. Diante disto, optamos por analisar as falas militantes de Tinhorão e Lopes, por vermos exacerbadas em seus textos muitas das questões centrais aos interesses desta tese.

Nosso exame foi conduzido pela observação do modo como em alguns dos escritos mais representativos da crítica de música popular a idéia de nação foi articulada com outros conceitos, confluentes ou contraditórios. Noções como povo, classe e etnia se encontraram sob a marca taxativa do nacionalismo, e a trama conceitual tecida por tais cruzamentos desenhou modelos analíticos que foram (e ainda são) exaustivamente reproduzidos.

Além de avaliar estas tendências, a opção por Tinhorão e Lopes nos permite apreciar a imagem construída por estudiosos do samba que não estão inseridos no círculo restrito da investigação acadêmica. Apesar das transformações socioculturais mais recentes terem se refletido em revisões teóricas radicais e gerado um quase-consenso em torno da idéia de que a nação e a tradição deixaram de ser os parâmetros absolutos de compreensão da vida cultural contemporânea, estas mudanças parecem não ter afetado a apreensão geral sobre música popular. E é na concepção mais

amplamente difundida de música popular brasileira que estamos interessados neste momento.

A exposição dos objetivos do capítulo pode levar o leitor a acreditar que vamos definir, discutir e aplicar determinadas noções de identidade, nacionalidade e etnia na abordagem dos textos selecionados. Não foi esse, entretanto, o curso seguido por nossa argumentação. Ao invés disso, procuramos apontar para o modo como os autores em questão arquitetam o nacionalismo de maneira peculiar em seus livros; reconhecer os caminhos e os motivos pelos quais se empenham em rastrear as características formais que distinguem a música popular no Brasil.

A noção de *diáspora* – enquanto dinâmica de deslocamento, transculturalidade e dissensão política que faz das relações travadas a partir do trânsito dos povos pelo mundo uma entrada para conceituar as identidades culturais sob termos menos ortodoxos – será nossa principal referência na abordagem das leituras em confronto. Aqui, a diáspora aparece como instância onde se descortina a complexidade do universo simbólico que nos ocupa. De acordo com tal raciocínio, os contatos entre os povos da forma como ocorrem no mundo globalizado têm repercussão imediata sobre as culturas locais. No interior deste fluxo intenso de interinfluências, é possível reconhecer a co-existência de inúmeras representações diferentes. Se a nação se configurou como idealização, impondo uma concepção generalizante de coletividade que atuou sobre a arte e a cultura produzidas pelo povo que a compôs, nos deparamos agora com o desafio de refletir sobre as questões de pertencimento sob experiências de circulação e instabilidade culturais.

Ao assinalar as zonas em que as perspectivas de Tinhorão e Lopes convergem, e identificar as coincidências de categorias por eles utilizadas, pretendemos, com o auxílio do conceito de diáspora, apontar para as limitações de seus discursos e apresentar outros modos de abordagem, fundados não na demarcação de territórios exclusivos, mas no reconhecimento do *desenraizamento* como principal característica da música forjada pelas modernidades periféricas.

### 3.1

#### O nacionalismo classista de José Ramos Tinhorão

*O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população.*

(Homi Bhabha)

Como vimos no capítulo anterior, o ajustamento da expressão cultural que se convencionou chamar de samba às fronteiras da nação se deu pela acomodação de um amálgama musical ainda indefinido à idéia acabada de gênero. Para que um único estilo se fizesse alegoria do Brasil mestiço foi preciso harmonizar a multiplicidade que se manifestava na música popular urbana, reduzi-la a uma constância rítmica e estabelecer um encadeamento único para a evolução das formas musicais que antes se abrigavam nos largos contornos do termo “samba”. Feita a delimitação, *o samba* passou a ser automaticamente apreendido como campo simbólico brasileiro.

Ao abraçar o preceito da fusão nacional, vários críticos de música popular reforçaram em seus escritos a analogia entre o caráter da população do país e o formato de sua produção artística. Desse raciocínio deriva a conclusão historiográfica de que o surgimento da música popular brasileira somente foi possível após a formação de um tipo de agregação social que pudesse ser reconhecida como “povo”. Segundo o crítico e historiador José Ramos Tinhorão (1986), as distinções entre as sonoridades indígenas, africanas e européias teriam retardado o advento de um produto musical integralmente brasileiro; o tão celebrado sincretismo estético terminou se realizando por meio da reunião de amostras musicais particulares aos grupos formadores da nação.

Para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese. (Tinhorão, 1986: 8)

Neste trecho, Tinhorão está descrevendo o contexto nacional das primeiras décadas do século XX. Além de recorrer à versão da mistura como fenômeno que dá origem à nação e libera o espírito pátrio, o autor atribui o desenvolvimento da música popular brasileira às demandas por produtos culturais por parte da então insipiente classe média. Tinhorão descreve a música popular como expressão que se consolida num determinado estágio de desenvolvimento das capitais brasileiras, quando as cidades atingem certo grau de diversificação social, possibilitando o surgimento de uma classe média consumidora e a proliferação do mercado de música no Brasil. Assim, a síntese que engendra o *povo* (símbolo de unidade política e integração cultural) se articula à estratificação que funda as *classes* (representativas das lutas internas que desmantelam a coesão nacional).

É a partir de tal paradoxo que o historiador busca apresentar o samba como um gênero musical brasileiro. Identifica a recorrência de uma ordem rítmica peculiar em diversas manifestações musicais circunscritas às fronteiras do território nacional, seleciona seus aspectos mais representativos, emoldura estas características formais em uma definição genérica e a apresenta como alegoria da disposição cultural da nação. Ao mesmo tempo, Tinhorão entende que a brasilidade do samba se deve principalmente à sua origem popular. Indivíduos das camadas baixas que ocupavam os espaços periféricos da capital da Primeira República teriam sido os responsáveis pela notoriedade da estrutura rítmica e da composição poética que define o samba como gênero: “o ritmo em 2/ 4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles, geralmente em quadras” (Tinhorão, 1988: 70). Esses “elementos básicos”, segundo Tinhorão, já integravam os batuques de negros no Brasil desde os primeiros anos de escravidão, mas sua ordenação em um estilo definido seria produto da vida cultural carioca do princípio de século passado.

Após localizar a gênese do samba, o historiador descreve as transformações estéticas que resultaram na constituição de subgêneros como modos de deformação cultural ou como ação de desvirtuamento do trajeto autônomo da música popular brasileira. As interferências realizadas por artistas e produtores pertencentes às classes sociais mais elevadas romperam com o arcabouço popular que sustentava o

samba tradicional. Conseqüentemente, o samba foi afastado da estética nacional. O domínio da classe média sobre o universo do disco e do rádio, a profissionalização compulsória dos músicos envolvidos no circuito de produção e difusão musical (com seus vícios adquiridos na participação em conjuntos de gravadoras e casas de espetáculo e na execução freqüente dos gêneros populares norte-americanos em destaque no período), além da influência do padrão de harmonização das orquestras e das *jazz-bands* sobre a composição do samba urbano, são apresentados como agentes corruptores de uma das nossas insígnias mais representativas.

Fixado como gênero musical por compositores das camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base dos instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”, a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira), a camada mais acima descobriu o sambacação, e finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do sambacação, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. (Tinhorão, s/d: 21)

Já tivemos a oportunidade de discutir a razão mercadológica da iniciativa de ordenar a música popular em gêneros ou estilos específicos, e de adequar sua composição formal ao gosto dos diferentes públicos. O próprio Tinhorão admite ser possível encontrar nas massas urbanas o motor das transformações estéticas sofridas pelo samba. Isso deveria implicar o reconhecimento das relações de consumo como modo de mediação entre a finalidade lucrativa da indústria e as demandas sociais concretas, e não apenas como meio de impor o gosto corrompido da burguesia a uma maioria desarmada.

Parte do problema teórico que estamos debatendo deriva do fato de críticos como Tinhorão se recusarem a encarar a sociedade de massas como uma disposição social que articula de forma complexa os mais variados modos de manifestação do popular. Para este autor, a *massa* não passa de uma *classe* sem consciência. Além disso, quando fala em nome do “povo brasileiro”, Tinhorão o faz por entender que este recurso retórico funciona como meio de opor o campo da resistência ao bloco do

poder, e ignora, talvez estrategicamente, que sob a idéia de *povo* se abriga um brasileiro sem classe.<sup>21</sup>

Outro modo, também já analisado nesta tese, de enquadrar e reduzir o fenômeno popular é defini-lo como tradição folclórica. Na citação acima, a “originalidade” do samba de morro é mais uma vez utilizada para justificar a postura resistente diante da modernização de uma forma musical ligada aos grupos sociais subordinados. A posição de Tinhorão se aproxima, em parte, da perspectiva de Mário de Andrade, na medida em que enxerga nas camadas subalternas a substância cultural necessária para a construção de uma nação autônoma. No entanto, para Tinhorão é a origem de classe (e não a composição folclórica) que garante a qualidade e a autenticidade da música nacional. Por isso este discurso se encaminha no sentido de combater as formas industriais de cultura que mediam o poder estrangeiro. Não unicamente para recuperar um modelo de samba arcaico, aprimorado em outro espaço que não o radiofônico e o fonográfico, mas para banir os invasores e devolver os circuitos internos de reprodução cultural para a arte genuína de sambistas tradicionais.

Apesar de considerar o risco da perda de personalidade quando trata das transformações sofridas pelo samba desde sua criação, Tinhorão não se coloca entre os críticos da corrente folclorista que condena a música popular urbana por sua ligação com os meios modernos de reprodução. Denunciando os preconceitos sofridos por este tipo de manifestação musical, o autor elege o som autoral do disco e do rádio como tema de sua pesquisa historiográfica, e alega a seu favor que:

Faltava algum interessado que se dispusesse a encarar o fenômeno da cultura popular urbana como uma manifestação viva de camadas da população submetidas a uma

---

<sup>21</sup> De acordo com Jesus Martin-Barbero (2001), a idéia de povo foi, por muito tempo, considerada um obstáculo pelos autores do pensamento social de inspiração marxista. Se o “povo” costumava habitar as arenas ideológica e política, sua evocação mostrava-se inadequada quando se tratava de avaliar a dimensão econômica da reprodução cultural. Na América Latina, o interesse dos adeptos desta corrente teórica pelo modo de vida popular surgiu da necessidade de rever os populismos atuantes nas histórias nacionais e de valorizar a cultura como um campo de luta pela democratização das sociedades. Assim, a crítica cultural pôde complexificar a representação do popular, debruçando-se sobre contradições que extrapolavam a luta de classes. Não foi este, no entanto, o caminho trilhado por José Ramos Tinhorão. O historiador manteve-se preso, como veremos mais adiante, à concepção de “ideologia” como controle absoluto da produção simbólica por parte da classe dominante e do capitalismo internacional.

determinada colocação na escala social, e a determinados tipos de relações com os elementos de outras camadas. (Tinhorão, s/d: 13)

Na acepção corrente, o folclore está relacionado ao modo de vida das camadas baixas de origem agrária. Revela-se por meio da *tradição*, quando esta é tomada como resquício de outros estágios sociais ou como um modelo específico de dinâmica cultural. O modo tradicional denota, quase sempre, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida, daí o folclore ter sido identificado com o atraso das formas populares, e contraposto ao progresso apregoado pela cultura burguesa. De acordo com o raciocínio folclorista, a sobrevivência do folclore opõe-se às transformações sociais radicais, e a modernização econômica e tecnológica desponta como movimento de dessacralização das tradições populares e de diluição da autenticidade resguardada. Trata-se de um raciocínio fundamentado na dicotomia estrutural entre os interesses da elite e os valores do povo.

No capítulo anterior, vimos que a canção popular, mesmo sendo produzida por grupos subordinados na hierarquia social, distingue-se das manifestações consideradas folclóricas por se conformar às novas tecnologias de produção e difusão, e por compor os circuitos comerciais de arte e entretenimento. Isto coloca tal forma de expressão sob as condições de indefinição e instabilidade simbólica que a situação urbana determina. Entretanto, ao dedicar-se ao estudo da música popular urbana, Tinhorão continua a empreender uma especulação dicotômica, opondo, neste caso, a cultura íntegra das classes populares à arte corrompida da burguesia industrial. Seu raciocínio conservador também evoca, assim como a percepção folclorista, a unidade do povo e sua ligação com o passado nacional como resposta ao progresso contraditório apregoado pelas elites econômicas.

Falta nesta espécie de juízo crítico a clareza de que a idéia de povo como uma comunidade homogênea é tão ideologicamente arquitetada quanto a nacionalidade peremptória associada a ela. Ambas as concepções, de povo e de nação, apesar de terem adquirido validade histórica, sendo responsáveis por construções e projeções sociais, tornam-se inadequadas quando assumem um sentido categórico.

Homi Bhabha fala do ato político de “construir o povo na performance da narrativa, seu ‘presente enunciativo’, marcado na repetição e na pulsação do signo

nacional” (Bhabha, 1998: 209). Neste sentido, a empreitada de tornar real e cotidiana a idéia de brasilidade se deu pelo abrandamento, no nível do discurso, das divisões internas; e pela exteriorização, para além das fronteiras da nação, dos conflitos econômicos e culturais. Todavia, a dinâmica de formação do consenso nacional sempre teve que operar sobre a ambivalência dos seus próprios signos, e dificilmente conseguiria reduzir de forma decisiva a vivência da população à dicotomia entre os ambientes internos e externos. A vulnerabilidade constitutiva da nação e a liminaridade do povo que a compõe desautorizam a imposição de qualquer discurso ou ideologia que apele para a perenidade de seus pressupostos.

É sabido que a delimitação conceitual determinada pelo ideário nacional e popular marcou de forma significativa a produção artística e o discurso político da esquerda nacionalista na década de 1960, contexto ao qual se prende a perspectiva crítica de José Ramos Tinhorão. A concepção de música popular aí forjada esteve estreitamente vinculada à afirmação da essência nacional. Mais do que um diagnóstico de como se configurava a mentalidade das camadas baixas, o agenciamento da cultura supostamente não afetada pela hegemonia cultural dos países do Primeiro Mundo afirmava-se como parte de um projeto de conscientização antiimperialista.

Preocupado com o domínio econômico e simbólico exercido pela indústria da cultura norte-americana, Tinhorão acaba por descrever uma situação de passividade e alienação que envolveria tanto a apreensão do ouvinte comum quanto a crítica especializada em música popular. Como reação, o intelectual engajado deveria contrapor-se à cultura alienada difundida pela indústria cultural e se empenhar em construir uma nova hegemonia, ou seja, brigar pelo domínio de uma cultura que priorizasse os emblemas nacional-populares. Em tais circunstâncias, o samba se impõe como voz do povo brasileiro, e protagoniza a fala de Tinhorão quando este se põe a censurar a interferência estrangeira (mais marcadamente norte-americana) sobre a criação musical no Brasil.

Na obra de José Ramos Tinhorão, a história da música popular no Brasil se entrelaça com o trajeto de construção da individualidade nacional, pois o crítico se dedica a organizar painéis de época, descrevendo a formação e a consolidação de



tendências estéticas, a predominância de determinados gêneros, sua secessão no tempo e sua relação (ou desconexão) com o estágio de desenvolvimento social do país. Entretanto, como historiador da cultura, não se contenta em registrar mudanças no formato musical e emoldurá-las com observações relativas ao contexto no qual estariam inseridas. Diferente disso, elege a questão genérica do desenvolvimento do capitalismo nas periferias e avalia seus reflexos na constituição da ideologia, deixando entrever que o conflito entre a permanência da nacionalidade e a ampliação do capital é o problema básico que atravessa a série de acontecimentos musicais sociologicamente descritos.

Para o autor, há tempos existe um grave descompasso entre o andamento da vida nacional e a produção musical em destaque no país. Por isso, em seus livros empenha-se na “defesa da cultura que melhor representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população” (Tinhorão, s/d: 14), no caso a cultura formada pelas criações da classe que guarda a verdade sobre a sociedade brasileira. Segundo este tipo de crítica, a música que de pronto traduz a realidade do Brasil reflete espontaneamente sua disposição anacrônica e as desigualdades estruturais latentes.

