

Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda

1º ENCONTRO DA CASA DE SAMBA DE
SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO - BA | 2007

Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda

1º ENCONTRO DA CASA DE SAMBA DE
SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO - BA | 2007



APRESENTAÇÃO

Com esta publicação, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional retoma uma tradição antiga e de grande importância para os gestores e pesquisadores das questões da proteção do nosso patrimônio cultural: registrar em seus Anais os encontros, simpósios e conferências que promove, patrocina ou apoia.

A iniciativa garantirá mais amplo acesso às discussões empreendidas, às análises e conclusões de especialistas e estudiosos sobre os mais diversos temas ligados à recuperação, salvaguarda, uso e valorização do rico acervo do patrimônio material e imaterial brasileiro.

Neste volume de seus Anais, o Iphan tem o prazer de oferecer o conteúdo das palestras do seminário do I Encontro da Casa de Samba de Santo Amaro da Purificação, que marcou a reabertura do Solar do Subaé, depois de completamente recuperado pelo Programa Monumenta/Iphan do Ministério da Cultura.

O Seminário dos Sambas Brasileiros, como se verá, reuniu pesquisadores e artistas de renome nacional para tratar das origens, das características, das diferenças e semelhanças do samba nas diversas regiões do país, bem como do registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no Livro das Formas de Expressão do Iphan.

Estamos certos de que os estudos e discussões aqui apresentados interessarão a uma variada gama de leitores.

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA
Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

CRÉDITOS

Presidenta da República do Brasil

DILMA ROUSSEFF

Ministra de Estado da Cultura

ANA DE HOLLANDA

Presidente do Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

Diretoria do Iphan

ANDREY ROSENTHAL SCHLEE

CÉLIA MARIA CORSINO

MÁRCIA HELENA GONÇALVES ROLLEMBERG

MARIA EMÍLIA NASCIMENTO SANTOS

Coordenação editorial

SYLVIA MARIA BRAGA

Edição e revisão

CAROLINE SOUDANT

Organização

MÁRCIA SANT'ANNA

Projeto gráfico e Capa

RARUTI COMUNICAÇÃO E DESIGN/CRISTIANE DIAS

Fotos

ARQUIVO IPHAN

S187 Os sambas brasileiros : diversidade, apropriação e salvaguarda / organizado por Márcia Sant'Anna. – Brasília, DF: Iphan, 2011.
144 p.: il. color.; 24 cm. – (Anais; 1)

ISBN

1. Samba. 2. Patrimônio Imaterial. 3. Patrimônio Cultural. 4. Bens Culturais.
I. Sant'Anna, Márcia. II. Série.

CDD 784.188 8

SUMÁRIO

03	APRESENTAÇÃO
06	ABERTURA APROPRIAÇÃO E SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL Luiz Fernando de Almeida
18	OS SAMBAS BRASILEIROS Gilberto Passos Gil Moreira
24	A EXTENSA FAMÍLIA DO SAMBA JONGO, CAXAMBU, TAMBOR Elizabeth Travassos
36	O SAMBA INDÍGENA Fábio Gomes
48	BATUQUES E SAMBAS DE UMBIGADA OS COCOS NO NORDESTE Carlos Sandroni
60	O TAMBOR DE CRIOLA NO MARANHÃO Sergio Ferreti
72	ACERVO E PESQUISA SOBRE O SAMBA DE VIOLA Ralph Wadley
78	SAMBA, NAÇÃO E MPB SAMBA E CONSTRUÇÃO DA NACIONALIDADE Hermano Vianna
88	NACIONALIDADE E CONSTRUÇÃO DO SAMBA José Miguel Wisnik
102	SAMBA, BOSSA-NOVA E VANGUARDAS MUSICAIS Caetano Veloso
131	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
137	PERFIS



APROPRIAÇÃO E SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Luiz Fernando de Almeida

Este encontro faz parte da política de salvaguarda do samba de roda, implantada a partir do seu registro e reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro. E também tem o objetivo de apontar aquela que pode e deve ser uma das dimensões da Casa do Samba de Santo Amaro. E uma dessas dimensões é exatamente a de tornar-se um local, um polo de reflexão sobre os sambas brasileiros.

Resolvi contextualizar para vocês como o reconhecimento do samba de roda e este seminário se inserem dentro de uma política mais ampla que é a do Patrimônio Imaterial Brasileiro. Ao comemorar os setenta anos do Iphan, reforçamos a reflexão sobre o que foi o processo de criação da instituição que protege o patrimônio cultural brasileiro e quais foram os antecedentes que determinaram sua criação.

Um dos antecedentes mais repetidos e conhecidos e que nos permite entender o contexto daquele momento, dos anos 1930, é o anteprojeto de lei que criou o então Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, elaborado pelo Mário de Andrade. Esse anteprojeto tinha uma visão ampla do patrimônio cultural brasileiro: além do patrimônio material, além das questões da arqueologia, da paisagem cultural, do patrimônio monumental, ele incorporava a discussão da arte popular, das nossas tradições, dos modos de fazer e dos museus.

Encomendado pelo Ministério da Educação em 1936, esse anteprojeto transformou-se em projeto de lei, em 1937, mas com um recorte em cima do patrimônio material, em cima da monumentalidade, afirmando a nossa

tradição histórica, arquitetônica. A leitura que faço, estava até conversando ainda há pouco com a Cecília Londres, nossa conselheira do Iphan, sobre as hipóteses de por que aquilo que hoje chamamos de patrimônio imaterial não foi incorporado naquele momento.

Entendo que, naquele primeiro momento, a questão que estava colocada pela mídia, colocada como clamor popular, como demanda, era a proteção do patrimônio material. Não se tinha uma dimensão coletiva, discutida na sociedade, sobre a perda dos valores imateriais. Isso muito em consequência daquilo que estava acontecendo aqui e em outros estados, episódios de destruição do patrimônio que tiveram uma grande repercussão na mídia: em Salvador, por exemplo, ocorreu a destruição da antiga Sé da Bahia. No Rio de Janeiro, foi a destruição do Morro do Castelo. Em Minas, a destruição da antiga Matriz de Diamantina. Tudo isso provocou uma situação política em que essa era a questão fundamental a ser enfrentada naquele momento.

Nossa conselheira levanta outra hipótese: a da dificuldade de estabelecer um campo instrumental de proteção do patrimônio imaterial. Naquele momento, a questão que se colocava era a da proteção do patrimônio material e havia o desafio de estabelecer um instrumental jurídico de proteção para além do processo de identificação. E nem sequer havia ainda uma reflexão capaz de enfrentar o problema no campo do imaterial.

Essa questão só volta a aparecer, cerca de vinte anos depois, com a Campanha Nacional do Folclore, quando se cria, no âmbito do Ministério da Educação, uma vertente de trabalho ao redor daquilo que se costumava chamar Folclore Brasileiro. Outro momento que apresenta uma tentativa de ampliação e de estabelecimento de uma política pública mais ampla para a compreensão da cultura brasileira acontece nos anos 1980, quando, sob a ação do pernambucano Aloísio Magalhães, surge a proposta de juntar, em uma única instituição, as diversas dimensões em que se articula o patrimônio. Criou-se, assim, a Secretaria de Patrimônio do Ministério da Educação somando a experiência de proteção de sítios urbanos do Programa de Cidades Históricas, a experiência do Centro Nacional de Referências

Culturais e a experiência do então Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Fundação Pró-Memória, seu braço executivo.

Esse é um momento em que tudo se articula, tem-se uma possibilidade real de homogeneização e de uma direção geral para a política de patrimônio. Mas, dois acontecimentos impedem que isso se desenvolva. Primeiro, em 1982, a morte do Aloísio, que era um grande líder, de perfil carismático. Ele encarnava esse discurso, essa opção. E, segundo, no final dos anos 1980, o desmonte das estruturas institucionais da cultura, quando, no governo Collor, são praticamente destruídas todas essas instituições. A discussão entra em um processo de relativa letargia.

Mas ocorre que, também no final dos anos 1980, com a nova Constituição Federal, a dimensão mais ampla do patrimônio já é reconhecida como uma obrigação do Estado. O Ministério da Cultura tem, portanto, a obrigação de fazer essa reflexão. Isso se consolida no ano de 2000 com a lei que cria o instrumento do registro do patrimônio imaterial brasileiro em quatro novos livros do Iphan, criados especialmente para isso.

A política do imaterial consolida-se ainda com a Criação do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, em 2004, e agora, com esse momento que vivemos, durante essa nossa gestão, de 2003 até aqui. Recupera-se a dimensão mais global e, sob o ponto de vista institucional, retoma-se a experiência de Aloísio, ao juntar, através do Programa Monumenta e dentro de uma única instituição que é o Iphan, a dimensão do patrimônio imaterial com as intervenções em cidades históricas.

Farei uma projeção do que é essa política e depois do que é o plano de salvaguarda do samba de roda. Os objetivos gerais dessa política foram criados para dar visibilidade, a partir da criação de instrumentos, àquilo que se reconhece como a grande diversidade da cultura brasileira e valorizar, a partir dos instrumentos também de salvaguarda e de registro, uma dimensão desse patrimônio. É uma dimensão dos modos de fazer, uma dimensão ligada à vida cotidiana, uma dimensão dos processos e não do resultado.

Entre os princípios norteadores dessa política podemos destacar, de maneira resumida: o patrimônio é uma construção social que tem participação ativa dos atores sociais que o produzem, o mantêm e o transmitem; os processos de sua identificação, reconhecimento e salvaguarda, bem como a produção de informação e documentação, também entendida como uma ação de salvaguarda.

Um exemplo desse último conceito nos permite entender aquelas missões do Mário de Andrade, nos anos 1920, como uma ação de salvaguarda em si. Foram elas que garantiram a memória e a possibilidade de acompanhar o processo de transformação de algumas das manifestações culturais que foram então identificadas.

Voltando aos princípios norteadores, destacam-se ainda: a descentralização e a socialização de métodos e de instrumentos com vistas à autonomia dos atores sociais envolvidos e dos processos de preservação que eles conduzem, ou seja, uma ação menos intervencionista do Estado, que tem como princípio o reconhecimento da interação com quem produz esse conhecimento; e a articulação da política de salvaguarda com as políticas das áreas de educação, meio ambiente e desenvolvimento econômico. Esse é um grande desafio: a noção da transversalidade que se coloca para todas as ações no campo do Ministério da Cultura, como uma visão global e integradora das dimensões material e imaterial do patrimônio cultural.

Hoje podemos dizer que o exemplo do restauro deste Solar do Subaé é um marco para nós, pois possibilitou a recuperação de um patrimônio material significativo para a história do Brasil, do Recôncavo, a partir do reconhecimento do samba de roda como patrimônio imaterial.

Para promover as ações de proteção ao patrimônio imaterial, temos algumas diretrizes. Primeiro, providenciar o mapeamento, a identificação e a documentação de referências culturais do território nacional. E para isso existe uma prioridade: a das questões da cultura brasileira anteriormente não contempladas pela política patrimonial, pois existe uma parcela enorme do território brasileiro e de manifestações brasileiras, que estavam fora da política oficial de patrimônio. Isso se explicita agora, por exemplo, na ação

institucional focada nas regiões Norte e Centro-Oeste. Se a gente fizer um mapa para localizar aquilo que está sob a proteção do Estado, a enorme concentração corresponde, na verdade, à presença da colonização portuguesa. Essa é uma dimensão restrita do patrimônio brasileiro. São significativas as demandas originárias de contextos culturais historicamente situados à margem desses processos hegemônicos: as populações indígenas e as afrodescendentes.

Assim, os sítios históricos tombados – até para que se possa atribuir uma dimensão mais ampla para essas ações – podem ser vistos como contextos urbanos que abrigam situações de multiculturalismo. Essa é uma condição que representa um grande desafio. Imaginar uma ação, por exemplo, no centro do Rio de Janeiro, ou no Bairro do Bom Retiro, em São Paulo, significa enfrentar esse desafio. O que gera uma sobreposição dessas várias camadas culturais e interação das várias culturas. As áreas sob o impacto de grandes empreendimentos, de infraestrutura, também representam uma demanda: temos de trabalhar a implantação de hidrelétricas, a implantação de estradas, os programas de preservação ambiental. É fundamental estabelecer uma relação entre as comunidades tradicionais, a proteção do meio ambiente e os modelos de desenvolvimento.

Em segundo lugar, também é preciso reforçar que a identificação e a salvaguarda dos bens culturais em risco de desaparecimento constituem uma diretriz. Ao identificar que determinados bens correm o risco de desaparecimento, desenvolve-se uma ação no sentido da sua preservação. Estamos atentos, por exemplo, aos elementos que reverenciam complexos culturais representativos da diversidade cultural brasileira, como os sistemas agrícolas e culinários derivados do feijão, da mandioca, do milho, como as técnicas artesanais ligadas ao barro e como os sistemas musicais referenciados em violas e instrumentos de percussão. É exatamente esse o eixo de pesquisa e de trabalho em torno do tambor de crioula, do coco, do samba de roda, do jongo.

Dentro do Plano de Salvaguarda, procura-se apoiar e melhorar as condições sociais e materiais que propiciam a existência e a continuidade de

bens culturais de natureza imaterial, por meio do investimento em projetos que visem à melhoria das condições de produção, reprodução e transmissão desses bens; a valorização de produtores e detentores de bens culturais e da ampliação do seu acesso aos benefícios da preservação. Significa o reconhecimento do Estado de que é preciso intervir no processo de sensibilização dos demais atores sociais para a preservação dessa dimensão do patrimônio cultural e estimular e fomentar as ações de salvaguarda empreendidas pelas demais esferas do poder público e da sociedade, enfim, compartilhar essa responsabilidade.

E, por último, o terceiro aspecto a ser destacado: desenvolver as bases institucionais, conceituais e técnicas do reconhecimento e valorização da dimensão imaterial do patrimônio cultural, mediante o estímulo, a estruturação de políticas de salvaguarda no âmbito de governos estaduais e municipais. É, na verdade, a repetição do que se estabeleceu acerca do processo de tombamento e de organização da forma de proteção que o Iphan estabeleceu há setenta anos, um estímulo para que essa mesma política se estabeleça nos estados, se estabeleça nos municípios.

É preciso que haja a experimentação e a avaliação permanente do desempenho do instrumental técnico e jurídico da área. Na verdade, como nós estamos trabalhando com processos que são dinâmicos, em permanente transformação, os aspectos jurídicos da própria institucionalização desses instrumentos devem ser apreciados constantemente: esses instrumentos de salvaguarda devem ser repensados a todo momento.

Há então um Programa Nacional de Patrimônio Imaterial que tem como objetivo apoiar e fomentar a política de identificação, registro e salvaguarda de bens culturais imateriais. E ainda: apoiar e fomentar iniciativas da sociedade nesse campo e contribuir para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro a todos os segmentos da sociedade. Dentro dessa linha, existem quatro ações fundamentais: a pesquisa, documentação e informação; a ideia de sustentabilidade; a promoção; e a capacitação dos grupos.

Trabalhamos principalmente com três mecanismos de financiamento: via Fundo Nacional de Cultura, que viabilizou a execução dessa ação de recuperação do Solar do Subaé; via Pronac/Mecenato, como parte dessa política, nós fazemos um edital anual em conjunto com a Petrobrás para incentivos na área de identificação desse patrimônio. E, também, via ações orçamentárias.

O instrumento de identificação, estabelecido a partir do final dos anos 1990, é o Inventário Nacional de Referências Culturais. O que entendemos como referências culturais são os diversos domínios da vida social, as festas, os saberes, os modos de fazer, os lugares, as formas de expressão, aos quais são atribuídos sentidos e valores de importância diferenciada, e que por isso constituem marcos de identidade e memória para determinado grupo social.

Dentro desse inventário, se organizaram cinco categorias: as celebrações, as formas de expressão, os ofícios e modos de fazer, as edificações e os lugares. Estamos em processo de inclusão de uma nova categoria, a das línguas.

O registro é o instrumento de reconhecimento estabelecido pelo Decreto nº 3.551, de 2000. Esse registro pode ser feito em livros que correspondem às categorias citadas. Temos já algumas experiências de registro. O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, no Espírito Santo, por exemplo, foi o primeiro inscrito no Livro dos Saberes.

Dentro do Livro dos Saberes já foram registrados também o Modo de Fazer a Viola de Coxo, no Mato Grosso, o Ofício das Baianas do Acarajé. No livro das Formas de Expressão foi inscrita a linguagem gráfica dos índios Wajãpi, no Amapá, o samba de roda do Recôncavo Baiano, o Jongo. Temos como registro de celebração o Círio de Nazaré, em Belém do Pará. No Livro dos Lugares, a primeiro registro foi a Cachoeira do Iauaretê, no Alto Rio Negro. O segundo foi a Feira de Caruaru.

Nada impede que a partir desse processo de registro um dos instrumentos de salvaguarda possa ser o tombamento, ou seja, uma união dos dois processos.

Os instrumentos de apoio são os planos de salvaguarda. A partir desse registro e desse reconhecimento se estabelece uma política de salvaguarda a esse bem cultural, que é diferente em cada caso, exatamente porque reconhece a singularidade de cada caso. O plano de salvaguarda é fundamentalmente a promoção da continuidade e da sustentabilidade de tais expressões culturais.

E entre as principais linhas de ação enumeramos o apoio às condições de transmissão, produção e reprodução; as ações de valorização e de promoção de defesa dos direitos, as ações de acompanhamento, avaliação e documentação; a publicação de dossiês de bens culturais registrados, a edição de CDs com o registro das expressões musicais, a edição de CD-ROMs com o resultado dos inventários, a montagem de exposições sobre os bens culturais registrados e inventariados, e a publicação de material informativo sobre instrumentos de salvaguarda e de cultura popular exatamente com o intuito de fomentar a propagação dessa política.

No que se refere à ação específica do plano de salvaguarda do samba de roda, ela segue essas linhas de ação. Foram estabelecidos objetivos de razão temporal de curto, médio e longo prazos, exatamente em função da leitura do estado daquela manifestação cultural naquele momento.

A curto prazo: salvaguardar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para a sua transmissão às gerações mais novas; revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal das violas de samba, em especial a do machete; salvaguardar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba-chula e sua performance em associação com violas maiores; e contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

A médio e longo prazos: aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral conhecimento sobre o samba de roda no Recôncavo e nas regiões vizinhas; contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações e promover o samba

de roda, dentro e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo mundo.

Dentro das ações de médio e longo prazos, se estabeleceu um calendário cuja primeira fase correspondeu aos anos de 2004 e 2005, quando foram estipuladas as medidas de planejamento relacionadas à implantação do plano e das medidas emergenciais relativas à salvaguarda do tocar e saber fazer a viola machete. E nós fizemos uma oficina em que as duas violas que restavam foram reproduzidas - o modo de fazer, portanto, transmitido a outra geração - e foram tomadas as providências jurídicas e administrativas iniciais para a auto-organização dos sambadores, processo que levou à criação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Samba de Roda da Bahia.

Na segunda fase, de 2005 a 2006, deu-se o início da implantação física do Centro de Referência do Samba de Roda, da oficina de Luteria Tradicional Clarinda dos Santos; a rede das Casas do Samba (em 2006 fizemos um acordo com várias prefeituras do Recôncavo para estabelecer essa rede); o apoio aos sambadores mirins; a complementação de ação de pesquisa e documentação; a aquisição e duplicação de acervos em andamento; a realização de seminários e o acompanhamento do plano (esse seminário se insere dentro dessa ação); a publicação de livros, CDs e vídeos sobre o samba de roda e a organização definitiva da Associação.

A fase em que estamos, a da conclusão da implantação física do Centro de Referência do Samba de Roda, é de 2006 a 2008, que também contempla a Oficina de Luteria, a continuidade da implantação da Rede das Casas do Samba, as ações de apoio para manutenção e autossustentabilidade das estruturas de apoio montadas. Montamos essa estrutura aqui ao lado. E o nosso desafio agora é o da gestão, do conteúdo desse equipamento cultural: o treinamento e a capacitação dos sambadores para a captação de recursos junto a agências e programas governamentais e não governamentais e para a administração e manutenção da rede de Casas do Samba; a continuidade do apoio aos sambadores mirins; a oficina de samba de roda ministrada pelos sambadores mais velhos; a exposição sobre o samba de

roda e apoio à apresentação de grupos de samba de roda fora do Recôncavo. Isso já aconteceu até na China.

Nos anos de 2008 e 2009, promoveremos a fase quatro: a finalização da implantação de rede de Casas do Samba do Recôncavo; as ações de avaliação do andamento e da eficácia do plano desenvolvido e avaliação dos impactos da salvaguarda dos sambas de roda. Entre as ações realizadas e em andamento destacam-se: a constituição da Associação já citada; a realização das oficinas; a produção de três violas machete; as oficinas para transmissão do saber tocar viola machete, ministradas pelo Mestre Zé da Lelinha. E ainda: a documentação em vídeo e tablaturas, contendo o repertório do Mestre Zé da Lelinha, além de registros audiovisuais e fotográficos para todo o processo; o início do contato com a Prefeitura de São Francisco do Conde para a implementação naquela cidade da oficina de Luteria; a restauração do Solar de Subaé; a edição e lançamento do CD Samba de Roda; o termo de compromisso e adesão do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda, envolvendo o Ministério da Cultura e o Iphan, bem como os municípios do Recôncavo; e a edição do dossiê do registro do samba de roda.

Nós temos uma agenda de prioridades que incluem a edição de material didático para aprendizado da viola machete, a implantação de um “Pontão de Cultura”, aqui no Centro de Referência do Samba de Roda, a implantação da Oficina de Luteria, a aquisição ou a cópia dos acervos documentais, pois boa parte deles está fora do Brasil, a ampliação das oficinas para reprodução e transmissão dos saberes do samba de roda. E a elaboração do projeto de funcionamento dessa rede de referência no Recôncavo.

Para se ter ideia dos recursos envolvidos nessa ação de salvaguarda do samba de roda, já investimos em torno de R\$ 2,5 milhões e é dentro desse contexto que nós estamos abrindo este 1º Encontro da Casa do Samba de Roda de Santo Amaro da Purificação.