Contudo, como pesquisador, Tinhorão procura, no concatenar de sua narrativa histórica, desvelar a forma como essa ordem social foi sendo gradativamente dissimulada pela intervenção ideológica da burguesia sobre a cultura nacional. As evidências da ação manipuladora se encontrariam na reformulação dos ritmos populares para o consumo das classes médias urbanas, na imposição de gêneros e formatos mundialmente difundidos pela indústria cultural norte-americana e na primazia da razão de mercado sobre a representatividade social das manifestações artísticas. Essas interferências modernizadoras na sonoridade divulgada como brasileira venderiam uma falsa idéia de evolução cultural e, o que é mais grave, confiariam a música local aos interesses do capital estrangeiro representado pela indústria fonográfica internacional. Estamos falando da difusão de uma falsa consciência auditiva, do mascaramento da nossa ambiência sonora. A forma antiquada (porém adequada) do samba é encoberta pelo ruído industrial que ecoa na

música popular produzida nos Estados Unidos ou, ainda, dissimulada por seu condicionamento aos arranjos musicais de inspiração erudita.

Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo). (Tinhorão, s/d: 14)

Por esse raciocínio, a cultura das classes baixas é identificada com valores “permanentes e históricos” (estruturais), e cultura da classe média se aproxima dos valores “transitórios e alienados” (ideológicos). A ênfase na classe média como grupo que corporifica os signos dominantes se deve ao crescimento da indústria cultural e ao desenvolvimento dos meios massivos de fabricação de consciência. Do mesmo modo, a importância adquirida pela *questão da ideologia* na obra de Tinhorão diz respeito à configuração da modernidade industrial e ao significado dos produtos culturais neste contexto. O problema da reprodução ideológica do capitalismo ganhou maior visibilidade graças ao desenvolvimento das indústrias culturais e às transformações nos meios pelos quais se molda a consciência das massas. Isto quer dizer que a peculiaridade da sociedade de massas dá visibilidade à ideologia como força social, e que a filiação marxista deste crítico o induz a estabelecer relações automáticas entre a infra-estrutura econômica e sua reprodução simbólica. Como a música popular defendida por Tinhorão espelha a composição social vigente, sua abordagem funciona como uma denúncia das assimetrias nacionais, e é justamente nessa faculdade reveladora que se concentra o poder de transformação da classe subordinada. Ao mesmo tempo, em termos globais,

(...) o povo consagra um tipo de música que põe em relevo essa diferença cada vez mais profunda entre o sentido tradicional do ritmo e a pretensão gratuita de chegar à universalidade pela transplantação pura e simples de processos musicais válidos apenas para os países que conseguiram impô-los ao mundo pela força de sua economia. (Tinhorão, s/d: 58)

Trata-se da comprovação de um desenvolvimento econômico dependente que submetteria nossa cultura aos interesses dos grandes centros do capitalismo

internacional. Do mesmo modo que distingue e confronta os arcabouços simbólicos particulares às classes sociais antagônicas, Tinhorão opõe aquilo que diz respeito à originalidade nacional ao embuste dos valores universais, que na sua concepção não passam de uma imposição das normas do dominador estrangeiro à realidade das nações colonizadas. Com isso o autor insere o problema da *inautenticidade* – diagnosticado por Schwarz (1981) como o cerne do pensamento social brasileiro – em sua abordagem da música popular urbana.

A questão é definida por Roberto Schwarz como uma espécie de “mal estar intelectual”, desconforto que afeta autores das mais variadas vertentes teóricas, todos eles incomodados com a reprodução, na vida cultural brasileira, do modelo europeu de cultura. Segundo o crítico, mesmo após o Brasil constituir-se em Estado independente, a intelectualidade local continuou tentando se reconhecer na imagem das civilizações européias dominantes. Esta atitude estaria fundada na crença já bastante arraigada de que a Metrópole prima sobre a Colônia, e de que o central é superior ao periférico. Portanto, se de acordo com os defensores da cultura vernácula a adoção dos padrões da Metrópole terminou por traçar um perfil falso para a jovem nação, tal incongruência só poderia ser superada pela eliminação dos elementos estranhos à nossa disposição social e pela afirmação de tradições culturais livres de influência externa.

Tinhorão encontra, na perspectiva nacional-popular, a solução para a controvérsia das representações deslocadas. Ele pensa o problema da cópia na forma como este se manifesta no contexto da sociedade de massas. A padronização e a americanização associadas às mídias massivas são descritas como sendo a face mais recente do domínio cultural estrangeiro. Assim, o ajustamento do produto musical brasileiro às exigências do mercado internacional comprova a rendição da classe média (grupo que sustenta o comércio de cultura) à dinâmica imperialista do mercado fonográfico. O lamentável, no que tange à estrutura da música popular urbana, não é mais a valorização do cânone clássico europeu, mas a aquisição de uma matriz musical reproduzível, comercializada com sucesso pela indústria da cultura norte-americana. É dentro deste círculo que o autor identifica os obstáculos para a consolidação de uma arte original no Brasil, já que qualquer cena que se pretenda

nacional deve fundar-se em uma estrutura econômica autônoma, além de submeter-se à autoridade simbólica das classes subordinadas.

O crítico realiza uma intrincada articulação entre um nacionalismo rígido e um marxismo adaptado. Em princípio, na perspectiva marxista de sociedade, a nação é um recorte secundário. Esta categoria só poderia ser apreendida por aquele esquema analítico se fosse tomada em seu vínculo eventual com os conflitos de classe. Como nos diz Guibernau,

(...) algumas das principais diferenças entre o nacionalismo e o marxismo são: em primeiro lugar, enquanto o nacionalismo dá uma ênfase primordial à cultura, o marxismo pesquisa as raízes econômicas de todos os fenômenos; em segundo, os marxistas localizam seu inimigo no capitalista, não importando a nacionalidade dele ou dela, enquanto que para os nacionalistas, os inimigos são aqueles que corromperam e oprimiram a pureza de sua nação; e, finalmente, as duas formas de ideologia adotaram uma interpretação diferente do passado. (...) os marxistas aceitam o passado para transcendê-lo, enquanto os nacionalistas procuram inspiração no passado para ligá-lo ao presente, restaurando as feições originais do caráter nacional. (Guibernau, 1997: 29)

Entretanto, se nos voltarmos para os pontos apresentados na citação acima e os associarmos ao esquema analítico construído por Tinhorão, reforçaremos a tese de que este autor apreende a instância cultural a partir do jogo de relações econômicas estabelecido entre as nações capitalistas. Isso acontece porque é possível encontrar algumas proximidades entre determinados aspectos do marxismo e o pensamento nacionalista. Ainda de acordo com as observações de Guibernau, tanto o nacionalismo quanto o marxismo partem da crítica à situação opressora na qual os indivíduos estejam inseridos. Ambos denunciam o estado de alienação, da classe operária ou das sociedades nacionais, em relação aos seus reais valores e interesses, condição imposta pela tirania das nações estrangeiras mais poderosas ou pela força da burguesia internacional.

Na confluência entre marxismo e nacionalismo, e na explicação da dinâmica do comércio de cultura que deriva de tal encontro conceitual, tanto as nações estrangeiras quanto o capitalismo ilusoriamente expatriado são vistos como opositores que podem acarretar a uniformidade dos sujeitos subjugados. Esta é a razão do esforço, também comum às duas perspectivas, de transformação de uma realidade notadamente abusiva, e do desejo de regeneração da autenticidade perdida –

esteja ela representada na consciência de classe ou na autonomia nacional. Encontramos assim, não somente nos escritos de Tinhorão, mas em boa parte da crítica musical brasileira referenciada no nacionalismo de esquerda, a denúncia de um duplo domínio: o das nações imperialistas e o dos representantes da indústria cultural (opponentes que com frequência se fundem na figura nefasta dos Estados Unidos da América).

Ao protestar contra a hegemonia simbólica de uma arte alheia aos valores locais, o pesquisador pretende oferecer uma interpretação materialista do surgimento das representações estéticas; propõe-se a pensar as expressões musicais no interior da formação social do país e a partir de situações históricas concretas. Daí ele tentar responder às questões de identidade com uma linguagem econômica. Tanto a formação das classes populares urbanas que Tinhorão privilegia em suas pesquisas quanto o surgimento de suas formas de resistência (a música popular entre elas) foram possibilitados pelo desenvolvimento desconcertado do capitalismo industrial no Brasil. Portanto, a opressão e a sua contestação devem ser, as duas, situadas no plano econômico da produção. A análise que não parte do aspecto econômico é indiscutivelmente alienante, pois funciona como um desvio mistificador.

Este pensamento tem por base a consciência da ligação da arte com as relações de produção e consumo. Numa perspectiva marxista, a propriedade privada é vista como perniciosa por estabelecer como critério de valorização dos objetos a possibilidade de posse e de consumo individual. De acordo com István Mészáros (2006), para Marx toda espécie de atividade humana envolve necessariamente o consumo, portanto, os diferentes modos de consumir definem o caráter que determinadas atividades assumem. Quando a arte é apreendida como simples objeto de utilidade individual, sua forma adequada de consumo está sendo recalçada.

E se o consumo é o motor da produção, a arte absorvida como mercadoria estimula a fabricação de objetos comerciais. Tal concepção induz a sociedade a mover-se em prol da satisfação da demanda por produtos acabados, e pressupõe consumidores passivos de objetos pré-fabricados. Nas palavras de Mészáros, “na ausência da necessidade de consumo artístico, a necessária recriação do trabalho artístico em seu ser estético não pode ocorrer” (Mészáros, 2006: 190), e o ciclo

produtivo da arte se aliena de sua verdadeira função. No entanto, para o autor, as práticas de consumo descritas na teoria da alienação de Max nem sempre aparecem como atividades passivas. Justamente por inserir a discussão sobre estética no âmbito das relações de produção, Marx defende que “a obra de arte não tem um ser estético estritamente ‘independente’ (...) sua substância estética é constantemente recriada na atividade de consumo” (Mészáros, 2006: 189).

(...) os fatores sociais e individuais estão intimamente interligados, tanto no consumo quanto na produção. E é precisamente essa inter-relação dialética que permite que o consumo deixe de ser passivo e faz que ele se torne criativo, mesmo se – para tomarmos o caso extremo – o que é produzido é um sistema alienado de atividades humanas. Não devemos esquecer que, junto com esse sistema, também suas condições de superação são criadas. (Mészáros, 2006: 187-188).

É importante apontar para o fato de Tinhorão ratificar constantemente sua preocupação com a necessidade de expropriar as mídias de massa e os meios de produção musical dos domínios do capital. Tinhorão demonstra crer que o potencial transformador da música popular urbana deve ser desencadeado pela ação comprometida do artista. Todo o seu estudo se caracteriza pela crítica rígida e intolerante à perda de personalidade da música brasileira. Para o autor, esta descaracterização também se deve ao não estabelecimento das condições ideais de consumo:

É a comercialização generalizada, uma era na qual tudo é produto e diluição. Por que o que não presta é o que vende? A um ser pobre de conteúdo humano corresponde uma arte pobre de conteúdo artístico. (Miguel, 1998)

Assim, se a produção artística alienada é aquela que não atende às necessidades humanas, mas apenas obedece à aspiração econômicas das corporações, a música popular se encontra viciosamente aprisionada a uma estrutura produtiva corrompida. O que se dilui neste processo é o caráter popular e nacional da forma ideal de arte. Aceito que a reprodutibilidade democratiza o acesso às obras artísticas, resta questionar sobre o tipo de produto que está sendo difundido. A questão é que quando se dedica a criticar a configuração destes produtos, Tinhorão recai no reducionismo que interpreta as diversas formas musicais divulgadas pela mídia no decorrer do século XX como expressões vendidas aos interesses da pequena

burguesia. Como veremos no próximo capítulo, em seu levantamento da história da composição dos gêneros musicais brasileiros, o autor elenca a série de desvirtuamentos que teriam comprometido a legitimidade da música das classes populares.

É possível reconhecer o modo como o sistema capitalista procura abarcar todas as dimensões da vida humana, submetendo as mais variadas motivações sociais à primazia da cobiça financeira. O que não parece razoável é o argumento de que a máquina econômica esgota a dinâmica histórica e inviabiliza qualquer experiência de subversão ou de rompimento com a mecanização pretendida. Os processos culturais assumem uma infinidade de feitios, de modo que os conflitos que os abarcam e as formas de luta tecidas por eles apenas parcialmente admitem ser remontados a fatores de caráter econômico. Assim, a criação moldada pela padronização não se firma sem conflitos.

De fato, dentro da perspectiva marxista ortodoxa, muitas vezes a noção de *ideologia* esteve relacionada de forma simplista ao pensamento burguês e às distorções promovidas por este. Por isso, os estudos de cultura fundados nos preceitos desta corrente teórica buscaram se ater à investigação das condições materiais que forjam as idéias, e à identificação dos reflexos das relações de produção na constituição do imaginário dominante. Os efeitos da vida econômica e a conseqüente correspondência entre blocos de idéias e classes sociais também se exprimem, de acordo com tal conjetura, na composição formal dos produtos artísticos, e a ideologia aprisiona a arte num rígido sistema de condicionamentos, negando às atividades criativas suas implicações específicas.

Tinhorão adota as prescrições que envolvem a noção de ideologia como um modelo pronto, portanto não leva em conta as ampliações pelas quais o conceito teve que passar nos últimos tempos. Quando se empenha em investigar como determinado conjunto de idéias tomou força e ganhou materialidade – a preponderância da lógica comercial sobre o valor estético e sobre o caráter nacional, e a exaltação dos produtos da indústria cultural norte-americana em detrimento das tradições locais –, o historiador aplica, com coerência mecânica, o determinismo econômico que estabelece relações imediatas entre o modo-de-produção material e sua reprodução

ideológica. A ideologia é, para Tinhorão, o mecanismo que acomoda no imaginário social a subordinação do povo em relação à burguesia e a dependência do Brasil em relação às grandes potências do capitalismo mundial. No que diz respeito ao formato do samba, essa infiltração de valores estranhos à musicalidade nacional e popular terminou por corromper sua composição original, já que a predominância social e contextual de um conjunto de noções culturais afeta diretamente a forma e o conteúdo das representações estéticas.

Podemos evocar o trabalho de Tinhorão para renovar suas perguntas e repensar as soluções apresentadas em seus textos. Toda a discussão realizada até aqui acerca da autoridade da nação como instância simbólica primordial, da emergência das culturas periféricas e de sua importância no discurso político contemporâneo, e das conexões entre inovação técnica e configuração estética foi, em certo sentido, um modo de avaliar como se manifestam, hoje, as hierarquias do capitalismo global, e de que forma a organização do sistema produtivo interfere no formato dos artigos da indústria cultural. Ao mesmo tempo, nosso interesse específico na perspectiva analítica deste autor se deve muito às contradições e ao radicalismo que ele expõe em suas apreciações sobre a história cultural do país. Neste caso, o radicalismo pode ser esclarecedor por destacar questões que em outros discursos permanecem difusas (por isso nossa opção por recorrer aos estudos de um crítico que expõe com nitidez as intenções políticas de seu discurso). A relevância do trabalho de pesquisador realizado por Tinhorão é perceptível pelo volume de informação que seus livros oferecem, mas a validade de suas reflexões teóricas deve-se principalmente ao fato destes textos definirem a música popular como elemento constitutivo da ordem social mais ampla e de criticarem as análises que desvinculam a linguagem artística das inclinações históricas.

Entretanto, para avaliar a materialidade histórica das manifestações culturais que foram imbuídas da idéia de brasilidade é imprescindível que se considere a situação de ambivalência que envolve a articulação dos signos nacionais. Contextualizar significa confrontar a abrangência genérica dos conceitos com as complexidades e contradições que se manifestam em circunstâncias concretas. Se, ao defender a nacionalidade do samba, Tinhorão ponderasse sobre os artifícios seletivos



(e ideológicos) que implicam em dominar determinados espaços simbólicos e renunciar a outros; em reforçar certas representações na memória coletiva e relegar o restante ao esquecimento; e em excluir ou incluir subordinadamente camadas sociais inferiores, entenderia que a idéia de música brasileira, por si só, já oculta a dissonância alardeada pela diversidade étnica e pelas desigualdades de classe, e concluiria que qualquer versão monológica da história cultural do país resulta em análises incompletas e insatisfatórias. Do mesmo modo, ao invés de prender-se a um entendimento do processo de alienação nacional como absorção completa e irrefletida dos códigos estrangeiros por parte do povo brasileiro, seria mais produtivo reconhecer a coexistência de variadas formas de recepção dos signos expatriados e avaliar o nível relativo de eficácia alcançado pelos mecanismos ideológicos entre as massas consumidoras.