OS SAMBAS BRASILEIROS

Gilberto Passos Gil Moreira

Muito obrigado a todos. Muito obrigado especialmente a Luiz Fernando, pela exposição que nos dá ideia da envergadura do que se tem que fazer, da responsabilidade que se tem em relação a cada manifestação, e não são poucas. O território brasileiro é imenso. A diversidade sociocultural brasileira é imensa. O território cultural, os territórios, as bacias culturais são muitas. Os sistemas fluviais culturais são imensos. E vocês tiveram na exposição do Luiz Fernando uma ideia do que vem sendo, ao longo da história e do avanço dessa instituição do patrimônio, a política patrimonial, a dimensão patrimonialista, a envergadura que essa instituição, o Iphan, conseguiu assumir nos setenta anos desde sua criação.

O samba de roda é uma dessas dimensões. Vocês viram quanta coisa precisa ser feita para marcar o sentido da responsabilidade atemporal ou, digamos, através de todos os tempos possíveis desde o mais remoto e acessível passado até o presente, com a projeção para o futuro. Vocês veem como é importante, quanta coisa tem que ser feita, quanto detalhe, quanto recurso, quanto envolvimento de capacidades humanas, enfim o que precisa ser feito para o pequeno samba de roda de Cachoeira, Santo Amaro, São Francisco do Conde e desses vinte e tantos municípios daqui do Recôncavo. E são tantas outras manifestações pelo Brasil afora: tem o jongo, o tambor de crioula, tem o maracatu, tem o cateretê, tem tanta coisa. E aí já vamos entrando um pouco na própria questão que nos traz aqui nessa manhã, um espaço aberto a expertos, a especialistas, a admiradores, enfim a acompanhadores do processo em relação ao samba e aos sambas. Daí o título do Seminário – *Os sambas brasileiros*.

Espero que os esclarecimentos mais profundos, mais amplos, mais abrangentes sobre essa questão, sejam dados exatamente pelos que vão aqui palestrar, por aqueles que vão aqui falar. Queria apenas abordar pequenos aspectos sobre os temas, os subtemas desse seminário, *Os sambas brasileiros*, que são a diversidade que se dá em torno da questão geográfica, em torno da questão antropológica, os vários segmentos envolvidos e como ele se dá na Bahia, seu lugar originário. Depois, como ele migra para o Rio de Janeiro com as tias e os soldados da Guerra do Paraguai. Enfim, como ele se apresenta em Minas com as variações propiciadas pela estrada Rio-Bahia, pela estrada Ponta de Areia, pela estrada que levava de Cachoeira a Ouro Preto. O samba como ele se dá em Pernambuco, o samba como ele se dá no Maranhão, como ele vai se esparramando pelo resto do Brasil, seguindo, portanto, essas trilhas territoriais, sociais, sócioantropológicas, socioculturais.

A apropriação é outro aspecto que vai ser tratado aqui pelos palestrantes, envolvendo, o primeiro *crawl*, digamos assim o estágio inicial da apropriação que se dá no campo da música popular. A música popular brasileira hoje, o samba inclusive, é sinônimo de generalidade. Hoje, o samba é um gênero da música popular brasileira. Aí já envolvendo todas as questões: os níveis tecnológicos, os níveis sociológicos de apropriação pelas elites, pelas subelites, pelas segundas, terceiras, quartas elites do país e, portanto já é outro corte, outro recorte, que é propiciado exatamente pela música popular. Há outros graus de apropriação que vão ser tocados aqui. Há poucos instantes, uma menina que está fazendo um trabalho sobre o samba do Recôncavo para a universidade me perguntava sobre essa questão das apropriações que foram sendo feitas em relação ao samba de roda e a consequente descaracterização do samba de roda na sua manifestação originária, causada por essas apropriações. Eu falava um pouco dos aspectos positivos, quanto negativos dessas apropriações. E dava a ela o exemplo da recente apropriação da música popular baiana, da música de carnaval baiana, do samba de roda do Recôncavo, a partir do Harmonia do Samba e de tantos outros grupos que proporcionaram a migração do samba de roda, na sua manifestação originária, campestre, interiorana, reconcaviana para o carnaval da Bahia, para a música pop,

para a música popular brasileira. Os grupos andando por aí, eletrificados e montados nos caminhões dos trios. Ela falava da dificuldade desse samba rural, desse samba propriamente de raiz, samba de roda de raiz chegar à mídia. E eu dizia a ela que a mídia trabalha esse segundo nível, o nível das tecnologias, das apropriações tecnológicas, comerciais, industriais, dos processos que vão levando a esses outros campos, e o samba vai migrando para aí. Portanto, vai deixando órfão, vai deixando à mercê da intempérie do tempo. Como o tempo derrubou o Solar, que agora a gente reergueu, vai derrubando também as manifestações. Vão morrendo os sambadores que sabem fazer o cortado, o miúdo do samba... Quantas sobraram das violas? Duas violas era só o que restava. Então, é preciso, enfim, todas essas coisas. Esses recortes todos, eu espero que os palestrantes venham trazer aqui, para nós.

A salvaguarda é o terceiro tema aqui do seminário. Tenho a impressão de que a apresentação do Luiz Fernando já foi bastante esclarecedora sobre o que ela significa. Como é que se decifra no presente, no atuar do presente e na sua projeção para o futuro, como é que se decifra esse enigma da salvaguarda, o que é salvaguardar o samba de roda. Tenho a impressão que a postura que o IPHAN tomou hoje, o fato de haver uma política de patrimônio imaterial, associada ao patrimônio material, tudo isso dá conta desse primeiro nível de responsabilidade que a gente tem que ter com essa dimensão da salvaguarda de uma manifestação.

Acredito que todos concordamos com o fato de que os sambas brasileiros são uma criação luso-afro-ameríndia, mas acho que a construção dessa palavra-comboio, deveria ser ao inverso. O samba seria uma manifestação – e aí vem o primeiro enigma –, ameríndia-luso-africana. Vou dizer por quê. Os que vão aqui expor esclarecerão um pouco mais. Por que primeiro ameríndia? Por que não primeiro afro, como o sentimento e a informação circulante no Brasil admite? E aí vou contar as histórias e uma delas vai ser mais detalhada pelo Fábio Gomes, que veio aqui para isso.

Quando os portugueses chegaram às praias onde foram aportando já encontraram o samba e o Brasil não sabe disso.

Samba é uma palavra que ocorre na língua tapuia dos índios brasileiros, mais diretamente na etnia Cariri. Um grupo que habitou extensas porções do território nordestino, do território que vai da Bahia até o Piauí, até o Maranhão. A palavra significa “roda de dança”, ou seja, os índios brasileiros, boa parte deles pelo menos, já se reuniam para celebrações festivas, lúdicas, com danças, provavelmente com bebidas, com interações afetivas de muitos tipos, isso antes dos portugueses chegarem aqui, e já davam a denominação a tudo isso de samba.

Quando voltei do exílio em 1972, fiz uma viagem com Zé Carlos Capinan pelo Nordeste do Brasil. E uma coisa me intrigou naquela viagem, intriga que só foi desfeita ao logo do tempo, e mais propriamente agora, quando há dois anos, tive conhecimento dessa existência do samba na vida indígena brasileira. É que quando andava pelo Nordeste, naqueles lugares, fui a São José do Egito, fui a Sertânia, fui a Caruaru, fui a vários lugares de Pernambuco, de Alagoas, do Ceará e, com Capinan, andando num Volkswagenzinho que ele tinha, a gente encontrava samba por toda parte. Ouvíamos as pessoas se referirem ao “samba que vai ter hoje”, “o samba que teve semana passada”, “estão promovendo um samba na fazenda de não sei quem”. E eu dizia: “mas por que tanto samba assim no Nordeste?”. A música do Nordeste não é samba. A música básica do Nordeste conhecida hoje é baião com sua outra família, essa outra grande família do baião, do xaxado, do xote e do forró. Em suma, não é samba. Por que tanto samba, samba, samba, samba? E quando eu cheguei em Exu, na terra de Luiz Gonzaga, alguém me disse: “Não, Januário, pai de Gonzaga sempre tocou em sambas, ele ia para os sambas. Mas, por que samba? É porque samba aqui no Nordeste é festa, é festa popular, é lugar de celebração, é lugar de música, é lugar de dança, não importa o gênero”.

Dois anos atrás, quando fiquei sabendo dessa ocorrência da palavra samba entre os índios Cariri, do Nordeste brasileiro, é que essa intriga, esse enigma, se desfez no meu coração e na minha mente. E compreendi porque no Nordeste, em todos os lugares do Nordeste, toda festa popular é samba. Já era assim. E era exatamente no território majoritariamente habitado pelos índios Cariri.

Queria contar outra história que também ilustra essa dimensão extraordinária, essa dimensão ameríndia do samba, antes da dimensão afro, que veio se somar depois e é extraordinariamente importante, e da dimensão lusa. A viola de machete, que está aí hoje no samba de roda é uma contribuição lusa, uma contribuição lusitana. A outra história é a seguinte e ocorreu quando fui gravar o “Caia na Gandaia”, na Jamaica: estive lá, fui gravar no estúdio Taf Gong, o estúdio do Bob Marley, que ficou de herança para a família Marley, e está lá até hoje. E me encontrei com Rita Marley, a viúva do Bob que estava lá, e eu tinha resolvido gravar no disco “Caia na Gandaia” a música “Lick samba”, que é uma música do Bob Marley, que ele gravou há muitos anos num daqueles LPs maravilhosos que fez. E eu perguntei a Rita: “como foi essa história do Marley fazer essa música?” Eu já achando, obviamente que sendo samba, claro, a referência seria brasileira, não podia ser outra, claro. “Como é que foi? Como ele tomou contato com essa coisa do samba do Brasil, ele gostava, ele ouvia samba, por que ele fez samba, o samba *Lick samba*?” Ela me disse: “Não. É porque samba é roda de dança, é uma palavra dos índios daqui, da Jamaica, é uma palavra Jamaik e samba sempre significou roda de dança. Eu disse: “Ah, é! Então a referência não é o samba do Brasil?” Ela confirmou que samba é uma palavra que ocorre na Jamaica. Quis contar essas duas histórias para ilustrar essa imensidão que é o samba. Quem sabe o futuro vai nos reservar a possibilidade de descobrir outros sítios arqueológicos do samba universal? Obrigado!



JONGO, CAXAMBU, TAMBOR

Elizabeth Travassos

Bom dia a todos! Começo minha fala cumprimentando os anfitriões desta festa que celebra a abertura da Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação: o ministro Gilberto Gil, o presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida, os organizadores e demais participantes deste seminário Os sambas brasileiros, e todos aqui presentes.

Coube a mim, como responsável pela pesquisa que subsidiou o registro do jongo como patrimônio cultural, trazer uma notícia desse complexo de formas expressivas e lúdicas, conhecidas também como caxambu e tambor, nomes que identificam ora o tambor maior de um conjunto, ora a forma como um todo e a ocasião em que ganha vida por meio do canto, da dança e da festa. Outra designação genérica por metonímia, *angoma* (termo que significa “tambor” em diversas línguas da família banto), era usada em alguns locais e ainda é cantada nos pontos de jongo, como aquele que Clementina de Jesus levou ao disco: “Tava dormindo, *angoma* me chamou / Disse levanta povo, cativo se acabou”.

Em 2001, teve início o mapeamento dos núcleos ativos de jongo nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, trabalho coordenado pela antropóloga Letícia Viana, no Centro Nacional de Cultura Popular do Iphan. Quando me integrei a esse trabalho, já estava no horizonte uma eventual candidatura do jongo ao registro como patrimônio imaterial, o que veio a ocorrer em 2005. A candidatura respondia à mobilização dos jongueiros de diversos núcleos, empenhados na busca de parcerias e mecanismos de promoção do jongo como uma atividade cultural

contemporânea. Em dezembro de 2005, durante o 10º Encontro de Jongueiros, na cidade de Santo Antônio de Pádua (estado do Rio de Janeiro), foi comemorado o registro num dos Livros Patrimoniais do Iphan.

A notícia que trago, portanto, baseia-se nas informações que foram sistematizadas ao longo desse trabalho. Contamos com a colaboração de inúmeras entidades que, antes de nós, já estudavam o assunto, trabalhavam na documentação sonora e visual e estavam envolvidas diretamente na discussão de políticas culturais para o jongo, entre elas a Associação Cultural Cachuera! (São Paulo), o Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro), a Rede de Memória do Jongo, e pesquisadores como a professora Edir Gandra e Paulo Dias. Esse registro dependeu, sobretudo, do engajamento e do entusiasmo dos representantes dos jongs de Angra dos Reis, Barra do Piraí, Miracema, Pinheiral, Santo Antônio de Pádua, Rio de Janeiro e Valença, no estado do Rio; do pessoal de Cunha, Guaratinguetá, Lagoinha, Piquete e São Luiz do Paraitinga, em São Paulo; e de São Mateus e Conceição da Barra, no Espírito Santo. O mapa reproduzido abaixo mostra os núcleos de jongo ativos, identificados por ocasião do registro.



A inscrição do jongo no livro patrimonial das formas de expressão selou um compromisso de investimento do Iphan em medidas que dão consistência ao registro. A ação do tipo “metacultural”,¹ representada pela inscrição em um livro, abre lugar à ação cultural propriamente dita, tendo como interlocutores as associações de jongueiros. Iniciou-se, então, a discussão das perspectivas de salvaguarda – palavra que sintetiza, no quadro atual da política do Iphan, o comprometimento que sucede ao registro. O processo de concepção e implementação de uma salvaguarda do jongo, que está em curso, vai agregando outros núcleos de conhecedores da tradição, como os de Quissamã, Campos, Porciúncula, São José dos Campos, Carangola, Presidente Kennedy. A expectativa de todos os grupos é que não se interrompa a implementação desse plano, para que não se frustrem as expectativas canalizadas para a política do jongo – expectativas amplas que dizem respeito ao desenvolvimento local, às relações raciais e ao horizonte dos jovens e crianças desses núcleos. Essa canalização de preocupações está afinada, aliás, com a tradição jongueira de abrir uma roda onde se fala dos assuntos mais variados, incluindo os mais graves, no registro do verso cantado. A abertura desta Casa do Samba de Santo Amaro no Recôncavo constitui um sinal auspicioso e inspirador.

1. A expressão é da antropóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2002).

É interessante comparar o mapa em que foram assinalados os núcleos de jongo identificados por ocasião do registro com outro que consta do livro da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, publicado em 1984, mas escrito a partir da pesquisa de campo iniciada nos anos 1950. A mancha jongueira que se estende sobre o Sudeste é grosso modo a mesma, mas a incidência da dança diminuiu muito entre os anos 1950 e os dias de hoje. Note-se, porém, que o mapa atual registra apenas o que fomos capazes de localizar em um curto período de tempo. É preciso lembrar também que em muitos lugares o jongo está como que latente: os velhos conhecedores da tradição continuam vivos, mas as ocasiões para dançar são raras ou inexistentes. Os acontecimentos relacionados com o registro patrimonial e a salvaguarda podem ser capturados pelas comunidades em que esses jongueiros vivem e podem ser integrados em suas agendas políticas e culturais, dando estímulo novo à dança.

Passemos, então, ao jongo para voltar a falar de salvaguarda no final.

Caxambu, jongo e tambor são formas artísticas e lúdicas criadas pelas populações escravas das fazendas de café e de cana-de-açúcar do Sudeste. Em torno de dois ou três tambores, reuniam-se os escravos para dançar nas noites de sábado e nos dias santos. Vejamos uma reconstituição do historiador Stanley Stein, a partir da pesquisa que realizou entre os descendentes de escravos, entre 1948 e 1949, na região de Vassouras. A reconstituição, com base nos relatos de moradores idosos, remonta à segunda metade do século XIX, por volta dos anos 1860.

Dias antes da realização de um caxambu, com autorização do senhor, a notícia circulava entre os escravos da fazenda. A novidade espalhava-se entre os escravos das *plantations* vizinhas, pelas conversas na taberna ou na venda da estrada, quando um escravo visitava outra plantação a mando do seu senhor ou quando a notícia viajava, sutilmente disfarçada em versos crípticos de jongo, cantados pelas turmas nos campos das *plantations* vizinhas. Numa ocasião como esta, os escravos não esperavam convite formal. [...] Um casal de tambores, às vezes acompanhados por um terceiro tambor ou “chamador”, ocupava um dos lados da fogueira; no outro lado sentavam-se os negros velhos, geralmente africanos, a quem um ex-escravo chamou de *macota* (“gente da África, gente sábia”). Ao tambor maior, o mais grave do casal, os escravos davam o nome caxambu, o companheiro, menor e mais agudo, era chamado candongueiro. (Stein, 1985, p. 206).²

2. Trecho traduzido
pela autora.

Quando da Abolição, essas reuniões não litúrgicas, mas enraizadas nas crenças religiosas africanas, faziam parte da vida social dos negros da região.

Jongo é um dos nomes genéricos da dança, principalmente no sul fluminense e em São Paulo. Mas a palavra tem um sentido mais restrito e quer dizer “o canto do jongueiro”. Esse canto, ou ponto, ou jongo é lançado por um indivíduo como uma espécie de recitativo improvisado que, ao ser repetido, vai se transformando em um canto curto de dois ou três versos. Os tambores começam então a soar, quem está na roda entra num diálogo cantado com o solista, repetindo, em geral, o último verso.

O ponto pode ser uma louvação aos santos, às entidades, ou um pedido de licença para cantar, coisa comum no início da roda. Pode ser também uma provocação velada a outro jogueiro ou uma charada proposta aos demais, que vai ser repetida, até que alguém venha a calar os tambores com os gritos de “machado!” (comum no Rio de Janeiro) e “cachoeira!” (em São Paulo). Enquanto não é decifrado, o canto prossegue, o jongo ficou amarrado. Quem mata a charada, desata o ponto ou desamarra o jongo canta sua interpretação em voz alta. A festa é um longo colóquio, com debates entre solistas que se sucedem junto aos tambores e diálogos de chamada e resposta entre solistas cantores e coro. Existem também pontos não improvisados, que vamos chamar de “pontos de repertório”, cantados sempre nessa forma de chamada e resposta. Quem dialoga cantando também conversa com o corpo, na dança. Os casais vão ao centro da roda, se aproximam e se afastam, giram, depois se retiram, chamando outros que os substituem. Outras vezes, uma mulher ou homem dança no centro da roda durante algum tempo, depois convoca um(a) substituto(a).

Os jogueiros falam de dois tipos de ponto cantado: os de “visaria” (ou bizarria) e os de “grumenta”, palavra que se supõe ser uma variação dialetal de argumento. Essa distinção baseia-se nos efeitos que os pontos provocam e nas relações que estabelecem entre os jogueiros. Na visaria ou bizarria, o tom do solista é de brincadeira. O objetivo é animar os participantes, que cantam também, respondendo ao solista. Na grumenta, a intenção do solista é desafiar a capacidade de interpretação de outros participantes, às vezes de um rival que está por perto e sabe bem a quem o ponto se dirige. A grumenta atiza rixas entre jogueiros e pode amarrar o jongo, como eles dizem. Como ensina o antropólogo cubano Fernando Ortiz, amarrar é a tradução literal do vocábulo congo *nkanga* que significa enfeitiçar: “Todo feitiço é, a rigor, o amarrar de uma força, de uma vontade ou de um destino”, explica Ortiz (1985, p. 61), profundo conhecedor da cultura afro-cubana. Os jogueiros afamados eram chamados de galos, em alguns locais, no Brasil, exatamente como em Cuba, onde se respeitam os *gallos* cantadores de versos de feitiço. Essas convergências de vocabulário não são acaso: mostram as fontes comuns que alimentaram a criação cultural na diáspora africana nas Américas.³

3. O historiador Robert Slenes (2007) publicou, recentemente, um ensaio em que desvenda, a partir dos pontos cantados e do vocabulário jogueiro de um modo geral, as conexões entre a criação cultural dos escravos das plantações do Vale do Paraíba e a cosmologia de povos da África Central.

Os enigmas do jongo, formulados a partir de substituições do sentido próprio das palavras, fazem um capítulo à parte. Um dos mais citados na literatura diz: “Tanto pau no mato / Embaúva é coronel”. O alvo da crítica, uma pessoa que manda, um “coronel”, é tratado como a madeira da Embaúva, madeira oca, de pouca serventia. Com tanta gente boa, logo esse é coronel! diz o ponto. O jongo tem, enfim, “um dizer e dois entender”, como explicou Gil do jongo de Piquete: as palavras cantadas nos pontos são ambíguas, elas tanto podem parecer inócuas ou incompreensíveis – quando ouvidas ingenuamente –, como podem ter um sentido preciso e claro – quando quem ouve sabe interpretá-las.

A linguagem obscura é associada, em todos os núcleos jongueiros da atualidade, às necessidades dos antigos escravos, que precisavam se comunicar sem que seus senhores compreendessem o que eles falavam. Essa é uma das dimensões mais relevantes das memórias dos jongueiros atuais – a liberdade de expressão, conquistada por seus antepassados nas condições mais adversas, graças à manipulação da palavra.

A história do jongo narrada pelos jongueiros é também repleta de ocorrências extraordinárias nas rodas dos tambores. Fulano perdeu a voz, beltrano desmaiou, um outro caiu, passou a noite dormindo junto à bananeira: essas pessoas, diz-se, foram amarradas. Contaram à folclorista Maria de Lourdes B. Ribeiro um caso de feiticeiros no Jongo de Lagoinha. Um deles encheu a boca de pinga e borrifou nos olhos de outro, que imediatamente ficou cego. Sopraram então cinzas da fogueira nos seus olhos para socorrê-lo. Perguntado sobre o que havia naquela pinga, respondeu que a bebida estava temperada com palavra, e foi mais preciso: “só palavra, não precisa mais nada” (Ribeiro, 1984, p.55). O poder dos pontos cantados, hoje como ontem, e o valor do verso cifrado, nos tempos em que os jongueiros eram escravos, são coisas que tornam caxambu e jongo formas únicas.

Quando Edison Carneiro, em 1961, sistematizou a variedade de danças afro-brasileiras não litúrgicas, avançou com ousadia a ideia de um elo genético que uniria tambor de crioula, coco, bambelô, samba de roda, jongo, caxambu e samba carioca, todos supostamente descendentes dos

antigos batuques que exploradores portugueses haviam noticiado no final do século XIX, em Angola e no Congo. Edison Carneiro tratou todas as variedades brasileiras como descendentes dos batuques congo-angolanos distribuídos em uma “área nacional do samba” (Carneiro, 1982). Se extrapolássemos o território nacional, incluiríamos formas arraigadas no Caribe e na costa atlântica da América do Sul, com ramificações no interior do continente: bailes de tambor da Venezuela, muitas danças colombianas. E como chamar essa família? Quem diz “área nacional do samba”, toma o samba como marco zero. Edison Carneiro foi e não foi arbitrário. Por um lado, poderia ter dito “área nacional do coco” ou “área nacional das danças do tambor”. Por outro lado, ele confirmou a centralidade do samba, apoiando-se nas representações que já se haviam instalado na consciência dos brasileiros (ou de um bom número deles). Hoje, a expressão “área nacional do samba” soa forçada, mas Edison Carneiro foi prudente, pelo menos, ao se abster de imaginar vínculos genéticos entre jongo e samba. Tratou-os como formas autônomas.