Recuperemos aqui a reformulação do conceito de ideologia realizada por Stuart Hall (2003b) no ensaio intitulado *O problema da ideologia: o marxismo sem garantias*. Uma das muitas razões pelas quais Hall nos tem sido útil nesta tese é o fato deste autor apontar para as possibilidades de revitalizar ou de atribuir força a determinados preceitos da teoria marxista, o que nos permite aplicá-los no tratamento de questões relativas à cultura e à sociedade contemporâneas. Isso acontece não apenas no caso da atualização da concepção de ideologia, mas também na revisão dos princípios correlatos de classe e hegemonia, que são relidos com o intuito de recuperar a potencialidade crítica e a força combativa que tais conceitos guardam.<sup>22</sup>

De acordo com as reflexões de Hall, a ideologia compreende os conhecimentos e os códigos que nos permitem pensar a partir e no interior das relações sociais. Dai ser necessário que se investigue o papel desempenhado pela cultura no círculo de cada sociedade específica, até para informar-se sobre as

---

<sup>22</sup> No ensaio citado, o autor chama atenção para o fato de a teoria social marxista ter se tornado alvo recente de uma série de revisões sem que seus conceitos mais representativos tenham sido completamente descartados. Mesmo o esforço desconstrutivo empreendido pelos autores identificados como pós-marxistas e seu empenho em demonstrar a inadequação de preceitos já superados recaem com frequência na recuperação dos antigos códigos. Hall conclui, a partir de tal observação, que o marxismo foi, desde sua fundação, constante e concomitantemente “transcendido e preservado”, e aponta para o campo da ideologia como instância onde este movimento se descortina com maior clareza. A intenção do autor quando propõe este debate é, além de identificar, como fazem os estudos pós-marxistas, as limitações dos apontamentos do marxismo clássico sobre ideologia, abrir espaço para que se reconheça a fração ainda aplicável deste modelo interpretativo.

estratégias de luta viáveis, já que o marxismo se configura como uma teoria da ação política. Outra importante contribuição que o conceito de ideologia oferece para a análise historiográfica das formações culturais se encontra na possibilidade de entender o modo como um conjunto particular de idéias prevalece sobre outros, e como o pensamento e a linguagem conseguem se ajustar às estruturas de poder.

Nas palavras do autor, a ideologia diz respeito aos:

(...) referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona. (Hall, 2003b: 266)

Sua definição parece bastante ampla, o suficiente para aplicar-se às articulações complexas e instáveis que se estabelecem entre cultura e sociedade. O que Stuart Hall pretende demonstrar é o equívoco interpretativo cometido pelos autores que se apropriam dos escritos de Marx sobre ideologia como se estes oferecessem um modelo acabado, passível de ser sobreposto, indiferenciadamente, a qualquer contexto sociocultural. Segundo Hall, Marx e Engels não teriam oferecido prescrições definitivas sobre o modo de tratar a questão da ideologia, já que não existe na obra destes dois pensadores um sistema analítico fechado que dê conta do tema, mas apontamentos que se tornam problemáticos sempre que são tomados como uma teoria completa.

Na materialidade da existência histórica, o campo ideológico se caracteriza como um espaço de luta, razão de não podermos identificar uma rede de significados permanentes, nem estabelecer associações fixas entre conjuntos fechados de idéias (ou modelos estéticos prontos) e a configuração de determinada classe social. Dificilmente uma crítica cultural conseguiria realizar um inventário seguro de signos ou representações compartimentados por classes. Esta verificação é ainda menos possível quando se trata de sociedades de massa. Além disso, a linguagem – enquanto lugar da representação simbólica e meio pelo qual se produz ideologia – abriga uma infinidade de formas de significar a experiência social, e se constitui por processos dialógicos.

As relações culturais da forma como se configuram na atualidade fazem desvanecer os perfis relativamente estáveis que distinguiam as culturas populares da

cultura das elites do poder. A suposta universalização do consumo material e o domínio total do território pela rede audiovisual não acabam com as diferenças entre as classes, mas dissolveram algumas manifestações subordinadas a estas diferenças. De acordo com Beatriz Sarlo (2004),

“(...) já não se pode falar apenas de uma hegemonia cultural das classes dominantes nem de uma autonomia restrita à cultura imposta por suas elites. Hoje, qualquer possibilidade de iniciativa cultural independente passa pelo modo como diferentes grupos sociais estão em condições de misturar seus próprios instrumentos culturais, os da cultura letrada e os dos meios de comunicação”. (p. 109)

As distinções entre públicos são agora baseadas em elementos acessíveis a todas as classes (os chamados “signos de massa”), diferenciando-se radicalmente das distinções intransponíveis antes estabelecidas pela cultura letrada. No entanto, assim como a realidade das culturas não contaminadas nunca foi um fato comprovável, a dominação das elites não se impõe como a única forma de contaminação. Por isso a discussão acerca das culturas populares deve passar pelo reconhecimento dos diversos elementos recém-inseridos na fluidez do seu universo. A compartimentação efetuada nos livros de Tinhorão subordina todas as nuances que envolvem os processos culturais à divisão social de classe. O autor divide a realidade brasileira em dois blocos ideológicos (o popular e o burguês) que desencadeiam duas linhas opostas de evolução artística (a nacional e a aculturada). Neste caso, seu pensamento não efetua o salto dialético necessário, mas se limita a enquadrar a complexidade e a heterogeneidade em uma dicotomia estéril.

Até mesmo quando narra a origem negra e africana do samba, Tinhorão o faz por estar investigando a cultura das camadas baixas e a genealogia de um gênero reconhecidamente nacional. Operando do modo descrito acima, o crítico acomoda as diferenças étnicas na dualidade das classes. Na introdução de seu estudo *Os sons negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens* (Tinhorão, 1988), o historiador justifica:

Este livro, em que pela primeira vez se procura fixar historicamente o processo de criação de manifestações culturais na área das camadas mais baixas – ponto de partida socioeconômico que, no caso do Brasil, implica em situar a contribuição negro-africana em primeiro plano –, constitui o resultado necessário de uma pergunta que o autor se pôs, em 1972, ao concluir seu livro *Música popular – De índios,*

*negros e mestiços*. E a pergunta era: quando teriam começado as relações entre a cultura européia, representada pelos portugueses da era das grandes navegações, e as culturas africanas, representada pela gente negra transformada em trabalhador escravo a partir de meados do século XV?

No texto citado, Tinhorão se dedica a retratar a trajetória dos cantos e danças de negros na América portuguesa, desde os batuques e calundus dos séculos XVII e XVIII, até a formação do que hoje entendemos como samba. O autor narra a história dos modos de expressão cultural herdeiros dos ritmos e das danças de origem africana, que inicialmente se restringiam ao universo dos escravos das áreas rurais e dos negro-mestiços das camadas baixas dos pequenos centros urbanos. Em sua ânsia de apontar para as raízes do “vasto painel das criações populares”, descreve o histórico de contatos luso-africanos iniciados antes da colonização portuguesa no Novo Mundo e reconhece nos encontros culturais descritos a fundação do referencial mestiço de cultura posteriormente desenvolvido no Brasil.

Segundo Tinhorão, a composição da sociedade colonial contava com grande número de africanos escravizados e seus descendentes crioulos e mestiços. Este dado, por si só, já apontaria para a amplitude possivelmente alcançada pelas manifestações sincréticas naquele período. Assumindo caráter profano ou religioso, as expressões musicais e coreográficas de escravos (formas de contestação que partiam dos povos dominados) eram indiscriminadamente condenadas e reprimidas pelo colonizador europeu, situação que só começou a se alterar com o aumento da concentração urbana iniciada a partir do período pós-mineração, e com a conseqüente quebra dos padrões sociais mais rígidos.

O surgimento de novos hábitos culturais e de novas formas populares de lazer, juntamente com a crescente participação de brancos das camadas mais baixas nas festas tradicionais de negros teria aberto espaço para adaptações na configuração formal dos batuques (introdução de instrumentação e contornos melódicos europeus), e possibilitado a difusão das danças de origem africana pelas cidades da colônia. Assim, Tinhorão diferencia e classifica, estética e socialmente, as diversas manifestações musicais populares, procurando em sua composição a presença do amálgama original de elementos africanos e europeus. De acordo com o historiador,

Toda a história das músicas e danças que compõem o vasto painel de criações populares, quer na área do campo (onde se desenvolvem as tradições folclóricas) quer na área da cidade (onde as mudanças são mais rápidas, pela interferência da indústria cultural) só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africanas e branco-europeias. (Tinhorão, 1988: 46)

Em continuidade com esse raciocínio, Tinhorão analisa o que identifica como processo de “transformação dos batuques caóticos dos primeiros tempos de colonização em rodas de dança com alguma ordem coreográfica, sob o nome de samba” (p.72), como um movimento de abasileiramento e de gradativa aceitação das manifestações negras, que acontece devido à mutação da massa de escravos libertos em *povo*. Entretanto, admitir a centralidade da parcela étnica e socialmente discriminada na composição cultural da nação implica reconhecer que *o povo* se constitui no lugar intermediário entre a totalização social e a eclosão das identidades conflituosas e instáveis, e que as idéias de *sincretismo*, *miscigenação* e *mestiçagem* guardam a carga opressora contida em todo processo de conformação nacional.

Aqui se torna necessário atentar para o fato de que os termos miscigenação, sincretismo e mestiçagem apresentam distinções conceituais, mas que passaram a ser utilizados quase que indiscriminadamente na definição do amálgama cultural que teria dado origem à idéia de “cultura brasileira”. A miscigenação implica assimilação de natureza biológica, e no contexto específico da década de 1930 foi exaltada por promover o “abasileiramento” através do cruzamento de raças. Neste caso, o fenômeno da mestiçagem teria cumprido a função de absorver o elemento estrangeiro e agenciar a formação de um povo e de uma cultura únicos. Diferencia-se da noção de *etnicidade*, que evoca as especificidades grupais e entra em desacordo com os valores abrangentes do nacionalismo. Já o *sincretismo* é relativo à religião; aponta para a possibilidade de harmonização cultural e de enraizamento do elemento diaspórico.

No que diz respeito à contemporaneidade, a realidade heterogênea entra em confronto com o discurso de totalização nacional, e a idéia de *hibridismo*, da forma como foi definida por Canclini (Canclini, 2000) – como a situação de descompasso traçada pelas modernidades periféricas –, mostra-se mais adequada para definir a coexistência entre etnias, culturas e temporalidades diversas num mesmo universo social. Por isso, para que a noção de mestiçagem adquira a clareza necessária e colabore para a compreensão dos fenômenos socioculturais que busca descrever, é

essencial contextualizar as falas que movimentam o conceito e que se investigue o modo específico como ele atua no interior destes mesmos discursos. Tinhorão, por exemplo, se apropria da idéia de mistura cultural e racial sem grandes questionamentos acerca de seu caráter totalizador, pois o que importa em seu julgamento são as desigualdades de classe e a subordinação econômica do país.<sup>23</sup>

O autor defende que no caso da transposição geográfica do elemento africano e de sua tradução em ingrediente da mistura cultural brasileira, “o quadro que se oferecia era o da existência de uma cultura pronta para a mudança, ante o afastamento cada vez maior dos próprios crioulos de seus modelos institucionais africanos” (Tinhorão, 1988: 50-51). Em seu ponto de vista,

O que se pode deduzir, pois, é que, ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, em parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e cantos, logo tornados nacionais. (Tinhorão, 1988: 51)

Mais uma vez vemos o texto de Tinhorão corroborar a idéia de que a nacionalização dos signos africanos acontece por meio de sua combinação com os recursos estéticos europeus. O que o autor acrescenta nesta passagem é a observação de que a música negra original teria sido aclimatada não por iniciativa de seus criadores, mas pela intervenção de “brancos e mulatos brasileiros”. No mais, é no

---

<sup>23</sup> Em um dos muitos artigos onde traça comparações entre o samba e o *jazz*, Tinhorão utiliza as palavras do jornalista Juarez Barroso Ferreira para definir as relações entre raça, classe e criação musical no Brasil. Apesar de tratar-se de uma citação textual, seu conteúdo é corroborado pelas análises de Tinhorão e ajuda a esclarecer a opinião do autor sobre ao assunto. No artigo mencionado, lê-se: “Se o desenvolvimento do *jazz* esteve sempre ligado às suas fontes, dada a segregação racial dos negros norte-americanos, de modo a poderem ser considerados sem autenticidade, e mera imitação, as incursões dos brancos naquele campo, o mesmo não pode ser dito a respeito do samba. Também de origem negra, tomou forma, entretanto, quando os negros brasileiros eram negros por uma questão econômica, e não por questão de cor. Assim, criou personalidade não em ambiente reservado aos homens daquela raça (como ocorreu nos estados Unidos), mas em camadas da população onde eles predominavam em decorrência de comporem pelo maior número uma classe social, da qual (como até agora) não tinham conseguido livrar-se. O samba é, portanto, produto do proletariado carioca com predominância negra, dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial. Dêsse modo, pôde ser facilmente assimilado por aqueles elementos da pequena burguesia em fase de proletarianização e sem a predominância racial negra, tornando-se um gênero de música popular tão próprio dos primeiros quanto dos segundos”. (Apud Tinhorão, s/d: 45)

afastamento em relação ao pertencimento primário (e não na integridade da origem) que se encontra a autenticidade da cultura popular nacional.

Como já pudemos perceber, em sua trajetória de transformações o percurso evolutivo do samba contou com a patrulha rigorosa dos defensores da tradição em diversas instâncias culturais. Muitas das reformulações sofridas pelo gênero foram condenadas como desvios degenerativos, tanto por músicos e compositores quanto por formuladores de políticas públicas e pela crítica musical conservadora. No próximo capítulo vamos nos aprofundar um pouco mais na discussão acerca da busca constante de um desdobramento linear para a história da música popular no Brasil. Por hora é forçoso comentar a insistência de Tinhorão em censurar os autores da bossa nova como promotores do “afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (Tinhorão, s/d: 35).

Segundo o historiador, desde a sua fundação pelos negros dos núcleos urbanos do Rio de Janeiro, o samba havia conseguido evoluir sem que tivessem ocorrido alterações estruturais em sua cadência. O ritmo é, para Tinhorão, o elemento primitivo fundamental, o atributo que garante a legitimidade do gênero popular. Nas palavras do autor, a habilidade rítmica das classes populares “comprova a validade científica dessa correlação entre as batidas do samba tradicional e a intuição musical das camadas baixas da população, onde negros, mestiços e brancos se nivelam na baixa condição econômica” (Tinhorão, s/d: 36). Criada no contexto sociocultural dos anos de 1950, a bossa nova estaria, segundo o Tinhorão, ideologicamente atrelada às condições dependentes do desenvolvimento industrial brasileiro, acentuando, no campo da cultura, a subserviência do país em relação aos desígnios estrangeiros. Mais do que por serem brancos, o que impediria os criadores da bossa-nova de alcançar a sonoridade radical do samba é sua origem socioeconômica, o que fez com que tais músicos “rompessem definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (Tinhorão, s/d: 36).

Tal acontecimento, resultante da incapacidade dos moços da bossa-nova de sentir, na própria pele, a assimetria característica do ritmo dos negros, seria representada pela substituição da intuição rítmica tradicional pela esquematização representada pela multiplicação da sincopas, acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e do acompanhamento – espécie de birritmia de acento

desencontrado, responsável pela impressão auditiva bem representada no apelido de violão gago, atribuído ao acompanhamento do samba de bossa nova. (Tinhorão, s/d: 36)

Algumas das peculiaridades do processo de construção da música popular nacional nos diversos países do Novo Mundo são a predominância das expressões afro-americanas e a freqüente articulação destas com o formato e as técnicas procedentes da Europa. Não por acaso, as políticas culturais implementadas por muitos dos Estados nacionais da América denunciam seu interesse pelas composições mestiças. A concomitância entre a emergência da sociedade de massas, o desenvolvimento dos gêneros afro-americanos e a urgência em representar as nacionalidades em vias de consolidação se esboça tanto na história do samba como na de muitas outras manifestações musicais da diáspora africana. Tinhorão não nega nem condena este movimento de nacionalização – pelo contrário, o reforça. No entanto, nem toda espécie de fusão é para ele aceitável, e o arranjo que configurou a bossa nova como expressão moderna de samba lhe parece uma agressão, e não um reforço dos princípios nacionais.