Essa é, por enquanto, a melhor opção em relação ao jongo. Não temos como rastrear as origens remotas e as nem tão remotas de cada um dos elementos dessas danças, apesar dos avanços da pesquisa nos últimos tempos. Não estamos em condições de desmanchar retrospectivamente os “emaranhados de transculturações seculares” (Ortiz, 1985) que geraram o samba de roda, o tambor de crioula, coco, caxambu e outras formas expressivas e lúdicas criadas no Brasil pelos descendentes de africanos. Aprendemos também a suspeitar de semelhanças formais, pois não correspondem, necessariamente, a homologias funcionais nem a equivalências de significação. A ideia de se perseguir um ou outro traço cultural ao longo do tempo foi banida dos métodos válidos para o estudo da cultura. A ideia de continuidade simples das formas também é encarada com reserva pelos historiadores. Descobre-se que, apesar da constância das formas, mudanças importantes de sentido ocorrem quando mudam os contextos de relações sociais e as relações com outras formas culturais. Trocando em miúdos: do que o jongo foi para a população escrava que viveu nas fazendas do vale cafeeiro não pode ser deduzido o que ele é hoje, com sua ênfase muito maior na dança e nos pontos de repertório.

Em alguns lugares, a comunidade negra afastou-se de atividades que a estigmatizavam como descendentes de escravos. Para conquistar a desejada cidadania, a comunidade adotava atividades culturais e artísticas iguais às dos brancos, como concluiu Otávio Ianni (1966) na sua tentativa de compreender os meandros do desaparecimento e reaparecimento do samba de terreiro em Itu (SP), desde a Abolição. Compreendem-se as razões do deslocamento do jongo para refúgios intracomunitários e sua quase invisibilidade ao longo de praticamente todo o século passado. Como diz uma jongueira de Guaratinguetá, no vídeo documentário *Feiticeiros da Palavra*: “Aqui em Guará não tem preto nem pobre”, mostrando, com ironia, a perspectiva de alguns segmentos sociais da cidade sobre a comunidade de que faz parte.

Sabemos, entretanto, que várias famílias de descendentes de escravos, radicadas nas áreas rurais e cidades das regiões jongueiras, perpetuaram a dança do tambor e as artes poéticas da vizarria e da grumenta. Artes restritas que poucos não jongueiros podiam apreciar, mas que se tornaram relevantes nos contextos recentes de relações que os jongueiros entretêm com líderes de movimentos sociais, com animadores culturais, pesquisadores e turistas. Enfrentando a depreciação e a invisibilidade forçada, os cada vez mais raros núcleos jongueiros viram um lampejo de curiosidade despontar nos últimos dez ou quinze anos, no mercado de bens culturais, num momento em que eles já haviam firmado suas alianças com os movimentos sociais e às quais veio acrescentar-se, recentemente, a relação com os órgãos públicos de cultura e com o Iphan.

No curso desse processo, o registro assume um sentido mais preciso: garantir algo além de uma curiosidade episódica. As particularidades do complexo de formas culturais chamadas caxambu, jongo e tambor têm demonstrado seu duplo potencial: em primeiro lugar, no que diz respeito ao cultivo da memória da escravidão nas fazendas de café e cana-de-açúcar do Sudeste; depois, no que se refere à criação cultural contemporânea.

A importância do primeiro aspecto não pode ser subestimada, pois são quase inexistentes os registros de lembranças da escravidão no Brasil. As

genealogias dos afrodescendentes só foram guardadas por eles mesmos. Os historiadores começaram a trabalhar sistematicamente com essas lembranças há pouco tempo, como fez, por exemplo, a professora Ana Maria Lugão Rios, no Quilombo de São José da Serra (município de Valença, Rio de Janeiro), e como vêm fazendo outros pesquisadores em outros locais (v. Mattos e Rios, 2005). Ora, os pontos de jongo são um repositório das imagens do tempo do cativo e da Abolição. Não que eles contenham vestígios imunes ao trabalho do tempo e do esquecimento, mas sim imagens que sugerem ter sido o canto ao pé dos tambores um espaço de narração da vida nas fazendas do ponto de vista do escravo. Era no jongo que os escravos faziam o comentário mordaz do comportamento dos seus senhores e supervisores, em linguagem altamente estilizada, obscura e sintética.

O repertório cantado no jongo sedimentou a afirmação das origens africanas e a narração da experiência da escravidão e da Abolição. Trata-se de um aspecto ímpar, que singulariza a poética do jongo frente às do coco e do samba, por exemplo. No jongo canta-se a lembrança de que os antepassados, privados da liberdade, preservaram um espaço de expressão que fugia ao controle senhorial. É preciso sublinhar essa particularidade, que se compreende melhor sabendo que as grandes propriedades no vale do Paraíba funcionaram com trabalho escravo até as vésperas da Abolição, época em que os plantadores de café ainda compravam mão de obra de outras regiões do Brasil e recém-chegada da África (v. Mattos e Rios, 2005). Daí ouvirmos no jongo: “Papai era negro da Costa / Mamãe era negra Benguela”. Ou “Nasci n’Angola / Angola que me criou”; ou “Bota fogo na senzala / Onde o negro apanhou”.

Mas o jongo não é apenas isso. Há também o segundo aspecto, o da criação contemporânea. Os núcleos de prática atual do tambor são espaços sociais para o florescimento de vocações artísticas: na percussão, na poesia, no canto, na dança, na coreografia, no arranjo musical, entre outros. Estimulados por algumas oportunidades de shows e registros fonográficos, os jongueiros criam novos pontos, sistematizam suas “levadas” nos tambores, introduzem novos instrumentos musicais, exploram variantes coreográficas, pesquisam os mais interessantes figurinos, e assim por diante.

O inspirador dessa vertente que afirma o jongo como um gênero de música e dança aberto à experimentação foi Mestre Darcy (Darcy Monteiro, da Serrinha, no Rio de Janeiro). A partir do legado da sua família, Mestre Darcy perseverou na ideia de tirar o jongo do gueto, como ele gostava de dizer. Divulgador incansável, espalhou o gosto pelo jongo entre músicos e, sobretudo, entre os jovens que o cercavam em seus últimos anos de vida.

Se não concebemos a cultura como uma série de artefatos e sim como a ordenação simbólica do mundo, produzida a partir de relações sociais, é preciso admitir que essas relações têm precedência sobre os artefatos. Então, o jongo é criado cada vez que uma roda se forma ao som do tambu e do candongueiro. Cada criação, seja no contexto de uma oficina, de uma festa, de um espetáculo ou de um estúdio de gravação, produz significações que interagem com as significações passadas e com as expectativas dos jongueiros e não jongueiros.

Sob a forma de provocações e desafios e de mensagens que interessava manter fora do alcance dos que não pertenciam aos círculos restritos das danças do tambor, o jongo permaneceu relativamente fechado. Na condição de comunicação interna de comunidades conhecedoras de uma arte verbal quase esotérica, ele não tem vocação para se disseminar amplamente. É mais fácil divulgá-lo como uma dança ao som de tambores e do canto coletivo. Já sabemos que as culturas “populares” são artefatos que não existem em estado puro, como disse Beatriz Sarlo (1997), o que não significa concluir que todas as impurezas se equivalem. O que pode ser feito com as danças do tambor está em aberto para os jongueiros e para os artistas, se asseguradas condições de interação em pé de igualdade com outras formas culturais. Aguardamos, curiosos, o que virá dessa experimentação com o jongo.





O SAMBA INDÍGENA

Fábio Gomes

Meu tema refere-se ao samba indígena. Em geral, quando ouvimos pela primeira vez essa questão, pensamos: mas o samba pode ter uma origem indígena, se o que sempre se diz é da história do “afro-luso”? O que vou relatar a vocês, o que tenho lido indica que o caminho correto é o traçado anteriormente pelo ministro Gilberto Gil: o samba é ameríndio-luso-afro e, hoje, brasileiro.

Tive minha atenção despertada para o fato de que o samba poderia não ter se originado no Rio de Janeiro, ao ler *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Nele, o samba é apresentado como a música típica dos vaqueiros do sertão nordestino, uma área que iria do norte da Bahia, pegando Canudos, e adentrando Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí. Escrevi um texto sobre isso que se chama *O samba nos sertões*. Está publicado no site *Brasileirinho* (www.brasileirinho.mus.br). Relato essas menções que o Euclides faz ao samba e que deixam no ar um estranhamento, pois o samba poderia ter alguma forma, alguns aspectos ainda não comentados ou que até hoje não fossem conhecidos.

O pesquisador pernambucano Bernardo Alves publicou um livro chamado *A pré-história do samba*, em 2002, e defende que o samba teve origem entre os índios do Nordeste. Depois teve amplas e expressivas contribuições lusitanas. Não só lusitanas, diria europeias, porque algumas das contribuições foram via jesuítas, e nem todos os jesuítas que vieram ao Brasil eram ibéricos. Há alguns jesuítas italianos que estiveram no Brasil. Dizer mediterrâneos fica melhor, abrange a todos. E teve expressiva

contribuição africana, inegável e comemorável, porque se o samba ficasse restrito aos índios, certamente a gente não estaria aqui falando a respeito, não teria nenhum seminário sobre os sambas.

Os poucos grupos indígenas que ainda hoje sambam no Nordeste são os Kariri-Xokó de Sergipe, que dançam o coco sambado na eleição do cacique e em outros eventos durante o ano. E tem também os Fulniô, de Pernambuco, que gravaram inclusive um CD há poucos anos, com sambas de coco e toré, músicas da tradição deles. E os Fulniô ainda cantam na língua original deles, que é o iatê. Os Kariri-Xokó já cantam em português, pois perderam há muito tempo a sua língua. Esses dois grupos indígenas são descendentes dos antigos Cariris.

Chegou ao meu conhecimento esse livro do Bernardo Alves defendendo a origem do samba entre os índios e comprovando a continuidade cultural que houve na transmissão do samba. Primeiro aos mestiços de português e índio, os caboclos, o que viria a explicar a menção do samba em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, porque era exatamente esse tipo étnico que habitava o sertão ali retratado. E, claro, o contato com os africanos. Bernardo menciona a questão dos almocreves, que seriam os mercadores que faziam o comércio entre o litoral e o sertão ao longo de todo o período colonial e durante boa parte do Brasil-Império. Também descreve que o contato entre os índios e os africanos teria se dado no litoral, nas descidas dos corumbas. Esses seriam os índios ou caboclos, quando já mestiçados, que iam para o litoral trabalhar em períodos determinados, na colheita da cana ou em algumas outras tarefas agrícolas; e depois retornavam ao sertão, às suas aldeias, ou não. Outro indício que Bernardo apresenta é que, a partir do século XIX, cresce a menção ao samba em vários autores nordestinos, em vários jornais, em várias publicações. Mas, antes de Bernardo Alves, outros autores já haviam endossado a ideia da origem do samba entre os indígenas.

O primeiro foi o intelectual sergipano Silvio Romero, em 1881. Ele publicou a *História da Literatura Brasileira*, primeiro na *Revista Brasileira*, no ano de 1881, posteriormente saiu em livro. Ele diz que a música dos índios era mais variada que a dos negros. E seus instrumentos mais

numerosos: “o samba, estou hoje convencido, é de origem indígena”. Cita Fernão Cardim que, em 1583, assim se referia: “fazem seus trocados”, ou seja, os índios, “fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos que é coisa ridícula; de ordinário não se bolem de um lugar, mas estando quedos em roda fazem o mesmo com o corpo, mãos e pés; não se lhes entende o que cantam; mas disseram-me os padres, que cantavam em trovas quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados”. Vejam o que diz Silvio Romero também: “é claramente a origem dos nossos xibas e sambas atuais em que são exímias as populações do interior. Não os acho ridículos, como supôs Fernão Cardim. São a música e a dança na infância, e a infância é ingênua e não ridícula”. Esse livro de Fernão Cardim, *Narrativa Epistolar*, de 1583, fala pela primeira vez dos corumbas, que desceriam ao litoral na época das secas.

Silvio Romero cita ainda fragmentos recolhidos por Couto de Magalhães, misturando língua portuguesa e língua tupi – que ele localizou no Nordeste, sem identificar exatamente o local – que são anteriores a 1881: “Te mandei um passarinho,/ Patuá miri pupé;/ Pintadinho de amarelo,/ Yporanga ne iaué.// Vamos dar a despedida,/ Mandu sarará,/ Como deu o passarinho,/ Mandu sarará.// Bateu asa, foi-se embora,/ Mandu sarará,/ Deixou a pena no ninho,/ Mandu sarará.” Depois houve adaptações, inclusive até pelo próprio Villa-Lobos, no bailado Mandu-Çarará. E esse modelo de verso, principalmente as duas últimas partes, se encaixa no modelo do samba corrido, solista e resposta do refrão – aqui, no Recôncavo, a resposta se chama relativo.

Depois de Silvio Romero, podemos citar Silvio Salema, que escreveu *Origens do samba – pesquisas folclóricas*, de 1953. Não chegou a sair em livro. Salema produziu sete páginas datilografadas que estão confiadas à Biblioteca Nacional e não tiveram grande divulgação. Ali vemos que Salema teve a atenção despertada pela questão de que o samba poderia ter origem indígena, por meio de um debate, uma polêmica de imprensa. Houve uma discussão, em 1880, na *Revista Brasileira* entre Macedo Soares, estudante de línguas africanas, e Batista Caetano, estudante de línguas indígenas. Macedo Soares afirmava que a palavra samba designava “reza” e, portanto, não

poderia referir-se uma festa popular ou a uma música. Já Batista Caetano falava da palavra samba na língua tupi, que queria dizer “dança de roda”, não podendo referir-se, portanto, a uma atividade religiosa.

Salema não fica apenas na questão etimológica. Visita vários terreiros de Xangô, em Pernambuco, pede para o pessoal cantar os pontos, cantar as músicas religiosas do culto. Em nenhuma encontrou traços de que pudessem ter ligação com o samba, como o ritmo já era conhecido em 1953. Segundo Bernardo, Salema empreendeu essas investigações ao longo de 35 anos sem encontrar nenhuma evidência, segundo relata, do parentesco do samba com a música de tradição claramente religiosa africana, ou seja, indiscutivelmente africana, que é essa música do culto. Então, Salema produziu esse texto que não foi publicado e teve circulação muito restrita.

Em 1978, no livro chamado *Origem do termo samba*, Batista Siqueira aponta pela primeira vez a origem Cariri do samba, dizendo que, para o grupo indígena, samba era o nome de um animal, o cágado, parente da tartaruga. Durante a festa dos Cariris chamada *sambahó*, um solista cantava e o coro respondia com o refrão. Primeiramente, tocavam maracá (chocalho), flauta e tambor. Os grupos que tiveram contato com os jesuítas foram incorporando viola, pandeiro. O pandeiro é de origem norte-africana, da área muçulmana da África e foi introduzido na Península Ibérica pelos árabes. Assim, os portugueses, em todos os lugares que ocuparam, levaram esse conjunto básico, que caracteriza hoje o choro; primeiro a viola, depois violão, cavaquinho, bandolim, o pandeiro e o tamborim. Este último chegou ao Brasil com Pedro Álvares Cabral, em 1500, segundo consta na carta fundadora de Pero Vaz de Caminha - mas com o nome de tamboril. O já citado Fernão Cardim, em 1583, também fala desses instrumentos entre os indígenas, ao relatar uma recepção festiva aos jesuítas em visita a uma aldeia do Espírito Santo: “Outros (meninos índios) saíram com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som de viola, pandeiro e tamboril e frautas (...) cantando algumas cantigas pastoris.” Assim, Batista Siqueira situa a origem, a localização do termo escrito pela primeira vez “samba”, ligado a uma festa com canto, dança, bebida, animação.

Em 1699, na gramática Kiriri feita pelo padre jesuíta italiano Luiz Vincencio Mamiani, que vivia na época em um aldeamento rodeado pelos índios Cariris, no alto sertão pernambucano, é citada a palavra “samba” significando cágado. Até o final do século XVII, a única língua indígena brasileira registrada era o Tupi. Os Cariris são considerados pré-tupi, ou seja, eles ocupavam o Brasil antes dos Tupi, por isso foram chamados tapuia, palavra tupi que designa os inimigos, os intrusos, os invasores. Apesar de chegarem depois, para eles, os invasores eram os outros grupos que habitavam o território. E não há possibilidade de rastrear quando, entre os Cariris, teria surgido o samba.

Antes do trabalho de Batista Siqueira, no carnaval de 1942, no Rio de Janeiro, foi proclamada abertamente a origem indígena do samba, sem grandes contestações. O samba que ganhou o desfile daquele ano foi *A vida do samba*, de autoria do Alvaide. Com ele a Portela venceu o desfile e tornou-se bicampeã. Vou ler a letra, é curtinha. Os sambas-enredos ainda eram curtos naquela época. “Samba foi uma festa dos índios/ Nós o aperfeiçoamos mais/ É uma realidade/ Quando ele desce do morro/ Para viver na cidade. // Samba, tu és muito conhecido/ No mundo inteiro/ Samba, orgulho dos brasileiros/ Foste ao estrangeiro/ E alcançaste grande sucesso/ Muito nos orgulha o teu progresso.”

Localizei relatos sobre esse carnaval no livro do Sérgio Cabral *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Primeiro, ele reproduz um texto do jornal *Amanhã*, que tinha sido encampado pelo Estado Novo, saudando todas as escolas: todas foram maravilhosas, afinal, seguiram a orientação do DIP. Ele destaca que o samba da Portela tratou da evolução do samba em sua totalidade de aspectos. Quer dizer, ele endossa, não contesta. O samba também ressalta a indiscutível vitória do samba em Hollywood. Pensei: será que na época já tinha sido feito aquele filme *Alô amigos*, com a *Aquarela do Brasil*? Não, esse filme *Alô amigos* é de 1943. A vitória do samba em Hollywood eram os três filmes que a Carmem Miranda tinha feito até aquela ocasião. A vitória do samba, nos Estados Unidos desse período, é a vitória pessoal da Carmem Miranda como artista que conseguiu se impor cantando música em português, o samba, em onze dos filmes que fez em Hollywood.

Localizei um comentário da socióloga francesa Monique Augras. Ela tem um livro que se chama *O Brasil do samba-enredo*, de 1997, no qual estranha essa relação samba e índio no samba-enredo. O que ela supõe é que os sambistas da Portela, no caso o Alvaiade, poderiam estar querendo agradar os intelectuais da cartilha do DIP e, a exemplo dos autores do Romantismo Indianista, como José de Alencar e Gonçalves Dias, situar a origem do Brasil idilicamente entre os índios. Ela faz essa ponte porque não tinha informações de que o samba poderia ter se originado entre os índios e não entre os africanos - que era a visão corrente. Não vejo consistência na interpretação feita por ela.

Outras citações da presença do samba entre os índios, sem o endosso da origem, se dão no livro de Jacques Raimundo, chamado “O negro brasileiro”. É citado por Henrique Alves, na obra *Sua excelência, o samba*, em 1968. Raimundo afirma que a palavra samba é indígena e que, assim como os negros em Pernambuco adotaram o termo “maracatu”, de origem indígena, para designar o seu folguedo, poderiam ter adotado o samba. O que chama a atenção é que Raimundo não diz “adotado a palavra samba”, mas “adotado o samba”, adotado a música, o folguedo, o festejo em si. Raimundo, portanto, não via necessariamente um vínculo entre o samba e a África. E Henrique Alves o contesta para afirmar, por sua vez, que não enxergava ligação entre o samba e o índio.

Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, menciona a presença do samba em aldeias indígenas, mas inverte a questão. Ele atribui a escravos fugidos que poderiam ter buscado abrigo em aldeias indígenas a transmissão do samba aos índios. Mas acho improvável: quantos negros fugiriam de uma vez? Até há relatos de fuga em massa, mas não seria possível tantos escravos se refugiarem em uma mesma aldeia indígena. Um deslocamento desses chamaria a atenção. O mais provável é que isso ocorresse com uma ou duas pessoas.

Atribuo a um contato maior entre índios e negros nos quilombos o início da contribuição sonora do africano ao samba. Sabe-se que em grandes quilombos conviviam negros e índios, como o de Palmares, o de

Geremoabo aqui na Bahia, e outros, como Cumbe na Paraíba, um quilombo feito por escravos e índios que fugiram da destruição de Palmares. Cacá Diegues, inclusive, expõe essa questão no filme *Quilombo*, musicado pelo meu companheiro de mesa Gilberto Gil. Vendo o filme e lendo a entrevista do Cacá Diegues passei a pensar que esse poderia ser o elo.

Na língua Tupi, a palavra samba quer dizer “dança em roda” e também quer dizer corda. O termo poderia ter sofrido influência da língua portuguesa e significar dançar dando as mãos, simbolizando a corda de amarrar. Mas samba também é o nome da ostra, dando origem ao termo sambaqui, que é um depósito de conchas. Também seria um eufemismo para a genitália feminina. A palavra em tupi também poderia ser samba, tamba, hamba ou sambá, tambá, hambá. Ainda não consegui, em contato com estudiosos de línguas indígenas, saber se haveria uma variação expressiva. Se o termo samba seria usado em determinado momento e em outro se devesse dizer tamba ou tambá. Se os termos são sempre sinônimos ou se haveria uma diferenciação de valor.