Para fechar esta primeira parte da discussão, é importante ressaltar a conveniência da noção de diáspora para a análise da criação musical de influência africana da América, mais especificamente do samba. Se conseguirmos superar a idéia de que o trânsito de culturas entre a África e o continente americano é concluído pela fixação definitiva dos signos deslocados nos limites do Estado-nação, entenderemos o modo como as experiências de diáspora fundam uma “estética da impureza”. A “miscigenação” aí realizada se impõe como condição que determina a modernidade da arte que se molda por “contaminação”.

Sendo assim, para flexibilizar os encerramentos conceituais que insistem em reduzir a complexidade da cultura, nos guiamos pelo sentido que Stuart Hall (2003c) atribui à *diáspora*, por ele entendida como questão ao mesmo tempo epistemológica e empírica; ponto que interfere na constituição das identidades, além de reformular as concepções unidimensionais e naturalizadas de linhagem cultural. Através da crítica às várias formas de abordagem do samba, distinguiremos, ainda, a polifonia inscrita nas relações de poder e subordinação sustentadas pelo colonialismo moderno.



Nesta situação, ao mesmo tempo em que se pluralizam, as identificações culturais se encontram aliadas à manutenção de vínculos tradicionais. No entanto, a experiência moderna de deslocamento contesta a espontaneidade destes laços, e a história posterior às formações das identidades “originais” desvela-se como um processo irreversível de contaminação. Os discursos que evocam o retorno à unidade e à autenticidade, sejam elas nacionais ou afro-descendentes, acabam sempre se revertendo em tentativas de enquadrar a tensão ou de dar forma ao movimento. Vivemos a impossibilidade do retorno ao familiar, que não existe enquanto espaço fixo. Diante do cruzamento de memórias variadas, a “origem” só pode ser apreendida em seus efeitos de linguagem: o gênero que molda, a tradição que conforma.

### 3.2

#### O nacionalismo étnico de Nei Lopes

*A identificação do gênio musical negro constitui uma importante narrativa cultural. Ela conta e reconta não tanto a história da vitória dos fracos sobre os fortes, mas dos poderes relativos desfrutados por diferentes tipos de força.*

(Paul Gilroy)

“Angola Janga” ou “Angola Pequena”. Assim também era chamada a Serra da Barriga pelos quilombolas que a ocuparam no século XVIII. No livro *Vinte contos e uns trocados*, o pesquisador e compositor Nei Lopes (2006) dedica-se à escrita de ficção e intitula uma de suas histórias com a mesma denominação recebida pelo Quilombo dos Palmares. “Angola Janga”, no caso da narrativa de Lopes, é o pedaço da floresta da Tijuca que beira a região da Boca do Mato, bairro localizado no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Lá vive José Reinaldo do Nascimento, que de acordo com o narrador do conto “é apenas mais um jovem afro-descendente que enlouqueceu, vergado ao peso de uma herança de sofrimento e humilhação”.

Em sua cabeça, coitado, Reinaldo acha que é o único remanescente dos guerreiros de Zumbi dos Palmares; que a carioquíssima Serra do Mateus é a da Barriga, em Alagoas; que nasceu nas terras altas de Matamba, na Angola seiscentista; e que viveu

no início do século XVIII – ele vai fazer 27 anos agora em março. (Lopes, 2006: 216)

Sendo que a rebelião projetada pela personagem se manifesta contra a corrupção de sua escola de samba pelos interesses comerciais de empresários aproveitadores. Quando a “Filhos da Floresta” lança a história de Palmares como enredo do próximo desfile, Reinaldo se revolta contra a usurpação e a deturpação da história de seu povo por exploradores pertencentes às elites sociais e à indústria do entretenimento. Durante a apresentação da escola, na Avenida Marquês de Sapucaí, o insurgente invade a passarela do samba e toma para si a função de narrar a versão legítima do enredo.

Em seu trabalho de pesquisador, Nei Lopes investiga a formação do samba no Rio de Janeiro e a descreve como um encontro de tradições musicais negras oriundas de diversas regiões do país e reunidas pelo movimento migratório que atraiu escravos para a capital brasileira do início do século XX. Por compartilhar do ponto de vista de sua personagem ficcional, o autor denuncia – já no primeiro ensaio que publica sobre o assunto, *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista* (1981) – o que entende como um processo gradativo de cooptação e exploração das expressões da cultura negra pela classe média branca e pelo Estado.

Apresentando-se como “Camuanga, a penúltima voz de Angola-Janga”, José Reinaldo do Nascimento afirma que “agora o opressor tem outra cara: a cara dos banqueiros, empresários do rádio e da tevê, publicitários” (Lopes, 2006: 233). Do mesmo modo, Nei Lopes entende que, como conseqüência do processo de mercadorização, as culturas negras sofrem com a desagregação comunitária e a perda do significado original. Para o autor, comercialização implica “branqueamento”, por isso alerta para a necessidade de preservação do samba na versão tradicional, em resposta à neutralização por ele associada à cultura industrial e à dominação estrangeira. No decorrer de sua fala, cultura negra se confunde com cultura nacional, e o risco de extinção do samba em “essência” é colocado como ameaça à nossa autonomia simbólica.

Lopes iniciou sua atuação no universo das escolas de samba na Acadêmicos do Salgueiro, a partir da década de 1960. Ingressou, após seu afastamento do Salgueiro, em 1989, na Unidos de Vila Isabel, onde dedicou-se à criação de enredos

voltados para o tema da negritude. Advogado de formação, trabalhou como publicitário e desempenhou funções públicas ocupando cargos no Governo do Estado do Rio de Janeiro e no Ministério da Cultura.<sup>24</sup> Como compositor, Lopes teve seus sambas gravados por intérpretes famosos, lançou álbuns individuais e em parceria com Wilson Moreira, e participa dos embates em torno das questões de direitos autorais por meio da AMAR-SOMBRA (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes – Sociedade Musical Brasileira). Como escritor e pesquisador, publicou peças de teatro, livros de poesia, contos e crônicas, além um vasto trabalho na área dos estudos de cultura afro-brasileira e de música popular (Elias, 2005).

Apesar de acreditarmos ser importante informar sobre a trajetória pessoal do autor e sobre seu papel como compositor e como cronista social, nosso maior interesse aqui é tratar dos argumentos articulados em seus estudos publicados sobre samba. Ocuparemos em desvelar o modo de aproximação estabelecido por Lopes quando o samba, já constituindo um círculo cultural no qual está diretamente envolvido, torna-se matéria privilegiada de investigação, pois sendo de especial importância para este pesquisador oferecer uma leitura histórica e antropológica que derive da visão de mundo do “povo” ao qual pertence, está implícito em seus escritos que sua autoridade em apresentar um universo simbólico que, apesar de latente, permanece desconhecido, se baseia no fato dele mesmo fazer parte do meio negro-africano retratado. É claro que a *persona* de Nei Lopes, suas formas de atuação política e a variedade da sua produção artística podem oferecer acesso especial às análises que ele engendrou. No entanto, para compreender as construções conceituais da corrente à qual Lopes se filia e identificar o lugar que sua obra ocupa dentro do campo da crítica musical, decidimos nos deter, como mencionamos, em alguns livros sobre samba assinados pelo autor.

A pesquisa desenvolvida por Nei Lopes aponta para a coincidência entre o surgimento das agremiações carnavalescas e o estabelecimento da indústria cultural no Brasil (expansão das emissoras de rádio e popularização do cinema, ampliação das

---

<sup>24</sup> De acordo com as informações fornecidas pelo historiador Cosme Elias (2005), Nei Lopes trabalhou na Secretaria Estadual de Defesa e Promoção das Populações Negras (SEDEPRON), que foi fundada por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro, em 1991, durante o mandato de Leonel Brizola como governador. Lopes atuou também na Fundação Cultural Palmares (ligada ao MinC) como assessor de Joel Rufino dos Santos, quando este presidia a instituição.

casas editoriais e florescimento da produção fonográfica). Sugere, também, em consonância com Tinhorão, que a música popular, vista como atividade econômica, foi o que atraiu profissionais (músicos e compositores) de extratos sociais mais elevados para o universo do samba. O trajeto que vai da discriminação à exaltação do samba e de suas instituições, segundo o pesquisador, não teria interferido na constituição hierárquica e desigual da sociedade brasileira, já que as comunidades negras continuaram ocupando lugar subalterno, apesar do samba ter atingido a dimensão de símbolo nacional, exaltado oficialmente e explorado economicamente (Lopes, 1981).

Nei Lopes chega a atuar, propondo temas para os enredos e participando da ala de compositores, no Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, criado em 1975 por Candeia, Jorge Coutinho, Wilson Moreira, Paulinho da Viola, entre outros. De acordo com seus promotores, a Escola de Samba Quilombo formou-se como um núcleo de resistência contra a colonização cultural e como espaço de difusão dos signos afro-brasileiros. Nas palavras de Candeia, o “Quilombo nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro na cultura brasileira. Pretendeu chamar a atenção do povo brasileiro para as raízes da arte negra brasileira” (Candeia, 1978: 87). O principal objetivo de sua fundação foi apresentar uma alternativa crítica às concepções comerciais vigentes nas escolas de samba a partir da década de 1970 e retomar o curso apontado pelos sambistas mais tradicionais. Restabelecendo o vínculo perdido com a comunidade e reforçando a identidade negra desconsiderada pelas grandes agremiações, a Quilombo pretendia resgatar a função cultural antes atribuída ao samba. É com este mesmo espírito relutante que Lopes propõe – no Encontro Nacional Afro-Brasileiro, realizado pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes em julho de 1982 – a criação de um concurso de escolas de samba paralelo e desvinculado do espetáculo promovido pela LIESA. De acordo com o compositor, “esse concurso – que poderia se chamar ‘Desfile das Escolas Tradicionais’ –, teria um regulamento como os de 1935 ou 37, tirando-se o melhor de cada um”. A partir daí, sugere regras de apresentação que impediriam a descaracterização da festa e argumenta: “Quem quisesse ficaria na Marquês de Sapucaí, no ‘maior espetáculo da Terra’. Quem não quisesse, viria para o

lado dos negros, dos sambistas de verdade, dos que lutam por manter viva a chama de tradição”. (Lopes, 1983: 242).

Em 2005 o autor reedita seu estudo sobre as origens e o desenvolvimento do samba carioca no livro *Partido-alto: samba de bamba* – já publicado em 1988 sob o título *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (Lopes, 1992). Trata-se de uma reformulação de caráter não estrutural, uma revisão em que a tese original do risco de corrupção das tradições afro-brasileiras pela cultura do espetáculo é reforçada, e em que a abordagem do samba do início do século XX é ampliada até a análise de suas formas de manifestação nos dias de hoje. Depois de ponderar sobre as implicações que a apreciação nacionalista e a censura à indústria cultural trouxeram ao estudo da história do samba na obra de José Ramos Tinhorão, pretendemos, neste segundo estágio da nossa reflexão, discorrer sobre o modo como a mesma postura de resgate da autenticidade perdida afeta as asseverações feitas por Nei Lopes acerca da origem étnica deste gênero musical. A versão atualizada do seu estudo do partido-alto, além de nos permitir constatar que o autor persiste na abordagem nacionalista das expressões culturais negras, também nos aponta as respostas dadas por esta vertente da crítica de música popular ao movimento recente de restauração e reapropriação do samba no Rio de Janeiro.

O livro mencionado é dedicado à especificação do termo “partido-alto” e à distinção entre a “versão autêntica” do fenômeno cultural negro e o seu simulacro comercializado pela indústria fonográfica. Lopes procura recuperar as origens do samba realizando uma depuração que expurga os elementos industriais e massivos. Segundo o autor, há uma incompatibilidade de linguagem e um conflito ético entre a cultura negra e a indústria cultural – vistas como duas instâncias completamente distintas –, uma, espontânea e íntegra, teria sido corrompida pela outra, artificial e alienante.

As adaptações à vida urbana e à indústria do rádio e do disco, e o amálgama da música de batuque com algumas tradições populares européias são os fenômenos que fazem com que o samba, ao mesmo tempo em que adquira o aspecto de uma música urbana brasileira e ratifique a permanência do gênio musical negro no Novo Mundo, perca parte da substância africana fundamental. Entretanto, no entendimento

de Lopes, o trânsito desencadeado pela diáspora africana se manifesta por uma espécie de travestimento, ou seja, pela conversão estratégica do elemento negro, que adota as variadas formas de intercâmbio como modo de garantir a vitalidade de sua essência cultural. O *sincretismo* e a *mestiçagem* aparecem em sua obra como fatores de perda para a cultura negra, mas também como motor das táticas de preservação de determinados traços da simbologia original.

Já atentamos para a necessidade de realizar uma abordagem contextual da noção de mestiçagem. No caminho que este conceito percorreu na história do Brasil, observamos uma série de disputas em torno de sua definição.<sup>25</sup> O trânsito relativamente fácil de uma invenção da biologia para o âmbito sociológico, e daí para o da ideologia oficial, se deu por meio de artifícios discursivos e práticas políticas diversas, e a versão vitoriosa nesta luta ideológica confina a idéia de mestiçagem nos limites da comunidade nacional e serve à contenção das alteridades encerradas nas fronteiras do país. Primeiro afirma-se a simultaneidade entre o diverso e o similar, depois a pluralidade que constitui a nação é diluída em uma espécie de síntese racial em que negro com branco dá marrom. Mesmo que o discurso da mestiçagem tenha se aberto para as mais diversas e contraditórias apropriações, e que em sua função no interior do arranjo identitário brasileiro tenha chegado a ser confundido com as teses de transculturação e hibridismo cultural, não podemos ignorar que aquela forma de amálgama permanece atrelada ao ideal nacionalista e remete a uma dinâmica cultural bastante distinta da descrita pela teoria das culturas híbridas.<sup>26</sup>

Não é propensão de Nei Lopes defender o amálgama homogeneizador a que a

---

<sup>25</sup> As preocupações com a composição étnica do povo brasileiro e a reflexão sobre a alteridade do país estiveram permeadas pela idéia de mestiçagem desde as formulações do pensamento romântico-nacional e do Indigenismo do século XIX. O mesmo conceito atravessou, de maneira diversa, as teorias sócio-biológicas (o ideal de branqueamento ou a exaltação da mistura como força nacional), chegando ainda a permear a defesa da hibridação cultural como fator de preservação da diferença e a proposição do exemplo brasileiro como modelo de sociabilidade alternativa.

<sup>26</sup> Isso se adotarmos as já comentadas formulações de Canclini (Op. Cit.) sobre a formação sociocultural das sociedades latino-americanas, e compreendermos hibridização como consequência do deslocamento dos povos e do trânsito dos signos. Trata-se de uma movimentação inaugurada pela política colonial; fluxo que, apesar de ter forjado a modernidade periférica, foi neutralizado pelo discurso civilizatório e pelo ideal uniformizador dos Estados nacionais. Devido à ambigüidade que o termo hibridismo guarda – que pode remeter tanto ao cruzamento de fronteiras e à coexistência de temporalidades diversas num mesmo contexto social, quanto dizer respeito à solução brasileira da convivência harmônica entre classes e etnias – a garantia de seu teor crítico depende do modo como o conceito é aplicado.

noção de mestiçagem alude, o que não significa que o autor não opere com o conceito, conduzindo-o numa outra direção. Para Lopes, a mistura é a dinâmica que possibilita o enraizamento do elemento diaspórico, e a intervenção negro-africana na cultura brasileira é o que garante a diversidade constitutiva da nação, além de representar “um grande entrave para a imposição ao Brasil de um padrão único de música popular, o *pop*, como vem fazendo em todo o mundo a indústria fonográfica transnacional” (Lopes, 2005: 180-181). Assim, a acomodação ao nacional também se dá como exercício de auto-afirmação do negro diante do temido processo de *aculturação*. A adoção da idéia de aculturação leva a crer no risco da forma cultural subalterna ser substituída pela hegemônica. Diferente da rede de trocas simbólicas tecida pelo sincretismo cultural – na qual, apesar de ter sido obrigada a se subordinar aos códigos do colonizador, a comunidade negra teria conseguido impor seus valores mais legítimos –, a aculturação se define pela assimilação irrefletida (ou alienada) dos modelos estrangeiros:

Costumamos dizer que uma das principais características das culturas da Diáspora africana é o seu caráter “guerrilheiro”. Aproveitando as manifestações da cultura dominante ou hegemônica para, através delas, garantir seu espaço; dissimulando suas expressões próprias em face da repressão, essas culturas conseguem se manter vivas e firmes através dos tempos. A História do Samba confirma o que dizemos pois, num processo lento e gradativo, e apesar de todas as condições adversas, o gênero-mãe da música brasileira tem dado prova de extrema vitalidade e capacidade reprodutiva. Assim queremos crer que, mesmo diante do acachapante processo de alvitamento e desnacionalização pelo qual passa a música brasileira, novas modalidades de samba vão continuar a surgir, assim como acreditamos que a arte dos partideiros, pelo menos em sua essência, permaneça viva ainda por muito tempo. (Idem, p. 12)

Como Nei Lopes propõe que se apreenda o samba como música negra em atuação na sociedade brasileira, costuma recusar as interpretações que identificam neste gênero musical apenas mais um elemento manipulado pelas elites locais na construção do ideal de nação mestiça. O “caráter guerrilheiro” que ele atribui à performance da cultura da diáspora no Brasil está contido no fato de o sincretismo que passou a definir a substância nacional ter contado com o papel ativo da comunidade negra, e ter se confrontado com a grande capacidade de resistência do espírito africano. No decorrer do processo de miscigenação entre os povos formadores da nação, os negros da diáspora desenvolveram estratégia de apropriação

autor dos signos cruzados para gerar um produto musical autêntico.