Em Guarani, além de ser sinônimo também de mexilhão e corda, a palavra sambá serve para dizer que algo está amarrado. E, claro, aqui no Nordeste a palavra passou para a linguagem popular como festa, sinônimo de cachaça e de briga. Em línguas afros, a palavra samba ocorre como nome próprio. Vocês devem lembrar aquela música folclórica do “Samba Lelê tá doente...”, isto é, pessoa chamada Samba Lelê está doente. Também é sinônimo de reza e é um nome próprio em língua Quioco. Em Moçambique, o termo significa “lavar o corpo”, o que pode ter uma conotação religiosa; “purificar-se”. E é o nome de uma ilha do arquipélago de Sonda, na Costa da Índia, e ainda de um arquipélago junto à Indonésia, que são as Ilhas Sambas. Já na língua Jamaik tem o mesmo significado da língua Tupi. Na questão da língua Jamaik há uma hipótese de que o samba teria chegado à Jamaica através dos Aruak, um povo indígena que vivia em Marajó e em pontos do Nordeste. Com a chegada dos Tupi, migraram para as Antilhas, para o Caribe. O próprio nome Caribe, inclusive, vem de índios brasileiros que migraram para a região. Nessa leva a palavra samba com o significado de dança também pode ter sido levado para lá. É uma hipótese a comprovar.

A difusão do samba se dá através da miscigenação do português com as índias e do contato entre esses índios e caboclos com os negros nos quilombos ou mesmo em outros pontos em que os negros estivessem. Nem todos os negros se organizaram em quilombos e nem todos os quilombos eram exatamente unidades guerrilheiras. Décio Freitas foi o primeiro historiador a se debruçar com profundidade sobre a história de Palmares. Ele fala de festas e danças para assinalar a semana de encerramento da colheita em Palmares. Bernardo Alves também cita Gaspar Barleus, um escritor holandês que acompanhou o Nassau. Fala de uma missão enviada para vigiar Palmares, e lá se ouviam danças e festas até altas horas da noite e com uma característica bastante ligada à dança indígena, que é o bater de pés.

No jornal *O Carapuceiro*, do Recife, são três as citações ao samba. Em 1837, o padre Lopes Gama deplorava o gosto musical das mocinhas de Recife, que, em vez de apreciarem as óperas e as sinfonias, aceitavam de bom grado ouvir o zangarrear do samba em uma viola. Em 1838, ele volta a deplorar o gosto musical das mocinhas de Recife, dizendo que para elas tanto fazia ouvir uma música de Rossini quanto um samba d'almocreves, que eram os mercadores. Em 1842 aparece a citação mais reproduzida, citada erroneamente como a primeira: "Aqui pelo nosso mato/ Qu'estava então mui tatamba/ Não se sabia outra coisa/ Senão a dança do samba."

Integram o grupo Kiriri, também chamado Cariri, além dos atuais Kiriri, os Kariri-Xokó. Com esse nome eles habitam principalmente o norte da Bahia, município de Banzaê. Também em Sergipe tem os Kariri-Xokó, alguns vieram recentemente para Lauro de Freitas, próximo a Salvador. Tem ainda os Xukuru-Kiriri de Alagoas, que também migraram, pois existe uma aldeia em Minas Gerais. No tempo colonial, porém, integravam o grupo Kiriri: os Tremembés do Maranhão e do Piauí; os Janduí do Rio Grande do Norte; os Kipeá e Sapuya do Ceará; os Icós do Rio Grande do Norte; os Kamaru e Rodelas da Bahia; os Paiaias da Bahia; e vários outros grupos. Eles habitaram todos os estados do Nordeste em diferentes períodos na época colonial. Na época do descobrimento, os índios que moravam na área da Bahia de Todos os Santos eram Cariris.

A difusão do samba, então, com um contato maior aqui no Recôncavo com os africanos, origina uma forma específica: o samba de roda. E mais acima, por exemplo, no Ceará, onde a presença negra era menor, rarefeita, ela vai originar o samba. Hoje os grupos chamados “banda cabaçal”, que reúnem dois pífanos, pratos, zabumba e caixa, são reconhecidos como herdeiros de uma tradição indígena que remonta aos índios Cariris. Existem músicos contemporâneos no Ceará que estão fazendo releituras. Todos apontam a origem Cariri desse instrumental e dessa forma. E é em Fortaleza que aparece a primeira partitura de música popular denominada *Sambinha*. Foram algumas músicas do compositor Ramos Cotoco, em 1898. Antes disso, o autor paulista Alexandre Levy tinha feito uma suíte em modos sinfônicos que ele chama *Suíte Brasileira* – ao gosto da época: *Suíte Brésilienne*. A exemplo das músicas das sinfonias de Beethoven, de Mozart e de Brahms, o último movimento era relacionado a uma dança popular do país. E o quarto movimento da *Suíte Brésilienne* de Alexandre Levy, chama-se *Samba*. Ele se inspirou em um tema que localizou no folclore paulista, “Balaio meu bem, balaio”. Essa música, com este ou com outros nomes, também é considerada folclórica nos estados de Pernambuco, Maranhão e Rio Grande do Sul. O Brasília Itiberê trabalhou com essa música na peça *A sertaneja*; e no Rio Grande do Sul essa música se dança em Centros de Tradição Gaúcha (CTG).

Com o tempo, os Cariris entram em rota de colisão com os interesses coloniais portugueses e vão desaparecendo. “Cariri” torna-se, então, sobretudo uma referência geográfica. A primeira cidade com o nome de Cariri que localizei surgiu na Paraíba, em 1782: São João do Cariri. Na época, quem ia pelo interior do Ceará já dizia: “vou estar pelos Cariris”, mas já não eram os índios, era a região mesmo. Os Cariris estavam primeiro ocupando uma área aqui do sertão baiano que era altamente interessante para os criadores de gado. O pessoal da Casa da Torre de Garcia D’Ávila vai, ao longo do final do século XVI e durante todo o século XVII, avançando em direção ao sertão para criar gado, para justamente alimentar os escravos. Conforme eles vão adentrando, eles vão empurrando os Cariris. A Casa da Torre reivindica a área da cidade de Rodelas, e depois vai ocupando as áreas das missões religiosas em que

os índios eram catequizados por jesuítas, capuchinhos e franciscanos. Nesse processo vão surgindo as cidades de Jacobina, de Juazeiro, e os Cariris vão sendo empurrados. Os Tremembés apoiaram os portugueses quando da invasão francesa no Maranhão, mas outros grupos apoiaram os franceses. Então, também começaram a ser exterminados. E, assim, ao longo do começo do século XVIII, o Cariri puro vai desaparecendo e ocorre cada vez mais a miscigenação do Cariri com o português nessa área do sertão, justamente onde localizo a possibilidade de Euclides da Cunha ter visto samba já na época de Canudos. Pois é: a questão é tão forte que, passados quase 80 anos, Gil ainda encontrou com Capinam essa sobrevivência cultural.

Quero finalizar falando de outra coisa, que não é exatamente indígena, mas mostra uma sobrevivência nordestina, justamente no que é considerado o marco do samba carioca: o *Pelo telefone*, que é um esquema samba corrido, com solista e um coro respondendo o refrão. E é um estribilho localizado como pernambucano por um cronista carnavalesco do século XX, o Vagalume. Ele disse que o estribilho era correspondente àquela parte do “Olha a rolinha, sinhô, sinhô; se embaraçou”. E ele não chega a falar em modificação. Diz que Donga teria aprendido esse estribilho com um sambista chamado Mirandela, carioca com dezenas de amigos nordestinos (na época se dizia “nortista”). O curioso é que Mirandela é também o nome de uma cidade que se estruturou a partir de uma aldeia jesuítica, hoje chamada Banzaê. Os Cariris voltaram, o aldeamento de Mirandela foi restabelecido no começo dos anos 1990. Bernardo Alves localizou esse estribilho de forma diferente em material que ele pesquisou em Pernambuco. O que Bernardo apresenta como estribilho original era “Olha a rolinha/ Doce, doce/ Mimososa flor/ Doce, doce”. Pode ser essa variação: “Preso no laço/ Doce, doce/ Do nosso amor”. O tema fala de algo ligado à natureza, aos animais; está bem dentro da linha de músicas que falam da natureza que vários historiadores localizaram em aldeias indígenas.

Quero ainda citar o Brandônio, que fala nos *Diálogos das Riquezas do Brasil*: “E que metros ou cantigas são essas que cantam em tanto espaço de tempo?” Ele fala de índios que moravam entre a Paraíba e Pernambuco,

isso em 1618: “Nenhuma outra mais que alevantar o primeiro a voz, e dizer o pássaro está sobre a folha, ou a folha sobre a água, ou outra coisa semelhante, e com isto vão continuando sempre, dizendo uns e respondendo outros, por todo o espaço que lhes dura a borracheira, servindo as mulheres de tiple.”, ou seja, de terceira voz, “por alevantarem a voz mais delgada”. Por fim, seria o caso de ouvir agora a execução de *Pelo telefone*, em gravação feita há noventa anos no Rio de Janeiro, pelo cantor Bahiano, nascido aqui em Santo Amaro há 120 anos. Por favor!

PELO TELEFONE

O chefe da folia pelo telefone manda me avisar
Que com alegria não se questione para se brincar
Ai, ai, ai, ergue as armas, passe pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai, fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a vizinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse
Ah! ah! ah!, aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai, viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô
Vir pra o cordão, sinhô, sinhô
É ser folião, sinhô, sinhô
De coração, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai, dança o samba com calor, meu amor
Ai, ai, ai, pois quem dança não tem dor nem calor



OS COCOS DO NORDESTE

Carlos Sandroni

Boa tarde. Agradeço ao ministro Gilberto Gil a oportunidade de estar aqui hoje participando deste seminário. Agradeço também ao presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida, e a todos os organizadores do evento. Manifesto a minha enorme satisfação por estar mais uma vez aqui no Recôncavo da Bahia. Participei, em 2004, do processo da candidatura ao reconhecimento, pela Unesco, do valor do samba de roda do Recôncavo e, depois, do início do processo de salvaguarda desta forma de expressão. Por isso é uma grande alegria estar mais uma vez aqui nessa terra que aprendi a amar, e dar-me conta de todo o caminho que foi percorrido desde então.

UM GÊNERO PLURAL

Mas não estou aqui hoje para falar do samba e, sim, dos cocos. E já digo “os cocos” no plural, lembrando por contraste que quando dizemos “sambas”, no plural, estamos fazendo uma opção para enfatizar a pluralidade do samba, mas não estamos empregando uma expressão usual. Não nos referimos normalmente a esse gênero como “os sambas”. Embora eu saiba que a expressão “os cocos”, no plural, não é usada pelos próprios coquistas, ela está consagrada na literatura folclórica desde Mário de Andrade. A partir de suas viagens para o Nordeste, entre 1927 e 1929, o autor de *Macunatma* tomou notas, transcreveu melodias e escreveu ensaios sobre os cocos, que se tornaram nossa primeira referência musicológica sobre o tema. Mas essas notas só foram reunidas postumamente por Oneyda Alvarenga e publicadas em 1984 em um volume cujo título é, justamente, *Os cocos*.

Uma segunda grande pesquisa sobre os cocos foi realizada em 1938 pela famosa Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada pelo mesmo Mário de Andrade. Nas gravações realizadas por essa equipe pioneira, os cocos de Pernambuco e da Paraíba ocuparam um lugar proeminente, constituindo o gênero mais bem representado quantitativamente no acervo então reunido.

Depois disso, houve duas obras importantes consagradas especificamente aos cocos do Nordeste: *O coco de Alagoas*, de José Aloísio Vilela (1961), e *O coco praieiro*, de Altimar Pimentel (1978), abordando o gênero na Paraíba. Mas é só no início dos anos 1990 que os pesquisadores da Universidade Federal da Paraíba Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala iriam começar, naquele estado, o que viria a ser a maior pesquisa sistemática já realizada sobre o gênero. Os resultados dessa pesquisa foram divulgados no final da década em dissertações de mestrado e doutorado, artigos acadêmicos, um livro e um CD, de cuja gravação tive a honra de participar. Os dois últimos itens têm um título comum que reafirma o caráter plural do gênero: *Cocos, alegria e devoção*. Os cocos são, portanto, muito diversos e variados: é esta ideia que tentarei ilustrar a seguir.

Podemos falar de tal variedade sob vários ângulos. Por exemplo, do ângulo geográfico: cocos são cantados em toda a região Nordeste, da Bahia ao Maranhão. Graças às pesquisas e obras que acabo de mencionar, sabemos hoje um pouco mais sobre a situação do gênero na Paraíba, em Pernambuco, em Alagoas e no Rio Grande do Norte, mas sabemos que nos outros estados ele também tem importância. Dentro de cada estado, também há diferenças entre os cocos do litoral, da Zona da Mata, do sertão.

Se eu pedisse aos ouvintes que descrevessem os cocos, talvez muitos se lembrassem daquelas duplas de cantadores acompanhando-se com pandeiros que podemos encontrar nas ruas de grandes cidades brasileiras, tanto em São Paulo e no Rio de Janeiro, como em Recife e Fortaleza. A dupla de cantadores de cocos improvisa estrofes chamadas de emboladas, geralmente fazendo rir os passantes nas feiras e nas praças.

Mas esta forma em que um par de cantadores improvisa e se desafia contrasta, por exemplo, com a forma onde o canto é feito por um solista que pode improvisar ou dizer versos memorizados pela tradição, para ser em seguida “respondido” – na expressão local – com um refrão entoado por um grupo de pessoas que está dançando também. Existe, então, outra diferença entre as duas formas: o par de cantadores de coco que se encontra nas praças não canta música para dançar, mas para ser ouvida e admirada quanto à habilidade de improvisar e quanto ao humor dos cantadores; ao passo que o coco com solista e grupo respondendo com refrão é música para dançar, é a dança do coco propriamente dita.

Essas constituem as duas formas mais conhecidas que podemos designar, por contraste, como coco de embolada e coco de roda, respectivamente. Mas além da diferença citada, há outras de contexto também. Quando se cantam os cocos? Em que tipo de situação?

CONTEXTOS DOS COCOS

Na região litorânea de Pernambuco e da Paraíba existe hoje um contexto privilegiado para os cocos: o das festas dos santos de junho, embora o forró seja a música junina considerada mais típica em todo o Brasil. Em Igarassu, por exemplo, quarenta quilômetros ao norte de Recife, na casa de Dona Olga, líder do Maracatu Estrela Brilhante, isso se traduz em um ritual na noite de 23 de junho no qual se dança e canta coco a noite inteira. No final da madrugada, antes do sol raiar, os participantes saem em cortejo até um lugar onde possam banhar-se, evocando o banho batismal de São João Batista. Até 1999 ou 2000, ainda o faziam em um riacho que corre lá perto de Igarassu e que ainda estava suficientemente limpo. Banhavam-se primeiro as mulheres e depois os homens, cantando para São João ao entrar e ao sair da água e nela deixando suas mazelas acumuladas ao longo do ano. Não se sabe se foi por causa do excesso de mazelas ou da poluição da pequena zona industrial de Igarassu, mas o fato é que da última vez que tive a alegria de participar desse belo ritual, o riacho já não apresentava condições de banho, sendo substituído em suas funções por uma bica em pleno centro da cidadezinha.

O dia de São Pedro, dia 29 de junho, também é dia de coco na Casa de Xambá, importante centro religioso afro-brasileiro situado em Olinda. Nesse dia, fazia aniversário Severina Paraíso da Silva, a Mãe Biu, que liderou durante anos a atividade religiosa da casa. Ela tinha o costume de comemorar seu aniversário com um coco de roda, e tal costume foi continuado por seus filhos e netos. Desde antes de meio-dia, os coquistas das redondezas se revezam, tirando os versos ao som de bombo, tarol e mineiro, enquanto o povo dança e “responde” os refrãos, e assim até o cair da noite, com muita gente e muita animação.

Se formos ao São João na casa de D. Olga em Igarassu, e depois ao São Pedro na Casa de Xambá em Olinda, ouviremos cocos de tipo muito semelhante, tanto pela instrumentação, como pela maneira de cantar e dançar, como ainda pelos próprios versos e melodias que teremos oportunidade de ouvir, certamente com pequenas variantes. Essas cidades estão dentro de uma espécie de “micro-região” dos cocos, que começa ao sul de Recife, talvez na cidade do Cabo de Santo Agostinho, passa pela capital de Pernambuco e segue ao norte por Paulista, Itamaracá e Itapissuma, até o litoral norte da Paraíba, passando antes pelo Conde, Bayeux, João Pessoa e Cabedelo. Já no litoral sul do Rio Grande do Norte, pelo que se sabe, o estilo muda bastante: lá temos o coco dito “de zambê”, que apresenta instrumentação diferente, tipo de dança bem diferente (lembrando algumas coisas da capoeira), e as melodias bem diferentes também. Na direção oposta, do Cabo de Santo Agostinho para o Sul, eu infelizmente conheço muito menos; mas Alagoas é seguramente um Estado fundamental para o coco, sendo inclusive considerado por muitos folcloristas como o berço do coco.

De fato, uma versão difundida por José Aloísio Vilela há cinquenta anos, e desde então muito repetida, atribui a origem do coco aos negros do quilombo de Palmares. Seria durante a colheita e aproveitamento do coco, a fruta, que teria nascido, como um canto para acompanhar as fainas agrícolas, o coco, dança e música. Maria Ignez Ayala já chamou a atenção para a precariedade dos argumentos em favor dessa hipótese. Mas o coco pode ser associado de maneira mais fundamentada a outro tipo de trabalho

coletivo: a construção de casas de taipa. A literatura também já mencionara o hábito de convocar os vizinhos para dançar pisando o chão de terra batida, no momento de concluir a construção de uma habitação rural. Tal hábito (aliás, atestado também na Europa em pleno século XX) era dado como extinto, até que a equipe do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE registrou-o vigente em Tacaratu, no sertão do Moxotó, em Pernambuco. A dança em questão é lá chamada de “tebei”, mas ela é considerada localmente como um tipo de coco. Um coco tão diferente do coco de embolada acompanhado de pandeiro, quanto do coco de roda litorâneo acompanhado de bombo e tarol. A dança é feita em pares e não há disposição em círculo, muito menos a umbigada (da qual falaremos em seguida); o canto é de responsabilidade sobretudo feminina, e o acompanhamento musical é assegurado pelas batidas dos pés dos dançadores e palmas ritmadas nos momentos de maior entusiasmo.

Outro contexto no qual os cocos estão muito presentes é o contexto religioso representado pela umbanda em sua variedade nordestina, associada ao culto da jurema. Os caboclos da umbanda e os mestres da jurema, pelo menos nas proximidades de Recife, João Pessoa e Natal, gostam de divertir-se dançando cocos. Então, quando eles descem nas “giras”, ou festas públicas, é de praxe oferecer-lhes esse gênero, às vezes com a presença de excelentes cantadores de fama local. Nesse ponto, encontramos um paralelo com o samba de roda e o tambor de crioula, que também são gêneros de predileção dos caboclos, respectivamente, no candomblé de caboclo na Bahia, e no tambor de mina no Maranhão. Nos três casos, encontramos a situação de um gênero tido como “profano” ser convocado a comparecer em cerimônias religiosas, para atender a uma demanda das próprias entidades espirituais em busca de divertimentos terrenos.

Há também grande variedade de instrumentos para o acompanhamento dos cocos. Mencionei o pandeiro, que associamos facilmente aos cocos, porque estamos acostumados a vê-lo quando se canta o coco de embolada. Mas este também pode ser acompanhado por um ganzá, chocalho cilíndrico também presente às vezes no coco de roda. Durante as pesquisas realizadas por Mário de Andrade em 1929, o ganzá aparece de maneira destacada

como instrumento de acompanhamento dos cocos. O grande cantador de cocos potiguar Chico Antônio, por quem o autor de *Macunaíma* terá uma verdadeira paixão artística, e sobre quem escreverá muitas vezes, se acompanhava com um ganzá. O livro que Mário de Andrade projetou escrever sobre música do Nordeste iria se chamar *Na pancada do ganzá*.

Mas, se formos para o coco de roda litorâneo, tal como o tenho visto e ouvido desde 1998 em Pernambuco e na Paraíba, teremos como instrumento principal o bombo (um tambor grande de duas peles), secundado muitas vezes por um tambor menor, o tarol, e pelo mesmo ganzá, que ali, porém, não é chamado por esse nome, mas pelo de “mineiro”. (Essa formação de bombo, tarol e mineiro também pode ser escutada nas gravações feitas no litoral da Paraíba pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.)

Em Pernambuco, se viajarmos em direção ao interior, encontraremos na cidade de Arcoverde, chamada de “Portal do Sertão”, cocos dançados ao som de um tambor de tamanho médio, chamado “surdo”, e mais pandeiro, triângulo e ganzá. Trata-se do tipo praticado pelo Samba de Coco Raízes de Arcoverde, um dos grupos de maior sucesso entre os jovens pernambucanos, com vários CDs gravados, turnês internacionais e site na internet.

Mas como assim “samba de coco”? Afinal é coco ou é samba que faz esse grupo de Arcoverde?

COCOS E SAMBAS

No seu famoso trabalho de 1961, *Samba-de-umbigada*, Edison Carneiro reuniu em uma mesma rubrica grande número de danças folclóricas brasileiras em que se verificam algumas características comuns. Seriam essas: a disposição das pessoas em roda, uma pessoa ou um casal que dança no centro da mesma e alternância entre os que estão dentro do círculo por meio de uma escolha: quem está dançando no centro escolhe um substituto, depois sai do centro, e esse que ficou vai escolher outro também. E como é que ele faz a escolha? Na descrição clássica de Carneiro, por meio da umbigada ou choque de ventres, gesto coreográfico de origem africana.

Entre essas danças, às quais Carneiro deu o nome geral de “samba de umbigada”, o folclorista incluiu, ao lado do samba de roda baiano e do tambor de crioula maranhense entre outras, os cocos do Nordeste. Mas, pelo menos no caso dos cocos do litoral de Pernambuco e da Paraíba, tal gesto coreográfico não é tão comum, pelo menos não na minha observação direta. A designação do substituto se faz por outros gestos corporais: o dançador chega na frente do escolhido e bate palmas, ou aponta com o dedo, ou dá uma pernada, etc. Mais raramente, pode fazer um gesto próximo da umbigada também. Mesmo assim, a estrutura geral da dança fica bastante similar à descrição de Carneiro.

A aproximação estrutural entre samba e coco postulada na obra de Carneiro é como que reforçada pelo fato de, tal como o grupo Raízes de Arcoverde, outros grupos (pelo menos em Pernambuco) também falarem de “samba” e de “coco”, como se fossem quase a mesma coisa. No São João do ano 2000, por exemplo, assisti em Itamaracá a uma noite de danças e cantos, que todos os participantes chamavam de “samba”, mas que era em tudo e por tudo idêntica a noitadas chamadas de “cocos” em Igarassu e Itapissuma, a poucos quilômetros dali.