Ao desdobrar suas questões, Lopes se movimenta entre os paradoxos de apresentar o samba ao mesmo tempo como brasileiro e africano, mestiço e puro, moderno e tradicional. Tenta solucionar os impasses conceituais gerados pela reunião de categorias em princípio conflituosas, consagrando não exatamente a dinâmica de hibridação, mas a idéia de “resistência” como artifício do samba nas diversas dimensões em que se aloca. Deste modo, quando o samba assume a brasilidade como própria, a guerrilha cultural passa a ser também contra os que ameaçam a originalidade dos emblemas da identidade brasileira.

Quando se trata de resguardar a brasilidade característica do samba e condenar a manipulação da expressão musical popular pelas elites e pelo mercado cultural, o tratamento que Nei Lopes dá à história do gênero aproxima-se, em determinados aspectos, das formulações construídas por Tinhorão. Ambos os pesquisadores denunciam a ação do imperialismo norte-americano sobre a cultura do povo e as perdas identitárias decorrentes desta intervenção. Sendo que Lopes se filia a uma tradição crítica que tanto toma o samba como gênero afro-brasileiro como eleger a ascendência africana como categoria prioritária. Nossa análise desta forma de abordagem pode ser complexificada se nos detivermos na leitura que Nei Lopes faz da natureza do tráfico musical entre a África e a América. Neste aspecto, o pesquisador defende que:

A música da Diáspora africana nas Américas desenvolve-se, como percebeu o músico e musicólogo cubano Leonardo Acosta <sup>27</sup>, em duas correntes principais: uma abre-se à influência de elementos externos, levada na direção de uma integração que quase sempre sufoca e absorve; e a outra procura manter puros, o quanto possível, seus traços ancestrais. O samba, que nasceu africano e rural – como também, por exemplo, o complexo cubano do *són* e das variantes da rumba –, para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. Entretanto, no seu seio, algumas vertentes e estilos, mesmo

---

<sup>27</sup> De acordo com o verbete da *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (Lopes, 2004: 30): “ACOSTA, Leonardo (1933-) Músico e escritor cubano nascido em Havana. Saxofonista, integrou diversos grupos de música popular em seu país, entre os quais a ‘Banda Gigante’ do legendário Benny Moré. Incursionou por diversos campos literários, da musicologia ao conto. É autor de *Paisajes del hombre, Música e descolonización, El barroco de Indias y otros ensayos, Novela policial y medios masivos, El sueño del samurai*, entre outras obras”. Lopes se baseia no livro *Música e descolonización* (Havana: Editorial Arte y Literatura, 1982) para desenvolver as idéias apresentadas acima.



nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fiéis aos seus cânones fundadores. (Lopes, 2005: 17)

Pelo que se pode depreender do trecho citado, Lopes entende que as criações musicais que despontaram a partir da diáspora africana distinguem-se por peculiaridades e feições específicas, características que ligam a ampla variedade de expressões da identidade negra no continente americano com seu campo simbólico original. Assim, a música da diáspora seria constituída por um diálogo conflituoso entre sobrevivência e influência. Por mais que se admita que esta mobilidade diaspórica implique trocas simbólicas desestabilizadoras, persiste na abordagem de Nei Lopes uma distinção rígida entre interior e exterior. Quando denuncia o processo de integração/ desintegração que afeta o cerne da cultura ancestral, o autor explicita uma das principais motivações de suas pesquisas: identificar os elementos que compõem o núcleo resistente da tradição africana naquilo que o samba de partido-alto guarda de pré-industrial. O samba, que tem na origem africana e rural o seu atestado de pureza, é adulterado no processo de modernização (e, paradoxalmente, de nacionalização) da sociedade e da cultura brasileiras, sendo forçado a “se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada”.

Fica claro que a noção de *africanidade* manifestada na crítica musical de Nei Lopes deriva, como categoria identitária, da combinação arbitrária de alguns poucos componentes tradicionais. O autor tem um trabalho respeitável de pesquisa sobre história da diáspora africana para o Brasil e sobre as heranças culturais advindas dos principais grupos étnicos para cá transportados desde o século XVI. As informações contidas em sua obra – em boa parte formada por dicionários, enciclopédias e levantamentos histórico-documentais – são de importância inegável para a compreensão dos fluxos culturais construídos e constituídos pelos povos africanos na modernidade ocidental.<sup>28</sup> No entanto, Lopes optou por dialogar com o princípio de

---

<sup>28</sup> Além dos inúmeros ensaios, artigos e pesquisas sobre história, cultura e religião afro-brasileiras, Nei Lopes publicou títulos como o *Novo dicionário banto do Brasil* (Rio de Janeiro: Pallas, 2003): um estudo filológico sobre o amplo repertório de vocábulos brasileiros originários da África; a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (São Paulo: Selo Negro, 2004): obra que reúne e populariza informações sobre o universo da cultura africana e afro-descendente; e o *Dicionário literário afro-brasileiro* (Rio de Janeiro: Pallas, 2007): com verbetes sobre livros, autores, personagens, movimentos literários, antologias e editoras de autores negros. Estas obras de referência foram compostas com a intenção pedagógica de difundir informações pouco conhecidas pelo público

tradição que há tempos circula pela crítica cultural e que também interfere de modo determinante no discurso político negro.

O recurso à linguagem da tradição assume um papel capital na construção teórica de Nei Lopes. Funciona como meio de conter a diluição da experiência negra na modernidade e afirmar um parentesco estreito entre suas diferentes práticas culturais e suas formas de representação. Neste caso, a busca de autonomia de um “povo negro” subjetivamente identificado encontra apoio na tradição, entendida por Lopes como a negação da condição fragmentária imposta pela modernidade.

Consideradas a incoerência e a instabilidade culturais reinantes na atualidade, situação que inviabiliza a manutenção de um núcleo racial coeso, a tradição ressurgue como o lugar de refúgio da particularidade negra na sociedade de massas, e prossegue como fundo do discurso (não pouco influente) de indeferimento das vicitudes contemporâneas ostentado pelos críticos mais ortodoxos. Como bem nos demonstrou Paul Gilroy (2001), esta opção pela ética tradicional pode ser conveniente para mobilizar os sujeitos submetidos à discriminação racial, para denunciar os silenciamentos a que as culturas negras foram submetidas e contestar a freqüente negação de seus frutos artísticos. No entanto, mostra-se deficiente se tomada como base das reconstruções históricas ou como principal referência na formulação de estratégias políticas.

O que vemos se descortinar na fala de Lopes são as disputas que se dão no interior dos próprios discursos, tidos como espaço de poder, pois o crítico briga pelo direito dos que foram historicamente interditados e impedidos de se manifestar. Na opinião de Foucault (2006), mais do que simplesmente traduzir, ordenando em palavras, as lutas socioculturais mais amplas, o discurso é o próprio domínio histórico pelo qual se combate. Os mecanismos de distribuição social do saber e os artifícios de exclusão criados pela ordem hegemônica trataram de desnivelar os diferentes modos de enunciação. Por essa razão, Nei Lopes contrapõe a ordem afro-tradicional aos códigos e sentidos ocidentais e ao cerceamento encenado pela autoridade científica. Se a tradição se impõe como discurso fundador, o autor se apresenta como

---

não-especializado, e de “conscientizar” um maior número de pessoas acerca do papel do negro na constituição da sociedade nacional.

comentaristas deste texto cultural remoto, ajustando as transformações modernas à sua forma de elaboração.

Ao assumir uma perspectiva tradicionalista e *africanista* na abordagem da história do samba, Nei Lopes pretende apresentar uma leitura alternativa e não-ocidental dos desdobramentos das culturas negras no Brasil.<sup>29</sup> Lopes apropria-se da idéia defendida por Muniz Sodré (1998) de que assumir um ponto de vista diferencial significa não apenas tomar o samba e as tradições afro-brasileiras como tema, mas fundar-se no universo simbólico que circunda estes objetos, protestando contra a racionalidade positiva dos estudos acadêmicos que costumam constranger as experiências culturais mais vivas.

Sodré acusa a sociedade ocidental de “abolir o sentido de totalidade dos vínculos sociais” atuantes no que identifica como “cultura negra” (p. 9). Estes vínculos peculiares – que fazem parte da própria constituição do samba enquanto território de resistência – estabeleceriam a continuidade desejada com a África original, ou seja, garantiriam a persistência da *africanidade* no Brasil. Trata-se da manutenção de uma sensibilidade especial, um “outro modo” de cognição que Sodré localiza no ritmo sincopado – tido como traço unificador da música negra nas Américas.

Este autor caracteriza a música e, por associação, a cultura africana, como “fundamentalmente rítmica”. O ritmo é, para Sodré, uma forma de atuar no mundo. Diz respeito à cadência e à duração dos movimentos. Além de permitir diferenciar esteticamente as construções musicais de um povo, a atenção ao ritmo pode ajudar a compreender o modo de apreensão e a vivência do tempo da sociedade pelos grupos que a compõem. É por este caminho que o compasso binário do samba é associado a uma temporalidade ritual e à ordem cíclica da tradição. O ritmo, como veículo de transmissão de experiência, faz do samba um modo privilegiado dos sujeitos

---

<sup>29</sup> Paul Gilroy identifica como perspectiva *africanista* o modo específico de análise defendido por um grupo de intelectuais negros que se baseiam no conhecimento tradicional e na cosmovisão africanas para construir uma crítica cultural não-ocidental (2001). Diferente do *afrocentrismo* – que de acordo com a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* trata-se do “movimento que usa a pesquisa científica para construir uma visão de mundo contrária à sedimentada pelo eurocentrismo” (Lopes, 2004: 38), reforçando o protagonismo das antigas sociedades africanas na fundação da civilização ocidental –, o africanismo não se contenta em defender-se do discurso europeu utilizando seus conceitos e invertendo seus valores, mas pretende constituir-se em outra ordem cognitiva.

vivenciarem esta tradição e de a incorporarem como realidade coletiva e relacional.

Desse modo, a sincopa se impõe como estilo característico, ponto explicativo da linguagem e do modo de atuação da cultura negra no Novo Mundo. Trata-se de um referente rítmico, um código que solicita determinado jeito de corpo. E se a cultura negra atribui significação para a música e a dança populares, a estrutura rítmica, as formas de toque e os movimentos corporais compartilham subjetividades e exprimem inteligibilidades específicas. Esta música contribui para a afirmação de identidades reprimidas; os efeitos físicos por ela provocados denunciam a incorporação, pelos sujeitos marginalizados, de um processo vivo de resistência às marcas da dominação cultural e à mecanização promovida pelo ritmo do trabalho.

Essa análise se aplica ao contexto de formação e consolidação do samba urbano na cidade do Rio de Janeiro do início do século passado. Neste período, medidas de repressão às culturas populares negras foram guiadas pelos mesmos princípios que impulsionaram a política sanitária e as obras de saneamento da capital da República. Seus promotores estiveram respaldados por um discurso de fundo positivista e estabeleceram, como primeiro passo em direção à civilização pretendida, a erradicação de tudo o que significasse atraso. Tanto as epidemias e os cortiços quanto a miscigenação, as manifestações populares e a própria figura do povo foram associadas à idéia de decadência e vistas como empecilho ao progresso almejado. A disposição social hierárquica e os resquícios da ordem escravista são traduzidos na distribuição geográfica da população, acomodação que tenta isolar as classes desprivilegiadas nos subúrbios e nas encostas dos morros. Favelas e cortiços são tidos como manchas – borrões no plano ascético da cidade ideal. Do mesmo modo, a visão de mundo das camadas populares, sua cultura e religiosidade são desqualificadas como manifestações contrárias aos princípios de uma cidade moderna.

Darwinismo social e antropossociologia se apresentam em tal contexto como tentativas de aplicação direta das explicações biológicas às ciências sociais. Pela retórica destinada a distinguir o bárbaro do civilizado, a sociedade que se projeta é pensada em termos de higiene, saúde e beleza. Grupos raciais discriminados são prontamente identificados com a insalubridade e a feiúra, sua forma de vida é

reconhecida como atestado do atraso e da ignorância que impediriam a realização do ideal nacional almejado. Sendo assim, a música e as danças negras, seus termos de manifestação e meios de difusão foram, juntamente com o candomblé e a capoeira, alguns dos principais alvos das medidas repressivas e das intervenções disciplinares realizadas pelas elites cariocas sobre os povos subordinados.

De acordo com o próprio Nei Lopes (1992), no período da reforma urbana do Rio de Janeiro toda a região próxima ao porto – Gamboa, Saúde e Santo Cristo – já era habitada por um grande contingente de negros, população que se estendia até a Cidade Nova, ocupada principalmente por migrantes baianos, que ali fundaram uma espécie de colônia responsável pela manutenção e difusão das tradições populares afro-brasileiras na capital. Foi neste espaço efervescente que a baiana Hilária Batista de Almeida (1854-1929) abriu sua “casa de santo”, a “casa da Tia Ciata”. Reuniu agentes culturais de diferentes procedências, fundou ranchos carnavalescos e marcou de maneira decisiva o processo de urbanização do samba no Rio de Janeiro.

Como é sabido, o espaço da casa era estrategicamente dividido entre um salão em que se realizavam apresentações de choro abertas a integrantes da “boa sociedade”, e um terreiro de fundos onde aconteciam as festas populares embaladas ao som dos “batusques festivos de Angola e do Congo” (Lopes, Op. Cit., p. 25). Esta ordenação tinha o intuito de desviar as atenções das autoridades das manifestações mal vistas pelas elites.

A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (Sodré, 1998, p. 15).

Batuque, coco, baiano, lundu, chula, samba, entre tantos outros ritmos e danças, são expressões de composição híbrida sobre as quais a influência africana se fez de maneira muito marcada, principalmente porque se traduziram em formas estratégicas de comunicação e troca cultural adotadas pela população negra na atmosfera hostil que envolveu a reforma urbana da capital. Ligados por traços de contra-hegemonia, estes gêneros musicais desafiaram o projeto moderno por

emergirem impuros. Defesas recorrentes da “sofisticação” e da “harmonia” encenadas pela “alta-cultura” são confrontadas com a emergência de um popular discordante. Do mesmo modo, o discurso ressentido da decadência intelectual do Ocidente aparece como reação elitista ao hibridismo cultural e ao deslocamento de signos, dados atuantes na cultura popular urbana e na sociedade de massas.

Não podemos deixar de seguir o raciocínio de Lopes e Sodré quando este nos conduz à conclusão de que a manifestação das culturas negras populares, em tempos de reordenação social, aparece às elites reformadoras como um contratempo inibidor da modernização em curso. Isto se dá justamente porque estas outras formas de vivência desvelam as irregularidades e heterogeneidades inerentes a qualquer formação cultural. Expressando-se pelo “deslocamento de acento presente na sincopa” (Sodré, 1992: 25), os homens e mulheres negros do Rio de Janeiro da *Belle Époque* acrescentaram um contratempo ao ritmo contínuo do processo civilizatório. Daí ser fundamental atentar para o fato incontestável de que a emergência dessa produção simbólica se deu sob o vigor dos trânsitos e migrações, e que, portanto, ela não pode ser bem definida por um esforço de recuperação da integridade cultural. Referimo-nos, no primeiro capítulo, à importância dos estudos que associam a composição social das cidades periféricas ao hibridismo de suas manifestações culturais. No caso da variedade da música negra criada no Rio de Janeiro, além da amplitude e da flexibilidade que esta linguagem herdou das tradições africanas, devemos levar em consideração a condição urbana que também colaborou para seu feitiço heterogêneo.

Os agenciamentos realizados sob o signo híbrido da festa, a interação de corpos resistentes à domesticação imposta, a abertura a transformações e improvisos inerente às formas musicais e a análoga maleabilidade estratégica das criações e das negociações podem ser entendidos como desvios cognitivos provocados nos projetos oficiais pelo trânsito das culturas do Atlântico negro. Mutações ironicamente fundadas na experiência da escravidão, das migrações e das reordenações da reforma urbana entram em conflito com a lógica da cidadania liberal, com a razão positivista do Estado, com a unidade e a coesão apregoadas pelo juízo nacional, e com a coerência linear da idéia de progresso.

Entretanto, ao invés de considerar o fato incontestável de que a distância físico-temporal em relação à África só pode garantir a permanência de fragmentos de memória não cristalizada, e que a consolidação do samba no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX se deu não pelo prolongamento do ritmo tribal, mas pela superposição dos tempos da tradição e da indústria, Muniz Sodré busca tornar plausível a idéia de uma cultura negra distinta e autoconsciente por meio da apologia da estabilidade e do rastreamento das permanências históricas. A mesma razão integradora é demonstrada por Nei Lopes quando este procura apresentar o samba como unidade simbólica coerente. Por ser defensor de uma espécie de essencialismo étnico, Lopes endossa a concepção de *negritude* como postura: uma atitude diante da modernidade que se baseia no que o crítico julga ser a “visão africana de mundo”. Segundo Lopes, as experiências de subordinação e luta cultural, além dos traços simbólicos mais evidentes (caráter ritual e comunitário, origem rural e pré-capitalista, integridade das representações simbólicas), deveriam reunir emblemática e politicamente o povo negro disperso pelo planeta.

O termo “negritude” aparece como uma das denominações assumidas pelos movimentos artísticos e culturais de afro-descendentes no continente americano. Estas iniciativas remetem, invariavelmente, à questão do essencialismo étnico. De acordo com Gilroy (2001), existe também uma longa história de inquietação em torno da idéia de “essência” no interior do que se costuma identificar como pensamento africano. E, é possível afirmar, os movimentos de negritude desencadeados nos Estados Unidos, nas Antilhas e no Caribe na primeira metade do século XX seguiram uma trajetória paralela e de interinfluência com a mobilização, por parte da intelectualidade africana, em torno da busca do substrato constitutivo da identidade negra, estivesse ela manifestada no culto de Ifá ou no jazz norte-americano.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Um bom exemplo do caráter intercontinental assumido por estas agregações étnicas pode ser tirado do Movimento de Negritude fundado por escritores negros nascidos em colônias francesas – Aimé Césaire (Martinica), Léon Gontran Damas (Guiana Francesa) e Leopold Sédar Senghor (Senegal) – na década de 1930. Pensado como um movimento literário de exaltação dos signos negros e de denúncia do impacto negativo que a cultura europeia teria provocado junto às tradições africanas, a defesa da negritude teve a intenção de levar o espírito africano aos negros da diáspora e de constituir uma nova identidade descolonizada (Figueiredo, 2005). Tal iniciativa sofreu influência das vanguardas europeias do início do século XX – principalmente do surrealismo, com sua crítica à razão ocidental e seu interesse pela estética “primitiva” – e buscou apresentar um novo modo de pensamento e percepção, uma nova maneira de ver o mundo, calcada no que se tomava por “vitalidade africana”. Assim, tanto a

No Brasil, a sistematização do princípio de negritude e sua adequação à história nacional foram realizadas pelo pesquisador Abdias do Nascimento (2002), no início da década de 1980, e ganharam o título de *quilombismo*. Para Nascimento, os quilombos se impuseram como focos de resistência e modelo de organização política, e destas experiências de luta herdamos o “complexo de representação” identificado como quilombismo. Trata-se uma dinâmica de contestação e de um canal de mobilização, imaginário que permeia a personalidade afro-brasileira e reata os elos que ligam o negro da diáspora com “África Mãe”. A proposta implícita no ideal dos quilombos é a de reunir forças no resgate da memória do negro brasileiro, desfazer falsidades e distorções e “edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo” (p.272).

Nascimento adota o afrocentrismo como perspectiva na medida em que exalta a civilização, a cultura e a arte de raiz africana, citando e corroborando os estudos que contestam a preeminência da ciência histórica eurocêntrica. Diante do conhecimento científico pretensamente universal, e da história geral que insere a África e o negro em sua ordem analítica esquemática e hierárquica, o quilombismo “expressa a ciência do sangue escravo (...), batalha no front da criação teórico-científica” (p. 273). Propõe, ainda, destacar as marcas da dominação presentes na cultura ocidental e estimular o exercício de auto-reconhecimento por parte do negro brasileiro.

A idéia é “desideologizar” a cultura e a história dos povos negros e estimular a solidariedade racial por meio da razão nacionalista e da política pan-africanista. Há, neste discurso, a mesma defesa do fortalecimento do tronco familiar negro e da linguagem africana. Sob tal orientação, Nascimento apresenta uma proposta prática de política negra para o Brasil. Após denunciar a condição ilegítima do Estado nacional e sua propensão a privilegiar “elementos da formação brasileira que se nutriram no sangue martirizado do negro escravo” (p.262), o autor prescreve para o país uma reordenação social, cultural e política orientada pela personalidade negra, já

---

invenção da África pelo pan-africanismo afro-americano quanto a descoberta do continente pelas vanguardas artísticas e pela etnografia européias são fenômenos que apregoam um “outro” discernimento da história, da cultura e da arte negras. Ao mesmo tempo, como apontou Anthony Appiah (1997), a unidade criada sob os termos ocidentais de “raça comum” e da idéia de “povo africano” como nação tornou-se o norte dos discursos de descolonização na África. A fala do pan-africanismo teria sido também bastante influenciada pela emergência dos movimentos negros americanos.



que “o negro está longe de ser um arrivista, um corpo estranho: ele é o próprio corpo e alma deste país” (p.262).

Um instrumento conceitual operativo se coloca, pois, na pauta das necessidades imediatas da gente negra brasileira. O qual não deve e não pode ser fruto de uma maquinação cerebral arbitrária, falsa e abstrata. Nem tampouco um elenco de princípios importados, elaborados a partir de contextos e realidades diferentes. A cristalização dos nossos conceitos, definições ou princípios deve exprimir a vivência de cultura e de práxis da coletividade negra. Incorporar a nossa integridade de ser total, em nosso tempo histórico, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta. (p.272)

Nei Lopes também é conduzido, como estamos procurando demonstrar, por um interesse em torno do referencial fundador. Sua crítica musical é permeada pelo desejo de restabelecimento da unidade rompida com a diáspora forçada da escravidão. Assim, além de negar que as transformações sofridas pelo samba a partir do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil são parte da constituição deste gênero musical, o autor se esforça por conter o tempo do samba no momento considerado como o de sua formação. Daí identificar como alguns dos marcos de corrupção a oficialização dos concursos de carnaval e a intervenção das redes de TV e das multinacionais do disco no universo das escolas de samba. Diferente do que ocorreu no momento de afirmação do samba como música nacional, quando o contato da cultura negra africana com os signos globais (brancos e europeus) teria promovido a formação de um gênero caracteristicamente brasileiro sem que o ritmo africano original tivesse sido completamente comprometido, a expansão do mercado musical nas últimas décadas teria suplantado o processo ainda autônomo do que se reconhece como *crioulização* do elemento africano no Ocidente.

Lemos no verbete escrito por Magda Vianna (2005) que *crioulo* é um termo que usualmente remete à língua híbrida que se formou na região colonial das Antilhas, mas que também diz respeito à teoria da cultura desenvolvida na América hispânica a partir do princípio do século passado.<sup>31</sup> Este conceito ganhou grande

---

<sup>31</sup> Na concepção de Edouard Glissant (2005), um dos principais nomes da teoria da crioulização das Américas, “as línguas crioulas provêm do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos lingüísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível”. (p. 25). O autor traduz essa compreensão abrangente e errática da formação das línguas afro-americanas em uma teoria da cultura que busca dar conta das peculiaridades culturais que marcam

importância com o desenvolvimento dos debates acadêmicos dedicados às questões de convivência cultural. De acordo com a apreciação feita pelos adeptos do *crioulismo*, a especificidade latino-americana revela uma composição cultural inclusiva e funda uma linguagem impura. Isso teria se dado devido às “migrações discursivas” promovidas pelas histórias de colonização. A experiência colonial superpôs diferentes modos de existência e acabou forjando a heterogeneidade complexa que define a realidade do novo continente. Ironicamente, tais fluxos de circulação simbólica geraram modos de representação contraditórios com a razão ordenadora da cultura ocidental moderna. Uma disposição social não-orgânica e a tendência à transversalidade se põem em conflito com o pensamento monolítico e o universalismo europeus. Ao mesmo tempo, esta ordem incongruente permitiu aos defensores da *crioulidade* reconhecer uma relação de semelhança entre as construções culturais das várias sociedades crioulas nas Américas.

Na textualidade articulada pelos movimentos literários afro-latinos e nas doutrinas da negritude, Vianna reconhece a primeira referência à matriz africana como base do pensamento vernáculo americano. Segundo as teorias da crioulização, as memórias ressonantes da África tanto afetam as novas condições de existência e criação quanto são afetadas por elas. Não há um desejo de volta ao território da saudade, nem a intenção de reconstituir o continente negro no Novo Mundo, mas a vontade de movimentar os signos africanos na América, lugar onde estes mesmos signos adquirem outros e novos sentidos, sempre instáveis e incompletos.

Deste modo, crioulizar-se faz parte do processo de tornar-se americano. Implica participar de conflitos e rupturas que desdizem o discurso da integridade cultural e a afirmação da linhagem exclusiva. Mais do que uma constatação antropológica, a crioulização apresenta-se como uma projeção cultural, já que os intelectuais envolvidos com este princípio teórico costumam refletir sobre a necessidade de se potencializar a vitalidade crioula e oferecer uma alternativa conceitual para o resto do planeta.

---

o continente americano. Glissant distingue, ainda, o processo de *crioulização* do artifício da *mestiçagem*: “Esquemmatizando ao máximo, diria que a mestiçagem é o determinismo, e em contraposição, a crioulização é produtora de imprevisibilidade. A crioulização é a impossibilidade de previsão. Podemos prever ou determinar a mestiçagem, mas não podemos prever ou determinar a crioulização” (p. 106).

Se trouxermos o conceito de *crioulidade* para nossa discussão sobre crítica musical e o contrapormos à concepção de brasilidade como síntese, notaremos a distância teórica que existe entre a proposta de abarcar a polifonia cultural e o esforço de neutralizar esta mesma polifonia. Pensar a formação da música popular nas Américas sob uma perspectiva crioula significa atentar para a transplantação de fragmentos sonoros das mais variadas origens, que se reúnem em terras coloniais para compor uma estética heterogênea. Esta dinâmica escapa às políticas nacionais mais resistentes, pois se cumpre por meio de fluxos culturais descentralizados e desenraizados. Por definir-se como uma mistura de resultados imprevisíveis, a música crioula com frequência transgride as fronteiras das nações e costuma não se encaixar nas demarcações tradicionais de gênero.

Nos escritos de Lopes, o samba, sua história e seu modo de atuação aparecem como recurso de afirmação cultural dos afro-brasileiros subjugados – antes pela negação de seus atributos culturais e agora pela tentativa de apropriação comercial destes mesmos atributos. No entanto, o autor não consegue ajustar-se à ocorrência de identidades múltiplas promovida pela crioualidade afro-americana, por isso, ora aprisiona o samba no limite estreito da integridade étnica, ora apela para um ufanismo anacrônico e contraditório. Quando se debruça sobre a história da música popular brasileira, defende ser o samba um produto nacional – na medida em que, dentro de um raciocínio africanista, pode ser tido como nacional uma expressão diaspórica. Já que a autenticidade do samba está localizada na africanidade que este é capaz de guardar e numa negritude reconhecida nas características anteriores aos processos de modernização, o vínculo nacional oscila entre a adequação e o confronto com a solidariedade racial prioritária.

Recorrendo mais uma vez a Paul Gilroy, encontramos auxílio no conceito de *racionalismo* para aprofundar a análise da crítica musical e cultural de Nei Lopes. Na definição do autor de *O Atlântico negro* (2001), racialismo é o discernimento que divide a espécie humana em grupos que compartilham determinadas características hereditárias. Essa divisão se baseia não apenas em atributos físicos, mas numa essência primordial que distingue uma raça de todas as outras. Tais qualidades intrínsecas se apresentam, pela lógica racialista, como razão da aliança espontânea

entre os membros de um grupo racial. A ascendência comum e a similaridade física se impõem como evidências de uma solidariedade moral agregadora.

É importante esclarecer que não se trata, neste caso, da retomada integral do conceito biológico de raça. Nem Paul Gilroy confunde o juízo discricionário implícito no discurso do pan-africanismo com o mito cientificista, nem a noção de pertencimento apresentada por Nei Lopes se constrói sem tecer duras críticas a este mesmo mito. No entanto, não podemos deixar de apontar para o modo como a história cultural arquitetada por Lopes configura-se como uma reação à discriminação racial que, em diversos aspectos, aceita o racismo que ela pressupõe.<sup>32</sup>

Ao tomar os indivíduos negros como pertencentes a uma mesma raça e entender que esta distinção, além de implicar um status moral diferenciado, resulta num modelo específico de representação estética, o autor está sugerindo que esses mesmos indivíduos obedecem a propensões estabelecidas e pré-determinadas, e que a “música negra”, por estar diretamente vinculada ao gênio racial de seus criadores, deve permanecer circunscrita ao universo simbólico que o distingue e atender às convocações do ‘espírito africano’. Assim, do mesmo modo que a narrativa nacionalista confina a produção cultural no contorno territorial da nação, a adoção do racismo como perspectiva analítica compartimenta as diversas manifestações musicais, assentando os gêneros em suas respectivas fronteiras étnicas.

Para superar o paradoxo, é necessário, antes de tudo, que se leve em consideração as interações e simbioses entre tradições locais e idéias ocidentais, e que se apreenda a formação cultural dos povos africanos e afro-americanos em sua impureza definidora. O paradigma ocidental se impõe como parte da configuração

---

<sup>32</sup> Nesse sentido, Giralda Seyferth (1995) defende que a adoção da raça como eixo de análise social não implica necessariamente em leituras racistas. Distingue “raça” de “racismo”, apresentando este último como um princípio fundamentado no cientificismo do século XIX, que afirma a desigualdade entre as raças humanas e a superioridade da raça branca em civilização e capacidade intelectual. O termo “racismo”, porém, só teria surgido na década de 1930. Nomeia a doutrina que afirma existir uma relação determinante entre raça e cultura. No momento é importante esclarecer que as relativizações contidas neste texto não se destinam a denunciar o suposto “racismo às avessas” dos movimentos negros no Brasil. Partimos do reconhecimento de desigualdades raciais acentuadas na sociedade brasileira, e lidamos com a consciência de que a cor da pele tem sido uma marca real de subjugação. Aqui não se questiona o fato de o mito da democracia racial mascarar relações violentas e conflitos claramente bipolares. O que está sendo posto em discussão é a dificuldade de livrarmo-nos das categorias e dos modos de construção hegemônicos, mesmo quando tratamos de revisionismos históricos.

cognitiva do indivíduo colonizado. Somente o estudo das mudanças irreversíveis provocadas pelos artifícios da dominação colonial pode desvelar as idealizações contidas na defesa da autenticidade brasileira ou africana. O mesmo pode ser dito quanto à apreensão da África como unidade simbólica e território de fronteiras estáveis. Diante da complexidade compreendida pela dimensão continental e na presença das contradições que caracterizam a idéia de África, a busca de coerência linear e a conversão da pluralidade em narrativa única devem ser rejeitadas. Este tipo de crítica pode ainda ser direcionado às generalizações do pan-africanismo, embora possamos reconhecer, convencidos pelos argumentos de Appiah (Op. Cit.), a importância histórica e política das mobilizações em torno da bandeira da unidade africana.