Por outro lado, está mais do que estabelecido que a palavra “samba”, no Nordeste, pode servir como designação geral para qualquer divertimento popular com música e dança. Assim, uma reunião festiva onde se dança coco pode ser chamada de samba, até mesmo se a dança predominante fosse o forró ou a mazurca (gênero importante na região do agreste pernambucano).

Há casos em que a palavra “samba” é usada também para designar uma forma poética. No maracatu rural da Zona da Mata norte-pernambucana, os poetas improvisadores ou mestres cantam o “samba” e a “marcha”, nomes de dois gêneros poético-musicais bem precisos. O compositor pernambucano Siba Veloso, mestre de maracatu rural e líder do grupo musical chamado, bem a propósito, Fuloresta do Samba, compôs um samba desse tipo, no qual glosa um pouco a ideia de que a palavra, no contexto do maracatu rural, teria qualquer relação com o Rio de Janeiro. Ele ironiza o

fato de muitas pessoas, ao ouvirem qualquer referência a “samba”, pensarem primeiro no Rio de Janeiro, como o lugar do país de onde se difundiu o samba mais conhecido, aquele de Cartola, de Paulinho da Viola, das escolas de samba e de Zeca Pagodinho. Mas a palavra “samba”, quando usada no maracatu rural, não tem nada a ver com tais referências. Por isso, Siba versa: “Meu samba vem/De um rio de água barrenta”. Ele joga com as palavras, dizendo que seu samba pode, sim, vir de um rio, mas será um rio de águas turvas, nada guanabarrinas, onde é preciso, sobretudo, saber pescar: “Muito mestre vem e tenta/Atravessá-lo de nado/E só no ano passado/Se afogou mais de quarenta”...

O COCO NA MÚSICA POPULAR

Até agora nosso tema foram os cocos enquanto gênero tradicional ou folclórico. Desde os anos 1920, porém, eles estiveram presentes no incipiente mercado fonográfico brasileiro e nos espetáculos de músicos profissionais. Gravaram cocos compositores ou intérpretes, artistas profissionais como João Pernambuco, Catulo da Paixão Cearense, Jararaca, Francisco Alves e Luperce Miranda, entre outros. Nesse contexto, cabe uma menção especial ao gênero “embolada”. Como vimos, a embolada designa um tipo de estrofe cantada dentro de certos cocos e, por extensão, um subgênero dos cocos. Mas nas primeiras décadas da indústria fonográfica brasileira, o termo foi tomado como designação de gênero à parte, sem qualquer relação com os cocos. Assim, os “Oito Batutas”, célebre conjunto atuante nos anos 1920, do qual fizeram parte Pixinguinha e Donga, apresentava emboladas em seus espetáculos. O cantor e radialista Almirante também grava várias emboladas entre 1929 e 1935, e a primeira composição do próprio Noel Rosa registrada em disco foi a embolada “Minha viola”. Curiosamente, não há nenhuma indicação de que os envolvidos, todos cariocas, vissem qualquer relação entre “embolada” e “coco”. Tal não parece ser o caso, porém, de dois intérpretes que associaram seu nome à embolada de maneira mais permanente: Minona Carneiro e Manezinho Araújo. Ambos eram pernambucanos e fizeram no Rio de Janeiro uma série de gravações de emboladas e cocos, a partir dos anos 1920 e 1930.

Na segunda metade do século XX, o grande intérprete do coco em disco foi Jackson do Pandeiro. Filho de uma cantadora de coco de Alagoa Grande, pequena cidade da Paraíba, gravou em 1953 no Rio de Janeiro seu primeiro sucesso, o coco “Sebastiana”, de Rosil Cavalcanti. Jackson, que teve, portanto, na infância, contato com o coco tradicional no interior da Paraíba, certamente retomou muitos dos temas com os quais era familiarizado, em seu trabalho profissional.

Um exemplo significativo é o do coco do “Boi Tungão”. Esse coco estava no repertório de Chico Antônio, o já mencionado coquista potiguar com quem Mário de Andrade trabalhou em 1929. O escritor se detém longamente contando como Chico Antônio cantava o “Boi Tungão”. Dez anos depois, a Missão de 1938 vai gravar na Paraíba uma versão do “Boi Tungão”, interpretada por outro coquista. Bem mais tarde, no final dos anos 1960, um pesquisador da UFPE grava uma terceira versão do mesmo coco, por uma cantadora na zona da mata norte de Pernambuco. E agora recentemente a pesquisadora Maria Ignez Ayala vai ouvir o “Boi Tungão” cantado para os mestres, dentro de sessões religiosas de jurema, na Paraíba.

Ora, Jackson do Pandeiro grava nos anos 1950 o “Boi Tungão” em uma versão de que, particularmente, não gosto muito. Mas que ilustra o trânsito frequente entre as esferas do folclore e da música popular, não apenas de gêneros musicais, mas também de itens específicos de repertórios. Um outro caso, entre inúmeros que se poderiam mencionar, é o da gravação por Francisco Alves de “Meu barco é veleiro” - coco também registrado por Mário de Andrade nos anos 1920 e pela Missão de 1938 e ainda hoje cantado, sempre com pequenas variantes, no Recife e proximidades.

Mas como se dá a percepção pela sociedade brasileira do coco enquanto música folclórica? Voltemos por um instante ao caso do Chico Antônio, talvez o coquista tradicional mais famoso que já tivemos. Como vimos, Mário de Andrade o conheceu em 1928, mas nos cinquenta anos seguintes não mais se ouviu falar dele. Só em 1979 um folclorista de Natal, Deífilo Gurgel, tem notícias de um tal Chico Antônio que ainda cantaria coco lá na cidade de Pedro Velho - e fica curioso: “Será que é o mesmo?”. Vai a

Pedro Velho, encontra Chico Antônio e lhe pergunta se lembrava de um senhor de São Paulo que teria vindo visitá-lo fazia muitos anos. Ele responde imediatamente: “Lembro sim, foi o doutor Mário de Andrade”.

Chico Antônio passa, então, a conhecer seus poucos anos de fama tardia. Vai a São Paulo para apresentar-se no programa *Som Brasil* com Rolando Boldrin, grava um LP, depois lançado em CD; e vai ser o protagonista do documentário *Chico Antônio - o herói com caráter*, realizado por Eduardo Escorel. O chamado “grande público” passa a ser apresentado à pessoa e à voz de Chico Antônio, quando este já tem idade próxima a oitenta anos. Ele passa a ser, naquele momento, o cantador mais conhecido da área do coco tradicional, talvez mesmo, no início dos anos 1980, o único cantador desse tipo conhecido fora dos meios em que cocos são praticados tradicionalmente.

O problema que vejo nisso é a impressão que fica, de que o coco poderia existir com pleno vigor nas releituras de músicos profissionais como Jackson do Pandeiro e outros, mas não na força das melhores interpretações de coquistas da tradição oral. O coco de base tradicional é sempre visto como sendo de alguém que, como Chico Antônio em 1980, já está no seu declínio. É um coco que é sempre o resto, o resquício, o que sobrou do coco. Sem desrespeito pelas pessoas a que vou me referir, acho que o caso das três irmãs cegas de Campina Grande também reflete um pouco esta abordagem. O filme feito sobre elas, *A pessoa é para o que nasce*, aliás excelente, pode ter reforçado esse preconceito. Para muita gente que ouviu o disco do Chico Antônio ou viu *A pessoa é para o que nasce* pode parecer que os cocos, quando não são relidos por profissionais, são sempre feitos por pessoas em algum estado limite: em idade muito avançada ou em situação de mendicância, por exemplo. Quando na verdade o coco tradicional é hoje praticado por pessoas de todas as idades, muitas gozando de excelente saúde e com empregos regulares, graças a Deus. E algumas dessas pessoas poderiam, quem sabe, representar melhor para o grande público um “bom” coco tradicional, do que Chico Antonio ou as irmãs de Campina Grande, no momento de suas vidas em que foram registrados pela mídia. Pois não duvido de que Chico Antônio tenha sido um extraordinário cantor em

1929, quando Mário de Andrade o ouviu. E o próprio filme de Roberto Berliner mostra um trecho de um documentário dos anos 1970, no qual as irmãs de Campina Grande estão cantando realmente bem. Mas qualquer um que tenha ouvido, neste início de milênio, cocos na voz de um Zé Neguinho, de Recife, ou na de uma Aurinha, de Olinda, ou ainda na de um Ciço Gomes, de Arcoverde, sabe que o CD de Chico Antônio e o filme sobre as três irmãs são, em comparação, bastante fracos do ponto de vista musical. E que esses produtos, por essa razão, transmitem a seu público uma imagem dos cocos do Nordeste que não faz jus a toda sua beleza, e sobretudo a toda sua vitalidade contemporânea.

Pois os cocos do Nordeste são hoje um gênero em plena vitalidade, cantado, dançado e apreciado por muita gente, gente velha, gente adulta e gente bem moça. Trata-se de uma tradição musical muito rica e que também merece ser mais bem conhecida e valorizada por todos nós. Era isso que eu queria exprimir aqui hoje, e que espero ter a oportunidade de debater um pouco com vocês na sequência, esta tarde. Muito obrigado por sua atenção.



O TAMBOR DE CRIOULA NO MARANHÃO

Sergio Ferretti

Batuque é a forma genérica pela qual foram conhecidas as danças de negro desde o período colonial até o século XX. Maynard Araújo (1964, Vol II, p 231) considera que a denominação dada às danças, cerimônias religiosas e instrumentos musicais constitui uma das maiores dificuldades nos estudos de folclore, pois variam com as regiões. Lembra que no Rio Grande do Sul batuque é o nome de uma cerimônia religiosa parecida com o candomblé, um dos nomes pelo qual também é conhecida a religião de origem africana no Pará. Em muitos estados batuque é dança de terreiro, de origem africana, possivelmente originária de Angola ou do Congo.

Uma das primeiras referências escritas que temos conhecimento a respeito dos batuques no Maranhão foi publicada, em 1818, por Frei Francisco de N. Sra. dos Prazeres em *Poranduba Maranhense*, que, ao informar a respeito dos negros, dizia ser a irmandade de São Benedito dos Pretos a mais numerosa de São Luís e que os escravos:

para suavizar a sua triste condição fazem nos dias de guarda e suas vésperas uma dança denominada de batuque, porque nela usam uma espécie de tambor, que tem este nome. Esta dança é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve muito longe (1891, p. 138).

Conforme Röhrig Assunção (1999, p. 54), “dos anos 1830 em diante, as Câmaras Municipais começaram a proibir os batuques dentro das cidades depois do toque de recolher”. Röhrig Assunção apresenta exemplos, ao longo do século XIX, de leis em vários municípios do Maranhão proibindo os batuques de negros. Considerava-se que “os batuques eram uma ocasião

de encontro de pessoas livres e escravos de diferentes fazendas formando grandes reuniões dificilmente controláveis” (Idem. Ibidem).

Domingos Vieira Filho (1978, p. 20) informa que o *Código de Posturas da Câmara da Capital do Maranhão*, de 1866, no art. 124, proibia a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes. Diz que havia o receio de que tais brincadeiras degenerassem em graves perturbações da ordem pública.

O folclorista Edson Carneiro (1974, p. 35-67) em meados do séc XX, estudando o samba de umbigada, discute o uso dos termos batuque e samba. Diz que batuque no Brasil aplica-se ao conjunto de sons produzidos por instrumento de percussão considerados ensurdecedores. Batuque é uma dança ao som de tambores. Afirma que prefere a palavra samba que em geral se aplica à dança. Considera que o samba de roda se difundiu a partir da Bahia ao Rio de Janeiro e a outras regiões e se conserva nas danças de umbigada. Carneiro constata que batuques e danças de umbigada foram observadas em Angola pelos portugueses em fins do século XIX sendo considerados como sensual, erótico, lascivo e indecente. Havia cânticos de improviso respondidos em coro ao som de tambores e palmas e em Angola a umbigada era denominada “semba”.

Carneiro considera que o samba veio para o Brasil de Angola e do Congo e se estendeu do Maranhão a São Paulo. Inclui entre suas modalidades o lundu, o baiano, o coco, o samba, o jongo e outras danças. Considera o tambor de crioula como uma variedade do samba existente em São Luís do Maranhão e informa (Carneiro, 1974, p. 48) que todos os sábados havia tambor de crioula nos bairros de João Paulo e Madre de Deus. Carneiro atribui ao tambor de crioula o compasso 2/4, que é o ritmo do samba, mas, posteriormente, Joaquim Santos (Ferretti, 2003, p. 83-101) constatou que o ritmo do toque do tambor de crioula é em compasso 6/8.

Edson Carneiro (1974) menciona a presença da umbigada em várias formas de samba encontrados no Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Diz

que três formas de samba são encontradas no Brasil: a dança de pares, a dança de roda e a dança de umbigada – e que a umbigada é uma forma de convite à dança.

Baseado em correspondência de Domingos Viera Filho, de 1947, Câmara Cascudo (1988) informa que a punga é também chamada de tambor de crioula e Vieira Filho (1979) informa que a umbigada é denominada punga na dança do tambor de crioula. A umbigada ou punga é um convite à dança e em alguns lugares no interior do Maranhão transforma-se na pernada, o que foi constatado por Edson Carneiro (1974, p. 48) e por nós confirmado nas festas de tambor de crioula no Município de Rosário, assim como em outros interiores maranhenses.

Os três tambores ou parêlha utilizados no tambor de crioula são denominados genericamente de grande, meião e crivador, embora tenham outras denominações. São feitos de madeira (de mangue ou sororó), escavados com formão e recobertos em uma das extremidades por couro (de boi, veado ou cavalo) fixado com correia de couro e cravelhas. Alguns grupos utilizam tambores feitos com cano de plástico PVC, por serem mais fácil de fabricar e mais leves para o transporte, mas existem controvérsias quanto a sua utilização. Os tambores são esquentados ao fogo para afinação. Nos intervalos para esquentar o couro dos tambores as pessoas brincam animadamente cantando e batendo palmas. No tambor de crioula geralmente as mulheres dançam e os homens tocam e cantam.

Há variações regionais na forma dos instrumentos, no ritmo, nos cânticos e nas danças. Em alguns interiores os homens costumam acompanhar a dança com uma espécie de pernada ou rasteira ou outros movimentos do corpo. Em alguns locais do interior costuma-se também realizar toques de tambor de crioula nos cemitérios nos dias de finado.

A alegria e a simplicidade é a mesma nas festas populares de tambor de crioula e de tambor de mina, denominação principal das religiões afro-brasileiras no Maranhão. Embora confundidas pelos membros de outras classes que não participam dessas manifestações culturais, pessoas que

participam do tambor de crioula e do tambor de mina fazem distinção nítida entre as duas manifestações. Ambas expressam, de forma específica, a continuidade de tradições antigas que se encontram muito presentes no povo maranhense. O tambor de crioula não é dança especificamente religiosa, sendo considerada uma brincadeira que pode ser feita em qualquer época e local. É organizada por pessoas das classes populares e participada, sobretudo por negros. Atualmente brancos e pessoas de outras classes sociais acostumam-se a apreciar e participar tocando, cantando e dançando tambor de crioula.

DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA SOBRE TAMBOR DE CRIOULA

Até relativamente pouco tempo não havia praticamente nada publicado sobre o tema, exceto raras referências em trabalhos de folcloristas.

Estudando a vida e obra do escritor Aluísio de Azevedo, Jean-Yves Mérien (1988) apresenta informações interessantes sobre a vida social e cultural do Maranhão na segunda metade do século XIX, baseadas em pesquisas de jornais maranhenses. Comentando a vida cultural em São Luís após a Lei do Ventre Livre, mostra (Mérien, 1988, p. 64) que os negros e mestiços representavam dois terços da população da província do Maranhão em 1875 e eram sujeitos aos preconceitos dos brancos. Sobre estes preconceitos, afirma (Idem. Ibidem.):

A discriminação estendia-se também ao campo cultural: as festas e os bailes freqüentados pelos escravos e pelos pretos pobres eram condenados pela burguesia comerciante e vistos como manifestações obscenas e primitivas; os cultos afro-brasileiros eram taxados de superstições grotescas. (Nota 134: Os bailes de escravos in “Diário do Maranhão”, São Luís do Maranhão, 22.9.1875, p.2.)”. Afirma também que: “a burguesia rejeitava todas e quaisquer manifestações da cultura popular: danças, cantos e tradições orais” (Mérien, 1988, p. 74).

Em 1938 a Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, realizando viagem de estudos ao Nordeste do Brasil, passou cinco dias em São Luís. Documentou festas de tambor de mina no terreiro de

dona Maximiana, no João Paulo, de um tambor de crioula, do bumba-meu-boi e de um carimbó, com fotos, gravação e filmes. Na época, o tambor de mina e o tambor de crioula, que eram quase desconhecidos, foram denominados de danças de feitiçaria.

O tambor foi gravado no dia 19 de junho de 1938 no bairro do João Paulo¹ e foi considerado pelos membros da equipe como muito desorganizado, uma porcaria. De qualquer forma constitui a primeira documentação disponível que se tem sobre essa manifestação cultural, realizada há 69 anos e que, após a morte de Mario de Andrade, foi publicada em 1948 por Oneyda Alvarenga.

Nos quarenta anos seguintes, até fins da década de 1970, praticamente nada mais foi escrito sobre tambor de crioula. Afirmava-se que o tambor de crioula era afinado ao fogo, tocado a murro, dançado a coice (Vieira Filho, 1977, p. 21). Alguns diziam que o tambor de crioula era uma dança profana em que se cantavam palavras sem nexos.

Em 1977/78, uma equipe de jovens da Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), interessada em conhecer a cultura popular maranhense, realizou pesquisa sob nossa coordenação a propósito da manifestação cultural do tambor de crioula que recebeu apoio da Funarte e teve uma pequena edição publicada em 1979 pelo Serviço de Obras Gráficas do Estado (SIOGE). Em 1981 foi publicada uma edição resumida no número 31 dos *Cadernos de Folclore* do Instituto Nacional de Folclore INF/FUNARTE/MEC, junto com um disco compacto, na Coleção de Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro da Comissão Brasileira de Defesa do Folclore. O relatório foi publicado em novas edições revistas em 1995 e em 2002 (Ferretti, 2002), com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura e da Comissão Maranhense de Folclore.

A pesquisa contou com o incentivo do folclorista Dr. Domingos Vieira Filho, então presidente da FUNCMA sendo realizada com apoio financeiro do INF. Na etapa preparatória contamos com a colaboração dos antropólogos Carlos Rodrigues Brandão e José Carlos Manhães, que ministraram cursos sobre folclore e sobre cultura negra.

1. Além da transcrição das letras dos cânticos, quase não há informações sobre os participantes. As dançantes foram Apolinária Rocha, preta de 46 anos natural de Rosário, Custódia Rosa de Leme, preta de 48 anos nascida em Codó, e Maria Trindade, mulata clara de 42 anos nascida em São Luís. Os tocadores foram José Pereira da Silva, Francisco Xavier de Melo, Luciano Cardoso (tocador do tambor grande), João Martins, João Rodrigues, Feliciano Cardoso (tambor grande), Ernesto Nonato dos Santos e Zacarias.

Participaram ativamente dos trabalhos os técnicos Rodão Lima e José Valdelino Cécio, prematuramente falecidos, além de Joila Moraes, do musicólogo Joaquim Santos Neto e do fotógrafo e cineasta Murilo Santos, além de um grupo de estudantes estagiários. Um dos objetivos da pesquisa era coletar documentação para o acervo do futuro Museu de Folclore do Maranhão, planejado então por Dr. Domingos, que se transformou, depois de sua morte, no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

A pesquisa trouxe importantes contribuições em relação às letras e à música do tambor de crioula, que foram coletados e analisados na época por Valdelino Cécio e Joaquim Santos, sendo revistos na edição de 1995, por Joaquim Santos com a colaboração de Francisco Pinheiro e de Patrícia Sandler. Até aquela época, muitos afirmavam que as letras dos cânticos de tambor de crioula constituíam um conjunto de palavras sem nexo e a pesquisa demonstrou que havia poesia e sentido nas palavras dos cânticos, que podiam ser classificados, como fez Valdelino Cécio, em diferentes temas como: a autoapresentação, saudações, cumprimentos, autoelogio, reverências a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, recordação de situações, pessoas e lugares, sátiras, recordações amorosas, desafios, despedidas, etc. Joaquim Santos realizou estudos de etnomusicologia e constatou, como já dissemos, que o ritmo do toque do tambor de crioula é em compasso 6/8 (Ferretti, 2003, p. 83-101), e não no ritmo do samba, que é em compasso 2/4.

Constatamos com Joaquim Santos que a música do tambor de crioula possui estilo muito próximo às raízes mais antigas da cultura afro-maranhense, por isso pessoas de fora dos grupos não aprendem facilmente a tocar, cantar e dançar. Como acontece na música primitiva, no tambor de crioula a palavra é mais importante do que a melodia, que é construída em cima das palavras. As palavras das toadas não são de fácil compreensão para pessoas fora dos setores da classe social que participam de sua realização, devido ao sotaque com que são pronunciadas, à existência de regionalismos, de palavras arcaizantes e pela própria impositação vocal.

A música do tambor de crioula se relaciona com a música do bumba-meu-boi e com o samba de carnaval do Maranhão, pois muitos cantadores

e tocadores de tambor de crioula participam ativamente dessas outras manifestações da cultura popular deixando transparecer algo de uma sobre as outras no ritmo, na melodia, nos instrumentos. As letras dos versos podem se referir ao turismo, ao gravador, à televisão, mas um bom tocador é sempre o que toca mais tradicionalmente, preservando maior fidelidade às raízes mais antigas. É sobretudo na música que se revela a originalidade dos grupos de tambor de crioula, pois ela possibilita uma participação coletiva muito intensa e permite o destaque de indivíduos nos improvisos das letras. Na música pode-se perceber que os participantes sentem orgulho de sua auto-realização por terem consciência de que estão fazendo bem feito aquilo que só eles sabem e podem fazer corretamente.

A pesquisa constatou, entre outros elementos, os diversos significados do tambor de crioula, suas conotações festivas e religiosas e o início de seu envolvimento com o turismo. O tambor de crioula não é apenas uma manifestação festiva sem conotações religiosas e também não é uma dança de feitiçaria como pensava Mario de Andrade. Trata-se de manifestação ritual da cultura popular, com conotações de divertimento, que pode ser realizada em qualquer época do ano como no Carnaval e no São João. Também costuma ser oferecida em pagamento de promessa a São Bendito por uma graça alcançada. Ou dançada em terreiros de tambor de mina ou de umbanda, em homenagem a entidades espirituais como o Vodum Verequete, ou a caboclos, como Preto Velho e outros, o que costuma ocorrer no dia 13 de maio ou em outras datas.

Em relação ao turismo, na época da pesquisa, tínhamos receio de que o interesse turístico contribuísse para a descaracterização dessa manifestação. Ela perderia seus aspectos rituais que seriam substituídos pelo mero espetáculo. Constatamos hoje que o turismo contribuiu para desenvolver o maior interesse pelo tambor de crioula e não fez desaparecer suas características rituais e religiosas. Durante mais de dez anos o panorama de estudos sobre o tambor de crioula se alterou pouco. A partir de década de 1990 e na década atual começaram a surgir mais trabalhos sobre o tema, que passou a interessar estudantes, pesquisadores e o público mais amplo.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Até os anos de 1990, havia poucas publicações sobre tambor de crioula. A partir daí, nos últimos anos estão sendo produzidas monografias de conclusão de cursos de graduação e de pós-graduação em São Luís e em outros locais e atualmente a bibliografia sobre o tambor de crioula já é mais ampla com o aparecimento de livros, artigos, vídeos, DVDs e CDs. Além de uma bibliografia específica, trabalhos sobre escravidão produzidos por autores que escrevem sobre a cultura negra trazem informações importantes sobre a religião, o lazer e a cultura popular dos afrodescendentes.

Outra fonte de investigação que pode ser útil são periódicos maranhenses. Até os anos de 1940, a quase totalidade das notícias na imprensa sobre manifestações da cultura popular era constituída de reclamações contra barulho e desordens e solicitando providências contra o perigo dessas manifestações. Os divertimentos populares eram considerados perigosos contra a ordem social e as notícias sobre essas manifestações apareciam nas páginas policiais referindo-se a desordens e solicitando providências das autoridades policiais. O que escapasse dos interesses da elite não era considerado como atividade cultural. De qualquer forma, esses escritos são importantes, pois revelam muito sobre os preconceitos vigentes em nossa sociedade há pouco tempo e que em parte continuam até hoje.

A partir das décadas de 1960 e 1970, começam a aparecer na imprensa diária notícias sobre festas populares. Assim, nas três últimas décadas, existe um número razoável de informes publicados nos jornais que devem ser investigados. Mas até hoje existe pouca coisa publicada sobre tambor de crioula.

Além da pesquisa bibliográfica, a pesquisa sobre manifestações da cultura popular deve ser realizada na perspectiva antropológica a partir de convivência demorada com um ou mais grupos que organizam as brincadeiras. Esse trabalho exige contatos prolongados, participação em encontros organizados pelas classes populares e não apenas de eventos promovidos por órgãos oficiais para turistas. É preciso participar de festas promovidas pelos setores das classes populares por ocasião de festas de

santo, festas em terreiros, festas para o pagamento de promessa de devotos, consultando os diferentes grupos de tambor de crioula, entrando em contato com os dirigentes e participantes dos principais grupos e de sua organização.

É um trabalho lento e demorado que exige a conquista da confiança dos participantes pelos pesquisadores. Fotografias, gravações, filmagens em vídeos são indispensáveis, mas é importante, sobretudo, o contato pessoal e a participação nas festas populares, bem como a realização de entrevistas com os organizadores das brincadeiras. Durante uma festa pode-se apenas observar e anotar o que ocorre, anotar nomes e endereços e combinar novos contatos. As entrevistas devem ser feitas de acordo com conveniências dos informantes e em contatos com informantes privilegiados.

TAMBOR DE CRIOLA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

No dia 18 Junho de 2007 o Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional aprovou o registro do tambor de crioula como patrimônio imaterial brasileiro, em conformidade com o Decreto nº 5.551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro. O evento ocorreu na Casa das Minas, terreiro tradicional de culto afro-maranhense que foi tombado pelo Iphan em 2002. Após a solenidade o Ministro da Cultura Gilberto Gil anunciou a decisão do Conselho do Iphan. A seguir ocorreu uma procissão com a imagem de São Benedito, que foi levada até a capela instalada na Fábrica de Artes e no Museu do Tambor de Crioula. Anteriormente, a Prefeitura de São Luís havia estabelecido o dia 6 de setembro como dia do tambor de crioula em São Luís.

Esta manifestação cultural, que até pouco tempo era marginalizada na cultura maranhense, passou a receber reconhecimento público oficial. Uma das diretrizes do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial do MEC, instituído pelo Decreto nº 5.551, prevê a inclusão social e a melhoria das condições de vida dos produtores e detentores do patrimônio imaterial, bem como a promoção da salvaguarda de bens culturais

imateriais. Esperamos que essas e outras diretrizes do PNPI sejam postas em prática o quanto antes e resultem em melhoria das condições de vida dos produtores desse patrimônio.

A pesquisa que realizamos em 1977 identificou dezoito grupos de tambor de crioula em atividade em São Luís. Atualmente a Associação de Tambor de Crioula tem mais de 80 grupos cadastrados. A outorga pela Unesco do título de Patrimônio da Humanidade à cidade de São Luís em 1997, o incentivo ao turismo e às atividades da cultura popular se refletem no atual crescimento do interesse pelo tambor de crioula.

Nos últimos anos tem havido grande interesse, entre outros aspectos, nas possíveis relações entre o tambor de crioula e a luta da capoeira, a que nos referimos brevemente em passagens de nossa pesquisa. Tem havido igualmente interesse pelos aspectos eróticos e sexuais da dança, por seus aspectos especificamente religiosos, por sua diversidade nas diferentes regiões do Estado, pelas relações com o turismo e com as políticas culturais. Esperamos que as novas pesquisas e trabalhos que estão sendo e que venham a ser realizados contribuam para o esclarecimento desses e de outros temas relacionados com o tambor de crioula e com a cultura popular.





ACERVO E PESQUISA SOBRE O SAMBA DE VIOLA

Ralph Waddey

Boa tarde a todos.

Gilberto Gil, além de ministro, é um dos meus artistas e inspiração desde 1965, quando cheguei à Bahia. Gil, você estava começando; eu estava começando. Você foi mais longe. Por enquanto [risos]. Não sei se vou agradar ou decepcionar, não vou fazer uma apresentação formal. O assunto de todo o meu trabalho, até certo ponto, foi samba de viola e viola de samba daqui. Estou no meu pedaço. Tenho a honra e também a responsabilidade de ter aqui presentes pessoas extremamente importantes em minha convivência na Bahia e no meu trabalho, por atuarem como informantes musicais: o pessoal de Saubara, o pessoal de Acupe. Isso me dá uma responsabilidade muito grande, de responder e falar, em termos de pesquisa, sobre o tema que vocês me deram. E não é só, são também amigas e amigos que me sustentaram em todo o meu processo intelectual.

Seria um absurdo, bem como uma perda de tempo, dar uma descrição do samba depois de uma noite como a de ontem. Acho que nunca houve um encontro de samba antes, em qualquer lugar, como o da noite passada. Vocês viram o assunto do meu trabalho. Vocês têm ouvidos; têm olhos. Não vou descrever o que vocês viram, não faz sentido. Então, vou tratar da minha pesquisa e do meu acervo. Vou falar um pouco da abordagem da minha pesquisa, cujo resultado é a monografia que está no dossiê que acompanha o processo de inauguração desta casa.

Estamos aqui hoje para fazer uma certa coisa: abrir ou comemorar a abertura de uma casa de samba. Vou fazer algumas perguntas, vou provocar:

o que é uma casa de samba? Uma casa de samba é qualquer casa na rua do Taboão, de Saubara ou qualquer outra rua dessas cidades do Recôncavo onde se samba. A casa onde se samba é a casa de samba. Vou contar algo que me aconteceu recentemente. Cheguei do exterior, fui ver um amigo, o Délcio Moreira, que trabalha na feira de São Joaquim. Cheguei no domingo, fui em uma segunda ou terça-feira visitá-lo. Ele disse: “Ó, Rafa, você aqui? Pena que não estive aqui domingo.” Eu disse: “Cheguei domingo, mas fiquei em casa. Por quê?”. Ele respondeu: “Porque o grupo de samba de Saubara fez uma apresentação na Praça Castro Alves; depois foram para a minha casa sambar”. Apresentação não é samba. Não é necessariamente samba. Se não se sambar em casa, apresentação em casa de samba, em praça pública, não é samba. Não é samba de verdade.

Quem é produtor artístico de samba? É Zelita, é Ana, é João, não é nem Rosildo. Quem produz o samba é que é o produtor de samba. Não é o funcionário da casa de samba. A Casa do Samba está aqui para dar continuidade à presença do samba na cultura e na sociedade do Recôncavo e no resto da Bahia. Não estamos aqui para tomar conta. Não queremos colocar em bronze o samba, não queremos colocar em concreto, não queremos fazer uma estátua do samba. Nunca vi farda, nunca vi ninguém vestido de baiana em Saubara, Acupe e em Santo Amaro nos sambas que geralmente acontecem depois de uma reza e um caruru. Vejo o pessoal com roupa de missa ou roupa de trabalho. Samba não é uma coisa fardada. Já a apresentação do samba é fardada. Não sei se é para turista ver. O samba, para ser vivo, tem que viver nas ruas, nas casas. Samba não é coisa de esquina de rua. Samba é coisa de casa, de obrigação. Aliás, não é como se diz na Bahia, ou se dizia antigamente com desdém, “tudo acaba em samba”. Marujada passa o dia na rua, volta para a sede. O que é que faz? Samba. É a fase final que consagra o ritual. Roda de capoeira acaba em quê? Acaba em samba. Muitas festas públicas do candomblé acabam com samba. A Casa do Samba em Santo Amaro é para lembrar a vocês de sambar em casa, porque na Bahia tudo acaba em samba.

Quero registrar também um fato que ouvi de duas fontes fidedignas: que essa ideia de casa de samba não veio, não teve a sua origem com o

Iphan. O Iphan assumiu, apoiou, está suportando a ideia (e me suportando). Mas a ideia – ouvi de duas pessoas em que eu acredito – foi de Zelita: “Nós precisamos de uma casa de samba”. Foi a semente. Ela pegou. Isso tem que ser registrado e colocado nas atas da Casa do Samba.

Minha abordagem na pesquisa foi muito diferente do que eu tenho ouvido até agora. E o processo e o assunto foram diferentes em 180 graus. Minha abordagem foi empírica. Não usei muito os livros, eu realmente andei. Por quê? Foi necessário. Não sabia nada. Fui apresentado ao samba de viola pelos violeiros. Não sabia que existia. Quando procurei na literatura samba de viola, samba de chula, quase não encontrei referência. Então, me convidaram para ouvir lá no Alto da Santa Cruz. Fui, adorei, fiquei tarado pelo machete. Gostei demais. Disse, então: “Vou aprofundar esse assunto”. Procurei, não achei nada: samba de chula, samba de partido alto. Souza Carneiro faz referência ao modo como foram levados para os morros do Rio de Janeiro pelos negros baianos do início do século. O samba de chula, aqui no Recôncavo, vocês todos sabem, também se chama samba de partido alto. Samba de chula, samba de viola, samba de partido alto. O bom era que eu tinha toda liberdade de aprender por conta própria.

Comecei a andar, ampliar geograficamente minha pesquisa, ampliar meu conceito do samba, na mesma medida. Comecei no Alto da Santa Cruz, bairro de Salvador. Os moradores do “Alto” eram originários de Santo Amaro, Acupe, Saubara e outros pontos do Recôncavo. Eles me levaram para as suas festas, suas obrigações, eu levava gravador. Eu me comparo com aqueles botânicos do século XIX que vinham catando flores, fazendo desenhos das flores, arquivando, levando para os museus. Eu não desenhava: levava um gravador e contribuía com registros feitos nas casas do samba. Fazia a mesma coisa que eles, era colecionador. Sou um naturalista do samba.

E outra coisa, especialmente nos anos 1970, quando comecei com esse trabalho, as pessoas – jornalistas, amigos e ideólogos – me perguntavam: “Você está pesquisando as raízes do samba?”. Dizia: “Não, muito pelo contrário. Quem tem as raízes, procure as raízes. Eu não tenho”. Pelo

menos, nesse ambiente, eu não tinha. Tenho raízes adquiridas. Pensava: não estou pesquisando raízes, estou pesquisando flores. Como não sabia o que era samba e ninguém me dizia o que era samba, fui procurar e encontrei. Encontrei as flores.

Mais uma vez, leiam o dossiê, é o que tenho a dizer. Ouçam as fitas que eu estou digitalizando. E tenho aqui já o que quero que seja o primeiro item do arquivo sonoro da Casa do Samba. Coloquei em DVD nove horas e meia de trabalho de campo, que recebeu o título *Samba de viola e viola de samba*, primeira gravação de Ralph Waddey. Agradecimento à Casa do Samba no dia do seu nascimento: 14 de setembro de 2007. [Ralph chama Rosildo Moreira, presidente da Associação dos Sambadores e Sambadoras da Bahia, para receber o DVD em nome da Casa do Samba.]

Agora que já falei da pesquisa, vou descrever um pouco o acervo. Fiz a minha primeira gravação de campo em 1966, lá nos Pernambués, bairro de Salvador. Era de uma roda de capoeira que estava formada depois de uma casa de candomblé de linha Angola, que ficava no fundo da minha casa. Comecei sistematicamente em 1965 e isto é a parte de áudio que está em dois formatos, bobina e K-7. Tem alguém tão velho que lembra de bobina?

[Responde Gilberto Gil: “Eu compus “Domingo no parque” em um gravador de bobina. Um AMPEX.”]

Ah, você tinha um equipamento bom. Enfim, revisitando o material atualmente fiquei muito satisfeito com a qualidade da gravação original e também com o fato da fita ter sobrevivido bem. Data de 1975 a 1985 a parte de áudio, que é a primeira parte. E de 1985 até 1988/1989 a parte em vídeo em VHS. Não tem o padrão de uma emissão de TV, é amador, mas o material é muito raro. E vou agora tratar de digitalizá-lo.

Meus amigos, alguém tem pergunta? Alguém tem observação? Não me perguntem como ganho minha vida.





SAMBA E CONSTRUÇÃO DA NACIONALIDADE

Hermano Vianna

Boa tarde. Queria começar agradecendo o convite para estar aqui. É uma honra acompanhar este momento que eu acho importante na história do samba do Recôncavo e dos sambas brasileiros de maneira geral. Lembro-me da primeira reunião desta iniciativa do Ministério da Cultura sob o comando do Gilberto Gil. Havia a ideia da candidatura do samba, de uma maneira geral, mas naquela reunião se conversou sobre o foco no Recôncavo, nesse tipo de samba daqui. E é interessante ver hoje, com a inauguração da Casa do Samba, uma consequência bem concreta daquele processo todo, que a gente venha para esse seminário falar dos sambas. As várias falas que vimos hoje trouxeram elementos importantes dessa discussão sobre esse tipo de música e das suas várias manifestações pelo Brasil.

Também é uma alegria estar aqui, em Santo Amaro, e nesta mesa, com a presença tanto do Zé Miguel, que é um mestre, quanto do Caetano, outro mestre e autor de alguns dos sambas que mais gosto, como “Desde que o samba é samba” ou “Treze de maio”, um samba tão santamarense. Nesta mesa, diante de tantos mestres, só posso levantar algumas questões que servem para a conversa depois.

O que também motivou o convite para eu estar aqui foi a pesquisa para a minha tese de doutorado, que resultou em um livro chamado *Mistério do samba*. Nela, o que eu tentava entender era como o samba tinha se transformado em símbolo de identidade nacional no Brasil. A história normal, quando ouvimos sobre o início do samba popular carioca, da nacionalização do samba nos anos 1920 e 1930, a partir do Rio de Janeiro,

é sempre contada como uma transformação súbita de um ritmo, de um tipo de música, de um estilo musical que tinha nascido nos morros do Rio de Janeiro e era atacado pela polícia, tendo um problema sério para se desenvolver naquela época, para logo depois se transformar em símbolo nacional de identidade – e muito rapidamente. Já nos anos 1930 o samba era divulgado pelas rádios, pela indústria fonográfica para todo o Brasil, como o ritmo brasileiro por excelência e exportado para o mundo em muitos eventos bastante interessantes. Por exemplo: o Estado Novo produziu um programa Hora do Brasil especial, que foi transmitido para a Alemanha nazista, e nesse programa já havia a música do samba como exemplo da cultura brasileira, do que interessava dela para ser mostrado oficialmente para o mundo. Então, como é que se deu essa transformação de um ritmo que era combatido pela polícia – com todos aqueles casos que a gente conhece –, para essa consagração como símbolo de nacionalidade no Brasil? Achava que havia algum mistério aí, na maneira como se deu essa transformação e, a partir do momento que eu comecei ir a fundo nessa história, percebi que ela era bem mais complexa do que essa transformação “da água para o vinho”. O samba transformado em símbolo de nacionalidade era consequência de processos muito amplos que vinham há bastante tempo acontecendo no território do pensamento sobre as várias definições acerca do que era ser brasileiro, do que era nacional e também da relação interessante que se estabeleceu entre intelectuais. Poder público, música popular e cultura popular no Brasil.

O interessante é que fiz minha dissertação de mestrado sobre baile funk no Rio de Janeiro, uma das músicas mais populares da cidade, e vejo muitas das pessoas que produzem o funk carioca repetirem a mesma história. Eles comentam como é semelhante a situação que o funk vive hoje, de ser um ritmo discriminado, também transformado em símbolo de violência e atacado pela polícia. E avaliam que vai acontecer a mesma coisa: que um dia ele vai se transformar em símbolo de cultura brasileira, exportado pelo mundo todo. Quando fiz o trabalho de campo nos bailes funks havia consumo de música cem por cento importada. O primeiro disco de funk para os bailes produzidos no Rio de Janeiro foi lançado em 1989. Então, a história dessa música tem menos de 20 anos e a evolução que aconteceu a partir dali, quando os próprios

músicos do Rio de Janeiro se apropriaram daquela música e começaram a produzi-la para os bailes, foi de uma rápida incorporação de elementos da música carioca em geral e sua transformação em outra coisa. Para mim, hoje, já é possível perceber que aquilo é samba, de uma maneira muito impressionante: é uma batucada eletrônica acompanhada pelo canto improvisado de pessoas com microfones – é a roda de um “novo partido alto”. Ao mesmo tempo em que acontece essa discriminação – são cometidos atos muito violentos como, por exemplo, quando o equipamento do DJ Malboro foi metralhado pela polícia, ou quando foi sequestrado pela mesma corporação, impedido de entrar em determinados morros, o que resulta na transformação do funk em crime –, há outros indícios de que esse tipo de música é valorizada, pois hoje é um símbolo de identidade do Rio de Janeiro pelo mundo afora. Muitas coletâneas de funk estão sendo lançadas no exterior. A repressão e o elogio conviveram e convivem tanto na história do samba quanto na história do funk.

Tinha a ideia de fazer outro tipo de tese e passei um tempo em Chicago, com uma bolsa-sanduíche do CNPq. Na biblioteca de uma universidade em que estudei lá, descobri, em um dos diários do Gilberto Freyre, a lembrança de uma reunião que ele teve em 1926 no Rio: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, com o Pixinguinha e Donga. Eles fecharam um determinado bar do Catete e Pixinguinha, Donga e seus amigos começaram a tocar para eles. Para mim, é curioso que esse encontro não fosse citado nas biografias oficiais dessas várias pessoas como algo relevante. Então, eu disse “Mas como é que não era algo relevante? Como é que não é mais citado? Como é que isso não é mais comentado?”. É justamente porque era algo muito natural, que podia acontecer sempre, que não se tornou alguma coisa a ser notada, a ser citada. Tentei compreender como é que esse encontro foi possível e que lições ele tinha a ensinar sobre esse momento, que também é decisivo na definição do que entendemos como brasileiro hoje.

O Brasil estava vivendo uma transição muito importante. Há pouco mais de 20 anos ele tinha deixado de ser um império, uma monarquia, onde o símbolo da unidade nacional era a coroa – de uma dinastia, que

não era originariamente brasileira. Quando a República foi proclamada, fazia-se necessário encontrar novos símbolos que dessem unidade para a nação brasileira. Nessa mesma época estavam acontecendo outras coisas importantes, decisivas para pensarmos hoje o Brasil, para a maneira como passamos a imaginar o país a partir daquele momento, como a valorização da mestiçagem, do nacional centralizado e do moderno. O que é bastante relevante pensar no encontro Gilberto Freyre/Pixinguinha é que aquilo é resultado do contato entre vários grupos diferentes, da complexidade social e da heterogeneidade cultural do Brasil e de contatos específicos entre elite e cultura popular. Há também uma maneira de entendermos e de percebermos que tanto a cultura da elite e a cultura popular não são homogêneas. Existem vários grupos diferentes, com definições diversas sobre o que é ser brasileiro e sobre o que é importante no Brasil. Simplificar essa realidade é muito perigoso e nos impede de entender o que aconteceu depois.

Vamos lembrar como esse encontro se deu, como foi o primeiro contato de Gilberto Freyre com o Sérgio Buarque de Holanda. Pela primeira vez, Gilberto Freyre foi para o Rio de Janeiro, em 1926. Ele já conhecia a Europa, já tinha ido estudar nos Estados Unidos e não conhecia nem o Rio, nem São Paulo. O contato que ele tinha com o Sérgio Buarque de Holanda naquela época era através de uma revista que o Sérgio editava com o Prudente de Moraes Neto chamada *Estética*, uma publicação muito importante para o modernismo brasileiro daquela época. A *Estética* tinha anunciado, em um número, que teria um artigo sobre James Joyce no número seguinte. Assim, Gilberto Freyre mandou a cópia do artigo dele – publicado no *Diário de Pernambuco* –, um texto já citando James Joyce. Ele disse mais ou menos o seguinte: “está vendo como a província é mais adiantada? Nós sabemos antes de vocês. Já escrevemos sobre a coisa mais de vanguarda do modernismo internacional, já era um artigo sobre *Ulisses*”. O que unia Gilberto Freyre com os modernistas cariocas, moradores do Rio de Janeiro naquela época, era esse interesse pelo modernismo de maneira geral.