O que lemos no esquema crítico esboçado por Nei Lopes é uma tendência a tomar o contexto africano como dado, conjecturar sobre uma estrutura simbólica e mental derivada deste contexto e defendê-la como modo de atuação adequado aos negros da diáspora. Pode-se dizer que este tipo de raciocínio muitas vezes opera pela simplificação de um corpus mitológico complexo e pela articulação arbitrária das tradições mais diversas. De acordo com Appiah,

A razão de a África não poder presumir como dada uma vida cultural, política ou intelectual africana é que não existe tal coisa: existe apenas um sem-número de tradições, com suas relações complexas – e, com igual frequência, sua falta de qualquer relação – umas com as outras. (p. 120)

É igualmente problemático supor a existência de um reservatório unificado e estável de saber cultural compartilhado pelo “povo negro” ou mesmo pela “comunidade afro-brasileira”. Ainda que tal preleção se afirme contra as construções falaciosas atribuídas à narrativa européia sobre a África, a validade estratégica deste recurso discursivo não exclui o fato de seus locutores também se fundaram em uma África inventada, nem neutraliza o problema teórico contido no erro de substituir descrições falsas por verdades absolutas. Assim como não nos parece apropriado inverter os termos da fala colonial sem pensar na construção de uma nova linguagem, também não é satisfatória a emenda que, na tentativa de construir uma identidade negra ou africana, minimiza as diversidades e irregularidades culturais de um continente fragmentado.

Nesse sentido, os apontamentos de Appiah também contribuem para a compreensão de que a idéia de unidade africana deve ser apreendida como construção moderna, e o termo “África” como totalidade sobreposta a uma imensa variedade de culturas. No caso da atuação do elemento africano na nossa constituição cultural, o tráfico de escravos se impôs como cruzamento que associou povos de origens diversas no Novo Mundo, e a realidade colonial articulou, arbitrariamente, suas diferenças. Posteriormente, o princípio de Nação também cumpriu seu papel generalizante, suplantando contradições e neutralizando a heterogeneidade sob o signo da miscigenação. Em se tratando de discursos vernaculares, e no que diz respeito à afirmação do samba como signo identitário, os atributos africano-tradicional e popular-nacional se aproximam enquanto termos de contenção.

No entanto, está claro que Nei Lopes apela para a exaltação dos traços de unidade africana na tentativa recuperar o drama histórico do povo negro numa perspectiva fundamentalmente política. O autor não acredita estar apresentando um tratamento particular às questões de identidade cultural – ao contrário, espera poder resgatar historicamente um modo de apreensão cultivado por nossos ancestrais africanos que se perdeu na sociedade industrial. Se, como pesquisador, Lopes persegue a essência da cultura e da música negras em reação ao modo deturpado como elas costumam ser tomadas, ao defender um samba popular e afro-brasileiro está pretendendo recontextualizá-lo, devolvê-lo a seu lugar de origem para que este volte a atuar como signo identitário e possa apontar para projetos coletivos. O samba, tanto quanto a perspectiva analítica de Nei Lopes, se alimenta, como reforça o próprio autor, da concepção africana de comunidade.

No livro assinado pelo sambista Candeia e por Isnard Araújo (1978) também encontramos a afirmação de que “para se falar em samba temos que falar em negro” (p. 5), e que, portanto, resguardar a cultura negra é trabalhar para a preservação da cultura nacional. Daí a militância em torno do “resgate” das formas tradicionais de samba ser encarada como um “combate entre os que pretendem manter [a cultura brasileira] expressiva e representativa do nosso estágio social, e a tendência à massificação de valores estranhos a esse estágio” (p.7). Desta forma, quando destacam as matrizes africanas que contribuíram para a configuração da música

brasileira e alertam para o processo de *desafricanização* que esta vem sofrendo, os autores de tal julgamento estão ocupados em atar signos sonoros dispersos a uma identidade estável e tangível.

A *desafricanização*, nas palavras de Lopes, pode ser definida como o “mecanismo por meio do qual se tira ou procura tirar de um tema ou de um indivíduo os conteúdos que o identificam como de origem africana” (Lopes, 2005). Se o samba da atualidade se distancia das matrizes originais, negras e nacionais, e se deixa encaminhar pelas tendências modernas de composição musical, isto significa que nossas referências mais sólidas estão correndo o risco de diluir-se pela pasteurização e pelo branqueamento. Como afirma Lopes:

Acreditamos que a música popular brasileira, de raízes tão acentuadamente africanas, seja vítima de um processo de *desafricanização* ainda em curso. Senão, vejamos. Quando a bossa-nova resolveu simplificar a complexa polirritmia do samba e restringir sua percussão ao estritamente necessário, não estaria embutido nesse gesto, tido apenas como estético, uma intenção *desafricanizadora*? E quando a indústria fonográfica procura modernizar os ritmos afro-nordestinos (de maracatu para *mangue-beat*, por exemplo), não estará querendo fazer deles menos “boçais” e mais “ladinos”, pela absorção de conteúdos do *pop* internacional? Pois esse *pop* milionário, sem pátria e sem identidade palpável (mesmo quando pretende ser étnico), é exatamente aquela parte da música dos negros americanos que a indústria do entretenimento *desafricanizou*. (Lopes, 2005)

Quanto mais a música negra ganha importância como parte da reconfiguração cultural contemporânea, mais abertamente destaca-se como objeto privilegiado na investigação dos desgastes que os preceitos da modernidade ocidental vêm sofrendo. Se entendermos *modernidade* como um período específico da história cultural do Ocidente, e *modernismo* como reação crítica que se tece entre diálogos e conflitos com as representações edificadas sob o paradigma moderno (Calinescu, 1999), poderemos, assim como Paul Gilroy, enxergar na música popular negra do século XX uma das principais manifestações do que o autor chama de “modernismo negro”. Algumas das representações postas em questão pela música da diáspora africana são justamente a adoção da prerrogativa nacional como norte das abordagens culturais; a defesa de identidades fixas e o discurso da autenticidade étnica; a construção de dicotomias entre a condição moderna e a constituição das sociedades coloniais. Obrigando a crítica a direcionar-se para as novas formas de comunicação e conflito, a

música popular negra opera por uma espécie de deslocamento essencial, o que faz da preocupação com a origem e com a autenticidade uma questão irrelevante.

A própria formação de uma estética *pop* internacional, como é admitido, a contragosto, por Nei Lopes, conta com a participação fundamental da musicalidade negra. Crítico ao tipo de posição assumida por este pesquisador – que utiliza o exemplo do Mangubeat para denunciar a temida rendição da música afro-brasileira–, Paul Gilroy apresenta um olhar positivo sobre os novos modos de combinação sonora, chegando a apontar, no prefácio à edição brasileira de *O Atlântico negro*, para a *afrociberdelia* como forma interessante de promover a aproximação das expressões musicais da diáspora afro-americana.<sup>33</sup> Assim, tanto a cada vez mais frequente mistura entre formas musicais locais e globais efetuada pelos artistas afro-americanos, quanto a criação do *african pop* ou do *african beat* são exemplos da sobreposição de ritmos que caracteriza as sociedades urbanas periféricas e agencia o encontro das composições eletro-eletrônicas de música negra de formação diaspórica com a sonoridade tradicional.<sup>34</sup>

Mesmo o fato de se caracterizarem como expressões de constituição híbrida já coloca as formas musicais populares negras em posição de ambigüidade em relação às convenções estéticas estabelecidas pela modernidade. Muitas vezes elas também conseguem imprimir um caráter contraditório às incursões realizadas no universo do *pop*, por contrariarem a tendência uniformizadora da indústria cultural. Por isso parece fundamental que, para pensar as manifestações mais recentes da música negra, avaliemos as deformações atuantes no interior das inúmeras comunidades que as

<sup>33</sup> “Afrociberdelia”, de acordo com o verbete publicado no encarte do CD de mesmo nome (segundo álbum da banda “Chico Science e Nação Zumbi” – Sony Music, 1994), é um conceito formado pela combinação das palavras África, cibernética e psicodelia. O texto escrito pelo poeta Bráulio Tavares informa que: “Para a teoria afrociberdéliica, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (Psicodelismo)”. Em consonância com essa idéia, a banda lançou outro álbum intitulado *Rádio S. A M B. A.*: Serviço Ambulante de Afrociberdelia (YBrasil, 2000).

<sup>34</sup> **African pop.** Nome com o qual se denominou, a partir dos anos de 1970, a moderna música urbana da África, divulgada na Europa por artistas como Youssou N’Dour, Fela Kuti, Ebenezer Obey etc. **Afrobeat.** Termo criado pelo músico nigeriano Fela Kuti para designar seu estilo, que funde a música da África ocidental com a dos negros norte-americanos. Na execução característica desse estilo, bateria, baixo e percussões repetem uma fórmula rítmica, enquanto teclados e guitarras sustentam a melodia sobre a qual se sobrepõe o coro feminino e a seção de metais (Lopes, 2004: 37-38).



produzem.

Trata-se de considerar as formações culturais incoerentes e as profundas transformações de códigos estéticos e produtos artísticos derivadas das histórias de deslocamento. A distância espaço-temporal da música negra afro-americana em relação à matriz africana, mesmo que não inviabilize completamente as iniciativas de rastreamento e a identificação de uma sensibilidade comum, coloca um peso bem maior nas dinâmicas de alteração e nas novas redes de troca. A existência de filiações e traços de ancestralidade é inegável, embora os significados políticos atribuídos a tais semelhanças sejam discutíveis.

Atualmente, a situação diaspórica permite reapropriar os múltiplos elementos simbólicos, admitindo as perdas inevitáveis e abandonando a antiga pretensão de volta à origem. Diáspora e globalização se associam enquanto fatores de desterritorialização da cultura, estados que convocam ritmos e tempos descontínuos, e abrem espaço para as criações que buscam definir-se pelo intercâmbio. E, no que diz respeito à música:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundo se fertilizarem umas às outras, e que têm constituído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos – onde Harlesden se torna Trench Town –, não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/ periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (Hall, 2003c: 38)

Assim, coexistência e interação oferecem material para as constantes reinvenções da cultura metropolitana, e nos defrontam com a inadequação do referencial nacional para a análise das novas formas de composição estética. Não se trata mais de confrontar “interior” e “exterior”, ou de avaliar o grau de subordinação da Colônia em relação à Metrópole, mas de reconhecer sucessões e cruzamentos de diásporas e desvelar as trocas obscurecidas pelo recorte do Estado-nação.

Pelo mesmo caminho, Gilroy reconhece nas manifestações de resistência da diáspora africana as formas mais significativas de “contracultura da modernidade”.

Entende a apreensão da dinâmica de deslocamento, transculturalidade e dissensão política que define as relações travadas a partir do trânsito das culturas negras pelo Atlântico como uma forma de reconceituar a modernidade sob termos menos ortodoxos. Ao invés de simplesmente reconhecer nas experiências colonialistas e na presença marcante do negro no ocidente rasuras que desacreditam o projeto moderno, o autor aponta para as interações e contradições como movimentos inerentes à própria composição da modernidade. Tece uma denúncia dos antagonismos modernos confrontando as irregularidades dos processos sociais e a proeminência das diversidades culturais com a lógica narrativa das ideologias civilizadoras.

Convencidos de seus argumentos, estamos atentos à dinâmica das relações que conduzem a um posicionamento intercultural, sem, no entanto, deixar de considerar as experiências de dominação e conflito, principalmente as que envolvem os processos de totalização desencadeados pela construção nacional no Brasil. Na análise crítica dos estudos sobre samba, o reconhecimento de que a diáspora africana funda um sistema de trocas que contradiz categorias fixas nos apresenta novas possibilidades de abordagem e nos permite subverter tanto as prisões dos nacionalismos quanto as diluições multiculturalistas.

É desta forma que a música negra popular e urbana pode ser lida como uma narrativa periférica, associada aos processos sociais aqui discutidos. Pode ser entendida como modo de apreensão de grupos subalternos. A configuração que suas obras assumem trabalha em prol da presentificação de um sentimento de dissonância, de discordância. Uma estética que se apresenta como veículo de interferência desconstrutiva na configuração das linguagens e discursos dominantes. Esta se faz veículo das vozes dos excluídos das representações políticas e culturais oficiais. Veículo que incorpora o dissenso, denuncia exclusões e estereótipos e abriga a iniciativa de falar por si.

Neste caso, as questões de similaridade e diferença podem ser mais bem respondidas pela idéia de diáspora do que pela idealização da essência. De acordo com Gilroy, “a diáspora ainda é indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno” (p.171), desde que se evite a ilusão da integridade simbólica e do retorno ao passado impoluto. Mais do que isso,

se conseguirmos empreender uma crítica consistente das associações automáticas entre constituição racial ou nacional e criação musical, será possível ainda subverter um conceito fechado de diáspora, que segundo Stuart Hall, “se apóia sobre uma concepção binária de diferença, está fundado sobre uma fronteira de exclusão e depende da construção de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (Hall, 2003c: 33).

Quando identidades são tomadas como referências fixas, a ligação com um suposto núcleo fundador é tida como garantia da permanência de uma tradição atemporal e ininterrupta, e a história passa a ser vista como movimento de restauração da integridade perdida. O estudioso que se dedica a investigar as trajetórias das culturas negras no Brasil deve atentar para a historicidade das identidades forjadas em sociedades multiétnicas, formadas por povos de origens diversas e com pertencimentos plurais. A apreensão das descontinuidades em relação aos passados originais torna-se determinante para a compreensão dos processos de transculturação aí definidos.

Daí estarmos mais preocupados, neste momento da nossa discussão, em desmontar a crítica dedicada à música que se constitui sob condições diaspóricas que em analisar sua constituição formal. Tornou-se crucial para a condução de nossos argumentos examinar o juízo estético dos autores que escolhemos debater e avaliar o papel da autenticidade e da etnia nestes julgamentos; explicitar como as contradições, apropriações e ajustamentos ocorridos na história da diáspora são apreendidos para, a partir daí, compreender como a disseminação mundial da música negra e sua mutação em produto *pop* são tomadas pela crítica musical. Até aqui nos esforçamos para apreender a importância atribuída à questão das origens nos textos analisados, e o tipo de relação que estes textos travam com as alterações estéticas e simbólicas do samba. Ficou claro que, dentro de suas perspectivas, a música é um dos elementos que constituem a diferença, a autenticidade e a auto-identidade do povo negro. O poder significativo da experiência musical no âmbito da diáspora africana inevitavelmente induz à construção de conexões conceituais entre teoria crítica e composição estética. Este pode ser um diálogo bastante produtivo – estamos nos aventurando nele desde que nos propomos a utilizar o samba como guia (mais do que como objeto) na

abordagem da configuração cultural do Brasil contemporâneo. Por outro lado, o mesmo debate incitou a formação de um grupo de intelectuais duplamente nacionalistas que, orientados pelo ritmo das tradições pré-modernas, formularam o discurso de salvaguarda da sensibilidade cultural ameaçada.

O etnomusicólogo Kasadi wa Mukuna (2000) atesta que apesar das controvérsias acerca da origem do termo “samba” – polêmicas que geraram diferentes versões sobre o momento e o lugar de sua criação –, um dos pontos indiscutíveis na reconstituição da trajetória desta forma musical diz respeito à herança bantu-africana nela impressa. O autor acrescenta que essas informações musicais persistentes não apenas se apresentavam como hábitos, mas faziam parte da autodefinição dos membros das tribos de tradição bantu e diziam respeito ao seu próprio modo de existência, daí terem resistido à despersonalização a que os indivíduos escravizados foram submetidos. Esta posição é compartilhada por Nei Lopes, que assegura:

Na tradição banta e negro-africana em geral, a canção desempenha um papel relevante porque o material sonoro com que ele opera tem conseqüências importantes, tanto no plano cósmico quanto no da atividade cotidiana. (...) Desses batuques dos povos bantos de Angola e Congo foi que se originaram os principais traços musicais definidores da Diáspora africana nas Américas, como o samba. (Lopes, 2005: 32-33)

Entretanto, ao destacar os elementos musicais herdados dos bantu e analisar os processos de mutação e permanência destes mesmos elementos como conseqüência de fatores de ordens diversas, Mukuna conclui que o que ocorreu no Brasil foi a conservação da estrutura instrumental e dos ciclos rítmicos, com o sacrifício dos valores étnicos associados à música entre aqueles povos da África.

Uma vez divorciado do seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma mutação de sua concepção “tradicional” banta à popular brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no Novo Mundo. (...) No Brasil, a mutação conceitual foi uma forma de adaptação dos elementos musicais ao estilo da nova sociedade, obtendo então uma nova assistência que assegura sua continuidade, num processo adverso de ressocialização. (Mukuna, 2000: 241-242)

De acordo com o autor, para que rudimentos musicais de valor ritual e religioso entre os povos da bacia do Congo tenham se traduzido em expressão popular urbana e profana no Brasil, algumas crises devem ter sucedido no cerne da

cultura bantu e afetado sua ordem cognitiva. Neste caso, se considerarmos, como sugere Mukuna, que a idéia de persistência não implica necessariamente uma continuidade simbólica unidirecional, cabe apreciar a prática de reinterpretação da cultura ocidental como artifício comum entre os sujeitos deslocados para a América. Como o quadro social nativo não se reproduziu na colônia americana, segundo o pesquisador houve uma refuncionalização da música e dos instrumentos musicais. Estes mantiveram a estrutura herdada das tradições bantu, mas assumiram novas funções, determinadas pela cultura ocidental, como a já comentada separação entre os processos de produção e consumo, a valorização da autoria e a ligação com o comércio de entretenimento.

Lopes, assim como Sodré, reconhece na oralidade e no modo de construção coletivo duas das principais reminiscências do saber bantu presentes no samba brasileiro. Quando se põe a descrever a forma de composição do partido-alto, Lopes coloca ênfase na prática da improvisação e atrela a noção de autenticidade à experiência grupal. O samba original ou o chamado “partido-alto” é não-reproduzível porque, nas palavras do autor, “tem como seu lugar preferencial a festa do samba, o pagode, e não o disco e muito menos o palco” (Lopes, 2005: 184-185). O registro fonográfico tira o samba da dinâmica comunitária, pois individualiza, coisifica e comercializa uma manifestação não apropriada aos códigos da indústria – ou não completamente ajustada à tal função da música na cultura ocidental a que Mukuna se referia.

Na perspectiva dos autores brasileiros, a música só pode ser compreendida no interior do sistema de trocas simbólicas, portanto a individualidade da experiência musical na modernidade capitalista e sua autonomia em relação aos outros universos semióticos afetam negativamente a organicidade constitutiva do samba. Se o ritmo trabalha como uma espécie de domínio sobre o tempo, o andamento da percussão do samba é o modo de inscrição cultural do povo negro no Brasil. E se este andamento é alterado (leia-se acelerado) para se adequar ao compasso da indústria, o sujeito negro distancia-se de sua criação e as reminiscências cognitivas da África se perdem.

O que insistem em lamentar é o processo de violação do dado ritual contido no samba como expressão negra sacralizada pela retórica da integridade cultural. No

deslocamento promovido pelo sistema de poder da cultura ocidental, o papel público do samba teria sido substituído pelo culto à obra individual, e a perda da totalidade simbólica descaracterizaria o *samba de raiz*, diluindo sua heterogeneidade e transformando o partido-alto em mais um produto reformatado pelo circuito capitalista de troca. Diz Lopes:

Concluimos também que o partido-alto com versos realmente improvisados tem caído em desuso, não só pela rarefação das rodas, mas pela facilidade de repetir versos pré-elaborados, gravados e difundidos via discos, rádio, televisão, espetáculos etc. Percebemos ainda que, não obstante, a tradição se mantém no repertório de partideiros absorvidos pela indústria fonográfica, como Zeca Pagodinho, Dudu Nobre e Arlindo Cruz; e finalmente que alguns compositores, como o autor deste texto e outros habituais “fornecedores” de Zeca Pagodinho, ainda se valem de informações da tradição *folk* para construir seus sambas em estilo partido alto, com solo em forma de chamada e resposta remetendo, na letra, ao tema proposto no refrão ou na “primeira”. (Lopes, 2005: 189-190)

Além das já comentadas características antropológicas e políticas que fazem, segundo os adeptos da crítica tradicionalista, com que o samba seja identificado como lócus da resistência africana, encontramos a afirmação de que é possível reconhecer na constituição formal das canções uma “maneira negra de compor o samba” (Sodré, 1992: 58): divisão em primeira e segunda parte, refrão fixo entoado pelo coro e estrofe solo improvisada pelos chamados “partideiros”.<sup>35</sup> Mesmo que se alegue que o capitalismo e o formato do disco impõem formas prontas e anulam a negritude própria do samba, nem por isso deixamos de encontrar neste tipo de discurso o vislumbre de modos viáveis de rompimento com o poder da indústria fonográfica, que por vezes tem que se render ao diferencial das formas alternativas de composição e apresentação musical.

Neste caso, a atitude de Zeca Pagodinho, Dudu Nobre e Arlindo Cruz são evocadas como exemplos de artistas que operam no interior do campo de poder sem

---

<sup>35</sup> Com a mesma preocupação de distinguir as características formais e a formação instrumental adequada ao samba, Nei Lopes defende que “o bom samba sempre primou pela riqueza melódica” (...) “e quanto mais ele usou a instrumentação básica do choro, violões de seis ou sete cordas apoiados por cavaquinho, mais ele ganhou em expressividade harmônica” (Lopes, 2005: 10). Nos livros deste autor que estão sendo abordados aqui, encontramos descrições criteriosas não apenas dos instrumentos musicais, mas dos tipos de toque, formas de canto e dança dos variados subgêneros em que o samba é dividido. No que diz respeito à organização dos desfiles das agremiações, a ordem, a composição e o significado das alas também assumem grande importância política.

se confundirem com ele. Admitindo ser o samba de hoje uma manifestação de massas – na medida em que chega a uma grande quantidade de consumidores –, a música dos partideiros mais reconhecidos ainda consegue participar da ordem folclórica que envolve o samba de raiz, mantendo-se em algum lugar entre a hegemonia industrial e o sistema paralelo de valores.

É interessante observar que sob o rótulo de “samba de raiz” – aquele samba que se funda nas informações da tradição *folk* –, Lopes abriga tanto as composições de autores consagrados quanto a dos artistas descritos por ele como jovens pesquisadores interessados na revitalização da identidade cultural afro-brasileira. A militância em torno da salvaguarda das rodas de samba é descrita como reação política iniciada por um público consciente da necessidade de preservação daquilo que Sodré reconhece como “vivência artesanal (não capitalista) da produção de música” (Sodré, 1992: 57). Nas palavras de Lopes,

(...) a descoberta do samba “de raiz” se insere em um contexto de busca da identidade cultural através da música popular experimentada por muitos jovens nas grandes cidades brasileiras. Politizando-se, o jovem é naturalmente levado a um consumo mais seletivo, deixando de lado as facilidades e o imediatismo vendidos pela cultura de massa em favor da elaboração artística, trocando o efêmero pelo permanente. É basicamente esse jovem, freqüentador dos centros culturais e dos pequenos espaços onde os de raiz se apresentam, que vem sustentando, como fã ou estudioso, a tradição do partido-alto. (Lopes, 2005: 11)

A versão de Lopes para a história da recente mobilização em torno do “samba de raiz” conta que esta se formou como iniciativa de reação à popularidade do pagode comercial – segundo o crítico, uma leitura *pop* do samba de partido-alto, que já nasceu corrompido pelo mercado cultural e contaminado pela linguagem comercial. Nesta movimentação de caráter político, a música dos compositores de origem popular é constantemente evocada pela classe média universitária dedicada a revigorar (e a comercializar) a estética folclórica. No contexto da sociedade de massas, a militância em prol da coerência simbólica do povo passa a envolver classes e raças diferentes. Assim, do mesmo modo que na crítica de Tinhorão as contradições que dividem os grupos se diluem no retorno à solidariedade nacional, vemos o discurso de Nei Lopes fechar-se no mesmo ciclo vicioso da primazia da nação.

### 3.3

#### O samba como signo de deslocamento

Fomos motivados, pelo interesse em torno dos modos de aplicação do princípio nacional efetuados pela crítica de música popular, a dedicar várias páginas à análise dos tratamentos que José Ramos Tinhorão e Nei Lopes deram ao samba em suas respectivas pesquisas musicais. Ao defender a integridade étnica do samba, Lopes enxerga na massificação cultural um fator de diluição dos atributos negros. Junto com esta propriedade essencial dos ritmos populares, perder-se-ia também a brasilidade que os constitui. De modo análogo, Tinhorão opera sob o princípio da preservação da unidade quando responsabiliza a máquina industrial pela dissolução da substância popular presente no samba, o que se dá com igual prejuízo para o caráter nacional do gênero.

O que procuramos demonstrar com esta abordagem comparativa foram a improdutividade da crítica que pressupõe uma cultura territorial fechada, e a limitação dos discursos que absolutizam as diferenças étnicas ao invés de historicizá-las. Nas perspectivas dos dois autores estudados, a idéia de nação como referência estável oferece os pressupostos para enquadrar o samba em limites inflexíveis. Por este caminho, Tinhorão esbarra no paradoxo de tentar definir o gênero como manifestação específica da classe proletária e, ao mesmo tempo, defendê-lo como signo da unidade cultural da nação. No caso de Nei Lopes, a contradição se encontra no fato do pesquisador descrever o samba como manifestação de caráter simultaneamente africano e nacional.

Diante de tais contra-sensos, nossa crítica se distende no sentido de decompor as associações entre as culturas e os lugares fixos da nação e da raça, e procura apontar para a atuação das redes transnacionais de comunicação como agentes desestabilizadores dos signos enraizados. Neste sentido, a discussão que propusemos somente se tornou viável por meio da abordagem das experiências concretas de deslocamento configuradas na trajetória do samba como expressão musical do



Atlântico negro. Tal estratégia reflexiva provou ser uma opção fecunda no sentido de possibilitar a compreensão das ligações entre conhecimento e cultura.

A arte que assume um funcionamento “incoerente” pode, ainda, nos auxiliar a desordenar a compartimentação do saber constituído, assim como a abordagem da história do samba como uma dinâmica de constante reinscrição simbólica possibilita a tradução da vivência cultural em consciência teórica. A constituição híbrida e instável do objeto sabota os esforços de redução e de generalização conceitual, e põe em jogo a ordem sem lacunas dos sistemas de pensamento. Este movimento teórico, se aplicado à abordagem dos elementos da cultura de massas, carrega ainda a relevância de permitir contradizer a oposição entre o transitório e a conceituação, dogma que nega ao efêmero o valor de objeto da reflexão crítica. Contra o pensamento ontológico, coloca-se ênfase na mediação como instrumento de análise cultural.

Estivemos investigando um modo de vivência “multicultural”, termo que caracteriza as sociedades compostas por comunidades culturais diferentes e diz respeito às questões relativas à diversidade. No entender de Silviano Santiago (1978), nossa formação multicultural se mostra como fenômeno anterior às dinâmicas contemporâneas, tendo sido desencadeada pelo processo de colonização e velada pelo discurso totalitário moderno, que enxerga na diferença um desvio do curso unidirecional da civilização. Já reconhecido que a heterogeneidade nos distancia das coerências do pensamento ortodoxo, passamos a buscar a substância das culturas subalternas nas disparidades promovidas pela experiência colonial.

É por este caminho que as novas correntes teóricas têm procurado trazer “o outro” para o lugar de sujeito do conhecimento. Embora reconheçamos a permanência das hegemonias políticas no contexto atual, adotamos a perspectiva dos autores que apostam na perda de funcionalidade cultural das macronarrativas legitimadoras, identificando no elemento não-ocidental uma fratura na estrutura heterodoxa da epistemologia científica. Não se trata, entretanto, de um discurso invertido de “essencialização da diferença”. O modo de *pensamento liminar* (Mignolo, 2003) se apresenta como forma de compensar e “desnaturalizar” a assimetria colonial. Ao estabelecer limites para a validade do conhecimento, a razão ocidental se situou como agente de exclusão, daí a importância de um pensamento

que constrói equivalências entre as potencialidades epistemológicas antes hierarquizadas pelo poder colonial, e empreende novas formas de crítica.

Edouard Glissant (Op. Cit.), conta que teceu seus argumentos a favor dos artifícios da criouliização observando a paisagem e a composição social do continente americano. Contraposta à ordem metódica da cultura européia, as Américas apresentariam uma constituição aberta e irregular. Esta característica se acentua no terreno identificado pelo autor como “Neo-América”, aquele campo onde predominam os elementos africanos, base da criouliização dos povos e do que ela guarda de imprevisibilidade. O encontro entre culturas diversas que se imbricam teria gerado, segundo Glissant, uma nova orientação cultural, de implicações inesperadas, e uma nova espécie de pensamento, que converte as diferentes linguagens à realidade crioula. Um saber se compõe dos rastros e dos resíduos das culturas originais, opõe-se ao conhecimento sistemático e se afirma como a tendência das relações culturais no mundo de hoje.

Dentro desta lógica analítica, a imagem do Atlântico negro funciona como metáfora da transnacionalidade moderna. Se as rotas coloniais traçaram novos fluxos culturais e fundaram novas formas de comunicação global, a história da diáspora africana é um acesso valioso à compreensão da modernidade no Ocidente. As experiências de hibridação, rupturas e interrupções se impõem contra o desejo eurocêntrico de pureza e unidade. De tal modo, é fundamental que a crítica cultural considere as interpretações negras da experiência moderna construídas no decorrer dos processos de dispersão, e destaque as intervenções de suas culturas nos processos de deslocamento conceitual.

A complexidade sincrética das culturas expressivas negras faz da noção moderna de diáspora uma chave de leitura bastante apropriada para a história do samba no Brasil. A música popular, como elemento fundamental da cultura política negra, adquiriu, neste ponto concordamos com Nei Lopes, um grande poder de contestação. Entretanto, não se trata simplesmente de uma força opositora. Por não operar segundo uma lógica dualista, e por definir-se como um mecanismo de interação e ressignificação, a linguagem musical que se manifesta no samba assume uma função relativizadora. O trânsito perpétuo das populações e culturas negras

inviabiliza seu enquadramento em fronteiras étnico-nacionais, daí nossa resistência em aceitar o ajuste do samba a padrões simbólicos estreitos. Neste sentido, a expressão “samba autêntico” não passa de uma contradição em termos. Contra as bipolarizações nacionalistas, esta forma musical apresenta uma experiência de translocalização e de diálogos interculturais. Nas palavras de Gilroy:

Com algumas nobres exceções, as explicações críticas da dinâmica da subordinação e da resistência negra tem sido obstinadamente monoculturais, nacionais e etnocêntricas. Isso empobrece a história cultural negra moderna, pois as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídos por fluxos. Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares. (Gilroy, 2001: 170)

A noção de diáspora aparece na tese de Gilroy não como uma dispersão lamentável, promotora danosa da diluição ou da perda de referências, mas como um processo aberto de redefinição histórica que interferiu na dinâmica cultural e nos modos de pertencimento das populações negras. A diáspora africana é parte significativa da instauração da modernidade cultural no Ocidente, e a apreensão do samba como experiência diaspórica e moderna passa necessariamente pelo desmonte das estratégias explicativas que fixam a consciência cultural em lugares estáveis.

Além da dimensão simbólica, a forma como as músicas populares negras se constituem atesta a materialidade histórica do trânsito das culturas. Neste caso, os processos de contaminação surgem como um dado produtivo, tanto estética quanto politicamente, embora os defensores da pureza cultural insistam em afirmar o contrário. A intervenção da musicalidade negra nos meios massivos acabou se configurando como uma questão polêmica. Por conta da dimensão que estas controvérsias alcançaram e de sua importância na configuração das disputas culturais contemporâneas, acabamos nos concentrando mais na investigação do espaço que a etnia, a autenticidade e a nacionalidade ocupam nos julgamentos críticos acerca do samba, que na descrição dos atributos formais desta expressão musical.

Procuramos levar em consideração dois tipos de discursos onde o samba aparece como marco estético e político de críticas socioculturais. Entendemos que,

em muitos aspectos, as posições dos dois autores analisados se encontram. Mesmo que suas análises enfatizem pontos diversos, a lógica dualista e o princípio nacionalista orientam as falas de José Ramos Tinhorão e Nei Lopes. Ambos denunciam o processo de alienação do samba de sua substância original e a ação corruptora da música popular internacional sobre uma forma genuína de cultura. Ocupados desta acusação, esquecem-se que o discurso da unidade nacional suplanta as diferenças étnicas, limita e restringe as possibilidades sincréticas a um número reduzido de elementos. Circunscrito aos contornos da nação, o samba perde sua qualidade reveladora.