Então, Gilberto Freyre, em uma carta, disse para Sérgio e Prudente que ele estava interessado em conhecer Pixinguinha e Donga, mostrando que

esses músicos já eram famosos no Brasil. O interessante foi que o Prudente, para marcar o encontro, tinha sido apresentado ao Donga pelo Blaise Cendrars, poeta francês muito importante, definidor para o modernismo, para a ideia de modernidade, de arte moderna de hoje, a quem, por exemplo, um livro de Oswald de Andrade tinha sido dedicado “pela descoberta do Brasil”. Então, era interessante ver um poeta francês de vanguarda ser o elo entre dois grupos aqui no Brasil. Essa complexidade mostra como essas relações podiam se dar naquele momento entre cultura popular e cultura de elite. Tanto o Sérgio quanto o Gilberto ainda iam escrever os livros que seriam definidores do Brasil tal como a gente entende agora. *Casa Grande e Senzala* é publicado no início da década de 1930 e depois é publicado *Raízes do Brasil*.

Ao mesmo tempo, quando Oswald de Andrade dedica o livro para o Blaise Cendrars, como que dizendo que “a minha descoberta do Brasil foi através desse poeta francês”, vemos que, no tempo que eles passaram em Paris antes do encontro com Blaise, esse contato com a cultura popular brasileira já era intenso. A Tarsila do Amaral, mulher do Oswald naquela época, já fazia feijoada na capital francesa. Portanto, já havia um território muito propício para esse tipo de ligação com a cultura popular, que tem a ver com essa longa tradição de contatos entre elite e música popular no Brasil, que vem desde a modinha. Na sua história, a modinha atravessou o Atlântico várias vezes. Domingos Caldas Barbosa foi cantar em Lisboa e lá é influenciado pelas operetas italianas – que estão na moda na Europa naquela época. Então a modinha volta para o Brasil com outro sentido. Esses encontros da elite com a música popular também aconteciam na tipografia do Paula Brito, que era um local de reunião de intelectuais na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, mas também frequentado pelo Laurindo Rabelo, um cigano, também muito importante para a história da música popular no século XIX. Depois acontecerão vários outros encontros, como o de Sinhô com Manuel Bandeira, mostrando uma relação muito intensa entre esses grupos que estão pensando, repensando o Brasil e criando uma nova imagem do país.

O grupo de Pixinguinha e Donga, os Oito Batutas, era um grupo em que vários estilos musicais conviviam, inclusive o nascente samba. O Oito Batutas toca cateretê, música nordestina e tudo mais. Apesar de haver essa repressão do samba, de ter aquela história do João da Baiana, do pandeiro nas festas da Penha interceptado pela polícia, como o equipamento de som do DJ Marlboro, essa repressão convive com o elogio. Em 1920, por exemplo, os reis da Bélgica vêm para o Brasil e os Oito Batutas são convidados para se apresentar. Arnaldo Guinle também leva o grupo para Paris, onde eles têm contato com o jazz. No pavilhão da General Motors, no centenário da independência do Brasil também tem samba.

Essa é uma ideia de que o nascimento do samba é produto do encontro de vários grupos e de vários tipos de situações diferentes. Ele não nasce só no morro; nasce no Estácio, tem a influência das tias baianas que chegaram ao Rio um pouco antes; a influência do pessoal que está chegando das fazendas de café, que levam o jongo para a Portela, e Madureira, Praça Onze, Estácio; depois é que se cria essa imagem de samba de morro. É interessante o aparecimento dessa noção do puro, apesar da experimentação muito intensa que deu origem ao samba, com muita mistura de vários estilos e instrumentos. Por exemplo, o instrumento surdo – quando pensamos em samba e em samba de escola de samba não podemos deixar de pensar no surdo –, é uma invenção daquela época, feita a partir de tonel de manteiga. A cuíca tal como a gente conhece hoje é uma transformação do tambor de onça angolano e também se desenvolve nessa época. Portanto, é um período de experimentação muito interessante que cria uma nova música e que, nesse instante, tem a sorte e os problemas de conviver com outras coisas que estão acontecendo: com um governo que precisa de centralização cultural no Brasil; com o nascimento da indústria fonográfica no país, que é dessa época; com o nascimento das primeiras rádios, que começaram tocando só música clássica, mas, imediatamente depois também passaram a tocar música popular e a difundem para todo o Brasil. E esse samba, até hoje, continua sendo – se não a música mais popular em todos os lugares do Brasil (em algumas regiões o forró é mais popular, em outra é o sertanejo) – a única música que é popular em todas as regiões brasileiras e tem desenvolvimentos surpreendentes em cada uma dessas regiões.

Como o tema desta mesa são os sambas brasileiros, quis não apenas trazer informações sobre esse momento rico de transformação do estilo musical em símbolo de nacionalidade, mas também falar um pouco sobre o que está acontecendo hoje, sobre a variedade do samba de hoje. Eu me lembro de uma viagem que fiz, que foi um dos acontecimentos mais importantes da minha vida, ao realizar um projeto chamado Música do Brasil. A gente foi a 82 municípios no Brasil, documentando música conhecida como tradicional, folclórica etc. Gilberto Gil foi apresentador da série de TV resultante dessa viagem. Nós passamos pela Bahia, aqui gravamos “Lindo amor”, em São Francisco, e depois fomos para São Braz, gravar o samba de lá. Quando chegamos, no lugar da viola havia uma guitarra elétrica, tocada por o Nininho, um dos grandes guitarristas baianos. Perguntei: “Mas não, por que guitarra elétrica?”. O pai e o avô dele tinham sido violeiros e ele disse: “Com a transformação dos instrumentos, a garotada quer tocar timbau junto com samba. A viola não tem volume de som para ser escutada quando estão tocando esses outros instrumentos, então eu toco guitarra elétrica”.

Nininho foi guitarrista dos Tapajós, um dos grandes trios elétricos nos anos 1960, em Salvador. Pensei: “Poxa, mas esse tipo de tradição de guitarra elétrica a que ele pertence já tem 40 anos. Como o Tropicalismo, já é tradicional. Por que ele não pode misturar essas duas tradições?” O dedilhar de guitarra era genial, ele estava criando outro estilo para tocar a guitarra elétrica, um estilo novo para o samba de roda.

Vi muitas mudanças desse tipo pelo Brasil afora. Por exemplo, em alguns lugares, inclusive aqui no Recôncavo, antes o tambor era feito de couro de cobra. Mas não tem mais cobra aqui... O couro certo para fazer tambor na Folia de Reis do interior de Goiás é de veado vermelho. Mas agora o Ibama proíbe a caça do animal... Isso provoca situações curiosas, do tipo: “Você quer ver o tambor que a gente acabou de fazer com couro de veado? Mas não pode contar para ninguém porque é proibido”. Há outros casos, como o da madeira para fazer a viola de fandango no litoral do Paraná, ou a madeira para fazer a rabeca, no interior do Piauí, também são madeiras de árvores que estão em extinção, e, portanto, não podem ser derrubadas. É

interessante essa complexidade, gerando contradições entre da luta pela preservação ambiental, de um lado, e da preservação cultural, de outro. Se eu matar o bicho para fazer o tambor, estou contribuindo para o fim da diversidade natural, mas se eu não matar o bicho estou contribuindo para o fim da diversidade musical, pois vou usar um tambor que não é o tradicional, com o som adequado para aquela música... Soluções para esse tipo de situação também são muito complexas.

Uma outra lembrança, essa agora de uma das primeiras entrevistas que fiz com o Gil nos anos 1980. Foi naquele seu período na Fundação Gregório de Mattos, com Waly Salomão como coordenador do carnaval de Salvador. Gil foi a primeira pessoa que me chamou atenção: “Você tem que olhar também para a tradição de samba de festas juninas”, se referindo ao samba junino de Salvador.

Durante sua gestão, Gil tinha contado oitenta sambas juninos, naquela época, em Salvador. Era um momento especialmente criativo da cidade, porque o samba reggae estava sendo inventado, assim como vários outros estilos musicais. A capital baiana estava se encontrando com os blocos afro. Diante de tanta exuberância, o samba junino ficou um pouco na penumbra, mas depois migrou para o carnaval e se tornou sucesso no Brasil; depois foi se transformando em pagode pop. Um disco que acho marcante nessa transformação é do Beto Jamaica, ex-Gera Samba, criado nesse mundo do samba junino de Salvador, do samba duro. Beto Jamaica é filho de Mãe Augusta, que é aqui de Santana do Iguape. Ele foi criado junto com a tradição do samba de roda e lançou – no pós-Gera Samba, pós-É o Tchan – um disco que é desconhecido e se chama *É de remexer e é de rebolar*. Esse disco propunha um diálogo entre o samba do É o Tchan com a música mais tradicional do Recôncavo. [Toca um trecho da música de Beto Jamaica.]

Considero esses novos percussionistas baianos ao mesmo tempo extremamente modernos e extremamente conhecedores da tradição. São virtuosos, de uma criatividade impressionante. Entre eles se destaca o Márcio Vítor, que hoje comanda a banda Psirico, que por sua vez abriu

espaço para o surgimento de novas bandas que misturam o samba duro com eletrônica. Vou tocar agora um dos grandes sucessos do último carnaval. É de uma banda chamada Os Camaradas. [Toca um trecho da música de Os Camaradas.]

Assim como Os Camaradas, as bandas mais populares hoje, no Brasil, não são mais contratadas por grandes gravadoras. Os discos são lançados pelos próprios artistas e o esquema de divulgação é a pirataria, é o camelô; e assim elas se tornam conhecidas. É uma nova realidade também de indústria cultural nas periferias brasileiras.

A última faixa que eu gostaria de tocar como exemplo da nova diversidade/vitalidade do samba brasileiro já não é da Bahia, mas é de São Paulo. Essa é uma música do Leandro Lehart, que foi o vocalista do grupo Art Popular. Leandro foi, durante vários anos, a pessoa que mais vendeu discos e que tinha maior número de composições tocando no rádio pelo Brasil afora. Ele lançou este disco novo, que se chama *Mestiço*, no qual mistura instrumentos de diferentes procedências no Brasil; e mistura inventando um outro samba, que é de São Paulo, túmulo do samba transformada em berço de um novo samba. Aqui Leandro usa timbau, como homenagem à Bahia; repinique, como homenagem ao Rio; pandeiro, uma homenagem geral; tambor de alfaia, uma homenagem a Pernambuco; bateria, mesmo; e *cajón*, aquele instrumento que é uma caixa peruana – que o flamenco também usa. [Toca um trecho da música de Leandro Lehart.]

Esses exemplos musicais tornam ainda mais complexo tudo que gostaria de falar aqui: muitas vezes, neste tipo de debate, discutimos as músicas chamadas tradicionais, a cultura popular classificada como autêntica e esquecemos do que está acontecendo hoje, das novas mudanças. O samba começou como mudança mestiça e vai continuar mudando sempre. Se não mudar, aí sim, deveremos ficar preocupados com sua sobrevivência.

Obrigado.



NACIONALIDADE E CONSTRUÇÃO DO SAMBA

José Miguel Wisnik

Desde que saiu *O mistério do samba*, em 1995, eu tive a vontade de conversar com Hermano Vianna sobre questões e dúvidas que o livro me provocava. Nos encontramos várias vezes, mas os assuntos eram sempre outros e nunca falamos disso – nunca fizemos um seminário particular sobre o tema. Hoje debatemos a publicação neste seminário público, envolvendo as ideias que o livro coloca, a interpretação que ele faz do modo como o samba se tornou um símbolo da nacionalidade nos anos 1920 e, especialmente, nos anos 1930.

Hermano desenvolve, n’*O mistério do samba*, o mesmo caminho crítico que ele resumiu, explícita ou implicitamente, aqui: a sua visão do samba vai contra a história, ou o mito, de que o gênero musical sempre existiu no morro, quase como uma natureza, uma entidade reprimida que, em dado momento, se libertou e se tornou o símbolo do Brasil. É comum que se veja assim a história do samba, como uma força da natureza popular que, quando se manifesta e libera, ganha o Brasil e o mundo. Hermano relativiza ou, mais que isso, desmonta a base dessa interpretação dada como natural: diz que o samba não surgiu na forma como o conhecemos, que não existia previamente como tal, num morro originário ideal, e que resulta de um intrincado processo de construção inseparável da própria nacionalidade – o samba é um elemento constituinte da construção da nacionalidade. Há, segundo mostra, um processo, digamos, artificial, pelo qual se chegou a essa linguagem que nós nos acostumamos a reconhecer pela sua espontaneidade. Se existe um percurso de transformação musical que, a certa altura, formatou o

samba, aquele que se reconhece historicamente em “Pelo telefone” em 1917 (ainda muito ligado ao maxixe), o gênero teria se consolidado nos anos 1930 não só como gênero musical, mas também como o representante construído, ao cabo de todo um esforço intelectual e ideológico, da imagem nacional brasileira.

Nesse esforço entram, como diz Hermano mais que especificamente, os sambistas, vários intelectuais do porte de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, engajados na interpretação constituinte da experiência brasileira. São escritores diversos, intelectuais europeus chamando a atenção dos brasileiros para o fenômeno da música popular, músicos de várias proveniências, conjugados a um aparato de Estado que se volta, nesse momento, para a constituição de uma imagem do Brasil moderno – que depende, por sua vez, da determinação de seu fundamento imaginário. Hermano acha que o samba, enquanto fenômeno cultural associado a uma visão positiva da mestiçagem, foi aquela instância capaz de catalisar, na construção ideológica, os elementos dispersos ou conflitivos da realidade brasileira, dando-lhe unidade. “Apropriado” – nos dois sentidos da palavra – para essa construção, o gênero samba confere a ela uma naturalidade espontânea que mascara aquilo que há necessariamente de artificioso na engenharia ideológica e cultural.

Fica claro, assim, que *O mistério do samba* segue aquela vocação desmitificadora da ciência social, empenhada em desmontar um mito de origem e de revelar os processos geralmente ocultos e naturalizados que presidem a invenção das tradições. O significado nacional do samba seria na verdade mais construído do que parece. O livro relativiza a ideia de que ele primeiramente existia já íntegro como gênero musical e era reprimido, antes de se libertar e ganhar a condição de símbolo do Brasil moderno. Aponta exemplos de manifestações da música popular afro-brasileira que eram ora reprimidas, ora aceitas e valorizadas ainda no século XIX. E esse movimento de vai e vem é que é, desde quando o samba ainda não era samba, talvez o sinal mais intrigante do próprio mistério – ou enigma – do samba, para o qual o livro aponta, me parece que sem resolvê-lo.

Duas questões principais se colocam. Por que uma certa música, de caráter ostensivamente afro-brasileiro, era ao mesmo tempo aceita e negada? Como ela pôde, em certo momento, constituir uma imagem do país e que processo se deu para que finalmente se consolidasse a figura desta “entidade samba” como representante do Brasil moderno?

Ao apresentar essa visão, Hermano redimensiona, evidentemente, a ideia do processo de formação do samba, tal como conhecíamos. O discurso do autor é crítico e antitradicionalista. Ele bombardeia a ideia de um samba que já existisse como uma natureza pronta mas reprimida e finalmente redimida e liberta pela sua revelação. Ao contrário, o samba representa o resultado de um processo heterogêneo, decorrente de múltiplas e diferentes forças. Logo, se Hermano contradiz a ideia de que na origem alguma coisa estava desde sempre pronta e acabada, quer dizer, então, que o samba está em permanente processo de construção e não se prende a nenhuma pureza de origem. Acredito que, na segunda parte da sua exposição, quando avalia situações e exemplos atuais, está desdobrando a mesma tese: ao relativizar criticamente a gênese mítica do samba, ao evidenciar a artificialidade da sua construção, abre caminho para vê-lo como algo em progresso, nada parado no tempo, incorporando novos elementos e tecnologias.

A leitura de Hermano, muito estimulante, esclarecedora e historicamente importante, me deixava sempre, no entanto, a pergunta: por que o samba, ele mesmo enquanto gênero musical, “colou” de tal maneira? Seria possível que na construção artificial dessa imagem do Brasil se tivesse lançado mão de algum outro elemento? Hermano parece reconhecer que o samba mulato foi talvez o único gênero musical capaz de responder à necessidade de totalizar o Brasil, de dar sentido ideologicamente manipulatório à totalidade social, mas as dimensões e o alcance dessa necessidade mereceriam maior indagação. A pergunta pode ser ainda invertida, numa crítica da crítica das invenções da tradição: a complexa formação do samba como entidade musical não exigiu, à sua maneira, uma expressão cultural à altura? O samba não “quis” ser expressão do Brasil moderno, já que nele se condensavam dimensões incontornáveis do país escravista e mestiço? De que “arraigamentos” ele é testemunho? [A palavra “arraigamento” me está sendo

enfaticamente soprada por Gilberto Gil, que tenho ao meu lado nesta mesa.] De onde vem esse processo que reconhecemos sob o nome de samba, em seus alcances mais fundos?

As discussões sobre a origem da palavra “samba”, neste seminário, apontam para um significante que oscila, com diferentes significados pouco determinados e com raízes apontando curiosamente não só para línguas africanas como indígenas. Há uma espécie de coincidência sonora de palavras de diferentes procedências, com várias significações, como se à espera de uma definição que as condensasse. Mas, olhadas *a posteriori*, as interpretações padecem da projeção retrospectiva através da qual se insiste em ver em todo significante aproximado de “samba” algo do significado pronto que se cristalizou para nós no século XX, como se o nosso samba já estivesse todo lá.

Acho mais pertinente notar que, no século XIX, a palavra “samba” aparece, mas está longe de se fixar no sentido que a consagrou depois, pois este é inseparável do encontro entre o posterior esforço de construção ideológica, já citado, esbarrando, por sua vez, numa poderosa experiência coletiva brasileira ainda inominada, um modo de sociabilidade que aderiu concretamente a essa palavra semanticamente flutuante. Houve, na verdade, o encontro de duas massas de certo modo nebulosas, em que um significante curiosamente indeterminado e aberto parece pronto a receber a coisa que o encarna, e que essa coisa, uma experiência sociocultural sem nome, um verdadeiro “lugar fora das ideias”, espera a nomeação correspondente que vem dessa sintomática parceria entre músicos populares, a elite intelectual e uma aparelho de Estado formando uma interação complexa.

O meu propósito aqui é remontar um pouco a elementos que, no século XIX, indiquem já esse processo emergente e o anunciem. Para isso, tive a necessidade de oferecer uma perspectiva complementar oposta à de Hermano, rebatendo “O samba e a construção da nacionalidade” com “A nacionalidade e a construção do samba”.

O longo processo de constituição do gênero passa necessariamente pelo momento em que uma música dançante europeia, a polca, irradiada pelo

mundo a partir de Paris, na década de 1840, passa por um processo de “amaxixamento”. O maxixe, como gênero dançante que resulta de uma hibridação africanizante da polca, pode ser reconhecido como um fenômeno da música popular urbana já existente no final da década de 1870. Era dançado e praticado em bailes da Cidade Nova e ao mesmo tempo em teatros de revista frequentados por pais de família que não ligariam esse ambiente associado à boêmia, à prostituição e aos bailes de negros e mulatos às filhas casadoiras, que, no entanto, executavam cada vez mais ao piano, em suas casas, polcas amaxixadas disfarçadas e que não se apresentavam com esse nome. O maxixe, assim recalcado, “está e não está”. Carlos Sandroni diz, no livro *Feitiço Decente*, que o primeiro maxixe publicado como tal é de 1897, portanto, no fim do século XIX e quase dez anos depois da Abolição da Escravidão. Até aí, ele permanece como algo da ordem do impublicável.

A questão é, assim, a dificuldade de compatibilizar um gênero de música que está ligado a escravos e que este possa, ao mesmo tempo, com a música boêmia e noturna, se associar aos ambientes familiares. A disparidade, o choque social surdo, a distância, o recalque comportamental, fazem com que o maxixe não seja assumido pelo nome que o consagrou nos meios populares e teatrais boêmios. Ao mesmo tempo, a novidade fascinante, insidiosa, invasiva, atraente, é aceita sob outros rótulos, camuflada, admitida sob a espécie da “polca lundu”, “polca cateretê”, “polca característica”, entre outros chamamentos e chamarizes. De todo modo, se cerca do que não pode, a rigor, ser nomeado e que, no entanto, é enormemente aceito e simultaneamente evitado. Esse movimento de aceitação e de negação parece-me ser intimamente ligado a uma sociedade que é escravista e miscigenante, isto é, onde as classes estruturalmente constitutivas - proprietários e escravos - são infranqueáveis economicamente e biologicamente permeáveis, separados por um abismo social intransponível e unidos por elos de miscigenação proibidos e praticados, camuflados e evidentes, violentos e tácitos, truculentos e sensuais.

Processo complexo que me parece fazer do mestiço a figura daquele que não é propriamente rejeitado nem propriamente admitido - e que guarda

o segredo inconfessável do todo -, quer dizer, aquele no qual está colocada toda a questão do embrulho social, econômico, político e cultural que forma a sociedade brasileira. Não é à toa, assim, que o mestiço recalcado e não dito seja ostensivamente dito depois como a chave de tudo, quando chegou o momento de compor a imagem do Brasil moderno. A invenção do samba é um “desrecalque” dessa figura que vem à tona como sendo o símbolo do Brasil (não apenas a peça chave de uma construção ideológica). Não à toa, então, que a “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso comece com “Brasil, meu Brasil brasileiro, meu mulato inzoneiro”. As curiosas tautologias contidas nesse samba literalmente “emblemático” (“esse coqueiro que dá coco”, “bota o rei congo no congado”) parecem indicar que alguma coisa fora de lugar vem para o lugar – em outras palavras, o país mestiço se reconhece mestiço. Trata-se de uma grande virada, e quem deu forma teórica a ela foi Gilberto Freyre. Com tudo que se possa discutir sobre ele, essa fase corresponde a uma transformação profunda no modo de se ver o Brasil.

O momento em que se dá essa passagem, ou seja, em que a polca vai sendo “amaxixada”, coincide com o momento em que ela vai emergindo como o gênero por excelência de um florescente mercado de partituras que prefigura a incipiente “indústria” musical e o campo poderoso da música popular urbana. Chegada ao Brasil na década de 1840, a polca, gênero dançante originário do Leste europeu, se espalha pelo mundo a partir de Paris e, trinta anos depois, estará transformada pelos seus usos num gênero híbrido de perfil afro-brasileiro, tão contagiante quanto cercado de estigma e de silenciamento. Tratei desse assunto no ensaio *Machado maxixe* (São Paulo, PubliFolha, 2008).

Machado de Assis registrou e interpretou ficcionalmente o fenômeno em vários textos do período, especialmente em crônicas e em dois contos. Um dos contos se chama “O machete” (não foi publicado em livro, mas está em conhecida antologia organizada por John Gledson). Um rapaz pobre chamado Inácio Ramos, aplicado ao estudo de música “séria”, toca rabeca, aprende violoncelo e se torna com muito esforço um músico clássico, mesmo que sem público. Ele toca para si, para mãe e para uma namorada, com quem se casa. Ela se chama Carlotinha, é uma moça muito sapeca,

que dança sestrosamente e que se constitui, pode-se dizer, numa mistura de *cisne e cabrita* (para usar a imagem de um outro conto sobre a música brasileira, “Terpsícore”). A certa altura entram em cena dois estudantes de Direito em São Paulo: um deles admira a música clássica, mas o outro é um ás do machete popular (instrumento aparentado ao cavaquinho). Com o machete, Barbosa (é o seu nome) arrebatava o quarteirão e as atenções de Carlotinha, fazendo com que Inácio Ramos se dê conta, pela primeira vez, da sua solidão musical como um problema. Enquanto Inácio Ramos aparece no conto como autêntico, introvertido e verticalmente concentrado na sua arte, Barbosa é o virtuose popular do arrasta-pé, fazendo música como passatempo e meio de sedução, não sem histrionismo. Machado desvela pioneiramente aí, me parece (o conto é de 1878), a presença avassaladora de que se investirá a música popular urbana no Brasil, arrastando tudo consigo e pulverizando os esforços pela música erudita. Junto com isso, traça a figura ambivalente do músico popular urbano que, portador de uma enorme novidade é, ao mesmo tempo, um sedutor com perigoso poder de enganação. (Lima Barreto dará forma a essa ambivalência com as figuras de Ricardo Coração dos Outros, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de Cassy Jones em *Clara dos Anjos*). Os atrativos e os perigos envolvidos na emergência desse músico arrebatador e insidioso, marcando presença e ocupando espaços com base na atração que sua música provoca, farão fortuna, pode-se dizer, na cultura brasileira do século XX. A figura já estava presente no Barbosa, com quem Carlotinha evidentemente foge, deixando Inácio Ramos, em cena de melodrama, tocando violoncelo, solitário e louco, arrependido de tocar o instrumento, dizendo “eu devia ter aprendido machete”, para depois acrescentar sugestivamente: “eu queria compor uma obra para violoncelo e machete”.

Machado de Assis estava acusando aí a presença de uma constelação cultural nova. Em primeiro lugar, uma espécie de “polquização” do mundo. Se já se disse que a polca é o protótipo da música de massas (do *ragtime* ao *rock’n roll*, tudo é polca...), ela arrastava consigo, como índice e como sintoma (Machado é pródigo em sugestões a esse respeito), o emergente mundo da moda, do consumo de mercadorias em marcha de universalização e da informação mundial como indissociável da novidade e

do consumo. (As crônicas machadianas, com suas muitas cabriolas irônicas, são o campo privilegiado e primeiro de expressão desse fato). A polca ofereceu o primeiro modelo de música dançante em contexto urbano, vendida como mercadoria, no caso, como partitura. Ao lado da “polquização” galopante do mundo, o escritor estava apontando para a enorme separação, no Brasil, entre cultura letrada e não letrada, e o verdadeiro abismo entre as duas, que faz com que um tipo de repertório jamais se consolide em sistema, enquanto o outro se investe de uma onipotência arrebatadora.

Mas é em outro conto, chamado “Um homem célebre”, que Machado de Assis dá a essas questões uma formulação propriamente nova e complexa. Nele, um compositor de polcas chamado Pestana vive o sucesso espetacular de suas peças dançantes, mas foge desesperadamente desse sucesso porque almeja a glória imortal dos compositores da música clássica europeia. Em conflito com o público que o assedia, e consigo mesmo, com suas propensões irresistivelmente populares, fecha-se num quarto onde o piano ostenta a partitura das *Sonatas* de Beethoven, e passa a noite se preparando para compor a obra que o alinhe entre os grandes e os imortais. Vale dizer que o seu repertório de eleição – o conto não nos esconde que ele é um intérprete de respeito – consitui-se de nada menos do que Haydn, Mozart e Beethoven, ou seja, o núcleo duro do classicismo vienense. Mergulhado neles, passa a noite em claro, mas sem conseguir compor a peça que tanto busca. No dia seguinte, quando tem que sair para dar aula, é tomado de repente por uma inspiração súbita, corre para o piano, as notas fluem, sem tédio, sem pensar nos compositores cujos retratos cercam seu piano, sem pensar nos editores que lhe encomendam novos sucessos, sem pensar em nada, compondo mais uma saltitante, serelepe e irresistível polca genial, fadada ao sucesso, que lhe cairá sobre a cabeça como um pesadelo retumbante.

Ao longo do conto, o movimento pendular de fuga e retorno se repete ao desespero. O mais interessante, no entanto, é que a questão não se resume à ironia mais óbvia de que um músico popular queira subir às alturas do músico de concerto e que fracasse. A questão é maior: Pestana é o

sintoma de um processo cultural em que essas fronteiras não estão propriamente estabelecidas, em um país onde coros de escravos eram chamados a cantar em uma ópera de Verdi, em que um lundu ou uma valsa podiam ser tocados num sarau, num concerto ou na rua; e no qual um músico que toca num baile aparece, de repente, tocando música de câmara. Machado deu forma, sempre irônica, é claro, aos paradoxos e aos conflitos implicados nessa configuração cultural singular, fazendo do compositor Pestana, com sua autenticidade cercada de inautenticidade, uma espécie de Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto.

O universo de Pestana não é diferente daquele em que se formou e vingou o extraordinário compositor real Ernesto Nazareth, cuja existência dá uma verossimilhança e um poder de convicção ainda maior ao conto. Não estou dizendo, evidentemente, que “Um homem célebre” seja um conto *à clé*, que Pestana seja uma referência a Nazareth, mas sim que o mundo de questões que ele abriga aponta para o mesmo caldo de cultura que produziu o autor de “Apanhei-te, cavaquinho”, de “Bambino”, do “Batuque” (superior à peça do mesmo nome composta por Nepomuceno) e de um “Improviso de concerto”, dedicado a Villa-Lobos. Nazareth conhecia bem o repertório erudito, tocava esse repertório e compunha peças para piano finamente escritas desde a década de 1870 até 1930 – polcas amaxixadas e depois maxixes, cujo gênero ele evitava nomear.

Esses exemplos servem para se ver como uma série de linhas da música brasileira, que de certo modo a marcarão no século XX, estavam contidas ali. Uma é essa, a das polcas, a que Machado de Assis se refere com profusão de detalhes quanto ao seu caráter e sua influência. Embora ele não diga em nenhum momento que as polcas em pauta, nas composições de Pestana, sejam maxixes, ou mais precisamente polcas amaxixadas, uma série de elementos, mais explícitos em crônicas, são indicadores de que o gênero se encontrava em franca transformação rítmica e em processo de hibridização. Nisso residia, justamente, o ponto crucial silenciado, ligado aos motivos que envolvem as marchas e contramarchas da Abolição, cifradas e espalhadas pelo conto (publicado aliás, na *Gazeta de Notícias*, em junho de

1888). Machado usa as palavras “requebro”, “saracoteio”, “ginga”, “meneio”, “negaceio”, todas elas indicadoras de um tipo de rítmica contramétrica, contendo imparidades e acentos que a ligam às músicas africanas. (Estou lançando mão aqui de conceitos que Carlos Sandroni desenvolveu no livro *Feitiço Decente*). Cométrica é a rítmica, como a europeia, em que a subdivisão dos tempos e os acentos rítmicos incidem sobre os tempos fortes do compasso, reforçando-os. Como acontece na própria polca, a subdivisão binária é confirmada pelas figuras rítmicas da melodia e do acompanhamento. O maxixe, ao contrário, introduz um elemento contramétrico, uma imparidade rítmica, como se dois pulsos defasados simultâneos abrissem uma espécie de vazio que o corpo tem que preencher dançando. (Se você colocar um pelotão marchando ao som da polca, ele marcha; mas se você amaxixar o ritmo, o pelotão todo rebola, porque é impossível, justamente, ficar imune aos acentos contramétricos).

Se essa sensibilidade contramétrica já está mais do que absorvida, incorporada e assumida na música brasileira através de gerações, o momento do conto machadiano tem qualquer coisa de inaugural, de um processo emergente, com a particularidade de ser simultaneamente denegado e recalçado. Ao lado disso, o conto aponta para as complexas relações, no Brasil, entre a cultura letrada e a não letrada que, justamente pela sua distância, se aproximam paradoxalmente. É o que assistimos no caso Pestana, mas isso também tem a ver com o processo de “invenção” do samba, envolvendo intelectuais letrados, escritores, intérpretes do Brasil, ideólogos, sambistas. Uma tal dialogação foi crucial para a vida cultural no Brasil do Modernismo à Tropicália, passando por *Grande Sertão: Veredas*, Mário de Andrade, Oswald, Glauber Rocha. Tudo isso está ligado a uma ambição que hoje mudou de figura, mas que definiu a cara do Brasil por um processo que dependia desse desrecalque e dessa revirada.

Também é notável e singular que, no Brasil, o erudito e o popular, o letrado e o oral, a literatura e a música, se combinem de maneira inusitada. Um dos maiores cancionistas do Brasil, Chico Buarque, é autor de três (agora quatro) romances; Vinícius de Moraes tinha passado da poesia, do livro para a canção. Há uma expressiva geração de poetas que transitam da

canção ao livro e do livro à canção: Jorge Mautner, Wally Salomão, Cacaso, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, Paulo Leminski, Alice Ruiz. Caetano Veloso é ensaísta; Gilberto Gil, ministro da cultura. São muitas variações sobre essa questão que estava colocada como problema e como potência no conto do Machado, embora com o acento irônico e crítico que ressalta corrosivamente o caráter altamente problemático da ambivalência.

Numa crônica de 1878, Machado diz que as polcas têm títulos engraçados e que proliferam sob a curiosa forma da “polca de pergunta” rebatida pela “polca de resposta”. Se alguém faz, por exemplo, a polca “Moro longe”, um gaiato responde com a polca “Mude-se para perto”, através de um processo que ele chama de “telefônico” (o telefone era uma invenção recente, de 1876). Levando ao absurdo a ideia, Machado imagina então uma polca que se chamasse “Senhor Dr. Chefe de Polícia, lance suas vistas para as casas de tavolagem”, escrita por um hipotético “Um que sabe”, à qual responderia outra, em tom esperto e solene: “Descanse, Um que sabe, a autoridade cumpre o seu dever”. Ou muito me engano ou já temos aí, com quarenta anos de antecedência, todo o núcleo irônico do samba “Pelo telefone” em que a autoridade faz vistas grossas para o jogo ilícito. [Na versão cantada por Donga].

Essa impressionante recorrência atesta que a cultura é uma totalidade de questões que continuamente se tocam, se esbarram e que, afinal, dizem respeito, aqui, à questão da malandragem. Ela foi definida por Antonio Candido, no conhecido ensaio “Dialética da malandragem”, sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como uma espécie de oscilação permanente e não resolvida, na vida brasileira, entre os hemisférios da ordem e da desordem, do cabedal e do carnaval, da instituição e da contravenção. O hemisfério da ordem é constituído pelos núcleos, mais raros, que compõem família estável, que têm trabalho regular, que têm posses e às quais correspondem, por outro lado, numerosas relações de mancebia, de laços transitórios, de trabalho irregular, de expedientes e de pequenas transgressões. É possível reconhecer aí o protótipo do sambista carioca e mulato, pelo menos em uma de suas linhas mestras, como o lugar privilegiado de realização dessa pendulação ambivalente.

Um dos enigmas do Brasil é que esses lados, aparentemente opostos, sejam dois lados da mesma coisa. Daí que seja um grande desafio para nós afirmar o que isso representa como potência e originalidade, sem negar as impotências e as indefinições contidas na constituição dessa mesma originalidade. Mas é preciso reconhecer no samba uma lente e um filtro luminoso dessa experiência coletiva.

Para terminar, eu quero dizer que o saldo positivo desse processo é a constituição de uma cultura capaz de dizer algo, o seu contrário e, ainda, uma terceira coisa. É uma lógica, que, justamente, admite a possibilidade de trabalhar com a multiplicidade de lógicas. Uma das polcas de Pestana em “Um homem célebre” chama-se “Candongas não fazem festa”. Candonga, hoje nós vimos Elizabeth Travassos nos dizer, é justamente um dos tambores do jongo. Se o tambor é um instrumento de percussão e o candongueiro é um batuqueiro, essa palavra quer dizer, também, num arco escorregadio de sentidos, “trapaça, contrabando, intriga, mexerico, amor, benzinho”, conforme Houaiss. A palavra condensa, pois, toda a “dialética da malandragem” em seu espectro semântico. Sintomaticamente, pode-se dizer que ela é um sinônimo polimorfo da palavra “inzoneiro”, que o dicionário Houaiss registra como ligada a “trapaça, logro, embuste, intriga, mexerico”, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz de “inzoneiro” um sonso manhoso e enredado.

Que tudo isso esteja no mistério e no enigma do samba é alguma coisa que o próprio samba nos faz ver, viver e reviver – para sempre.





SAMBA, BOSSA-NOVA E VANGUARDAS MUSICAIS

Caetano Veloso

Minha fala vai ser um anticlímax depois de Hermano Viana e José Miguel. Vou ler um negócio que escrevi essa madrugada, pois estava muito atarefado. Estou aqui para o aniversário de minha mãe, que faz cem anos, e não tive tempo de desenvolver mais o tema. Disse assim: sou velho e, portanto, a minha memória não é mais aquele prodígio que os meus amigos injustificavelmente invejavam. Boa memória não é coisa de se invejar. O escritor angolano José Eduardo Agualusa tem lindas páginas, de seu impressionante *O ano em que Zumbi tomou o rio*, sobre a bênção que seria poder esquecer. Habituação a crer que não esquecia nada, me exaspero quando um nome próprio me foge, quando tenho de consultar o *Google* para lembrar o título de um romance de Balzac ou o sobrenome de uma atriz chata de Hollywood que há menos de cinco anos eu me via frequentemente repetindo.

Não lembro o nome do cara que escreveu a biografia de Chet Baker, apenas que ele, americano, apresenta muitas informações anedóticas interessantes [trata-se de James Gavin]. O livro carece de motivação para existir. O autor, confirmando uma atitude crítica consensual nos Estados Unidos, não vê relevância maior na produção musical do trompetista e – o que mais nos importa aqui – considera as suas incursões no mundo do canto como inexplicáveis e imperdoáveis exibições de incapacidade. Em uma passagem há uma referência a João Gilberto como sendo fã e devoto de Baker, que se dedicava a imitá-lo em apresentações de *night clubs* italianos.

A perspectiva crítica dessa alentada biografia é nenhuma. O próprio escritor confessa o motivo que o levou a pesquisar a vida de Baker: o filme

Let's get lost, do fotógrafo Bruce Weber. Ele fez um livro chamado *O Rio de Janeiro*, em que o lutador mais bonito da família Grace aparece em inúmeras fotos de deleite visual, diante da anatomia e da energia masculina; Alexandre Frota protagoniza cenas de quarto de hotel; vários rapazes com pinta de michê fazem o mesmo e Luiza Brunet faz algo parecido. No final, uma citação de meu “Superbacana”, traduzido para o inglês, e um pequeno milagre relativo à minha então futura gravação de “Valsa de uma cidade”. Mas Bruce Weber não tem importância nessa história, exceto por ter feito um documentário sobre Chet Baker em que ele, já velho, anda de conversível com algumas mulheres. Diz coisas, toca, canta e, suponho, pois nunca vi esse filme, aparece em antigas fotos e filmes, quando ele parecia James Dean jovem e, não, Pasolini encarquilhado.

Pois bem, esse cara deve ser gay, o estímulo totalmente extramusical que o levou a projetar um livro – estou falando do escritor, não mais do fotógrafo – foi o charme pessoal de Baker e a fascinação que Weber, o fotógrafo, teria tido por ele na juventude. Mas os músicos citados no livro não são menos cruéis e insensíveis com o Baker cantor. Há declarações de mulheres, como Dina Washington – pode não ter sido ela, não lembro direito – e outras, em que o canto de Baker é descrito como infantil, desafinado, sem conteúdo, amadorístico e, em uma palavra, burro.

Claro que Miles Davis esculacha o trompetista também. É um problema assim como se o Djavan começasse a esculachar o Jorge Vercilo, ou o Orlando Silva tivesse começado a esculachar o Nelson Gonçalves. Parece que entre mulheres isso é mais frequente. Miles fez assim, mas ele podia. E até velho, quando veio ao Rio, Chet Baker reconheceu toda a autoridade artística do jazz a Miles Davis, sem rancor pelas críticas, implicitamente, até as confirmando. Não era demagogia. Estou certo de que Chet não tinha ideia de que Miles escrevera essas agressões em sua autobiografia cheia de palavrões.

Chet aparentemente não lia nada, mas é o Baker cantor, um consenso negativo entre os críticos e músicos americanos, que é citado pelo autor do livro e por um artigo de João Máximo, publicado em *O Globo*, como mestre de João. E foi como tal que ele nos apareceu em nossa tenra juventude,

quando tínhamos nos apaixonado pela bossa-nova: eu, Gilberto Gil, Chico Motta e Antonio Manteiga, aqui presentes. Nenhum dos pioneiros do movimento nega a importância que Baker teve na formação do estilo de João, nem o próprio João, embora ele, sim, nada burro, nunca tenha admitido a versão simplista que surgiu no João Máximo e nesse biógrafo pouco musical. Astrud, a mulher de João na época do nascimento da bossa-nova, conta, num livro, detalhes do culto a Baker que ela, João e os outros bossa-novistas alimentaram.

Charlie Parker gostou sempre de Baker, sem restrições e com entusiasmo. O biógrafo atribui isso, em parte, à idiossincrasia de Parker e ao apego às drogas, que ele compartilhava com Baker. No entanto, João é grande para todos os críticos e músicos mais exigentes do jazz e não só do jazz americano, sobretudo dos amantes exigentes da música. Atrevo-me a dizer que isso se deve ao samba.

Há discussões sobre se a bossa-nova era samba, algo feito com o samba, ou algo que dizia respeito a refinamento harmônico e independia do gênero rítmico a que se aplicasse. A bossa-nova é, antes de tudo, um jeito que João Gilberto encontrou de abordar o samba, seus ritmos e suas nuances, no violão e na relação do canto com o violão. O amor à economia do *cool jazz* tem a ver com a libertação dos procedimentos de fraseado e com a improvisação que o jazz tradicional, incluindo grande parte do *bebop*, impunham aos sofisticados que precederam a bossa-nova e aos que a sucederam: Johnny Alf e o Zimbo Trio, com Elis.

O primeiro disco do João bossa-novista tem “É luxo só”, “Morena boca de ouro”, “Rosa morena” e “Aos pés da cruz”. As outras faixas são todas sambas novos compostos por Jobim, Bôscoli e Carlos Lira. Ao longo das décadas, raramente João abandonou o ritmo do samba. Diz que “Bim bom” é baião, mas é samba. “O-ba-lá-lá” é um *beguine* sambado. Mas o samba não é só majoritário, ele é central e determinante do estilo todo e é ele que dá inteligência assombrosa às abordagens de João.

Chet Baker não era burro. Na biografia que procura dizer isso a toda hora, sua inteligência ignorante e peculiar aparece em ditos, atitudes e

escolhas. Mas é a entrega a um tempo sem tempo, em certas notas, quando parece que ele esqueceu o mundo, que o leva além da inteligência. Um nirvana talvez nascido do ópio.

Só que o ópio não faz todos cantarem daquela maneira que João não tem, não quer, não pode, não busca. João vai além da inteligência através da intensificação alucinada da inteligência. Ao fim de tantos anos, chegou um dia em que vimos que ele se preparou em Diamantina, em Porto Alegre, nos quartos solitários para chegar a cantar “Pra que discutir com madame”. Ouvi-lo cantar isso foi um tal milagre de graça, crítica da crítica, retrato do Brasil, capacidade de enfrentar os problemas de composição de uma performance, que a gente chegou a pensar que tinha chegado ao ponto sonhado. Mas a frase que eu disse, da qual Tom Jobim gostava imensamente, “o Brasil precisa chegar a merecer a bossa-nova”, ainda continua valendo.

O Tropicalismo foi o avesso da bossa-nova, mas não a oposição a João Gilberto. João é *hippie*, é *punk*, é *grunge*. Outro dia li a entrevista de Bjork e ela dizia que de todos tipos de música o que ela menos gostava era o rock. O entrevistador naturalmente comentou que ela já pertenceu a uma banda de rock, Sugar Cubes. Ela disse que fez parte de várias, mas que o padrao dela gostava de rock, o irmão dela gostava de rock, o marido dela gostava de rock, o filho de vinte anos gostava de rock; ela própria achava o rock muito quadrado e muito cristão, “square-shaped and christian”. Eu achei essa declaração espetacular, ri muito e achei bonito. Sobretudo me lembrei de João me dizendo nos anos 1970: “Caítas, você gosta de fado, gosta de tango, gosta de tudo, gosta de rock. Não posso, Caítas. Esses tangos e esses fados em dó menor... E os Beatles, eu fico com pena, parece os crentes lá no fim da rua, em Juazeiro, cantando aquelas músicas de crente, coitados.” Assim, os Pixies do disco *The BBC Sessions* me entusiasmarem e me levaram a decidir o som do disco *Cê* com Pedro Sá. Para mim, o som é bom porque, como disse o Pedro, “é João Gilberto”. A lição de concisão, teimosia e liberdade expressa em rigor é a lição de João.

Em *Verdade Tropical*, escrevi que os críticos e músicos americanos interessados em entender a música brasileira deveriam começar por evitar

o equívoco de que a bossa-nova seria um movimento de distanciamento da batucada. Demonstro que o samba orquestrado, sofisticado, domado, tanto em sua forma menos rítmica, o samba-canção, quanto em suas formas carnavalescas – e também o samba jazzificado, desde os anos 1940 – já estavam dominando o cenário por aqui. Havia Nora Ney, Dick Farney, Maysa, Lúcio Alves, Johnny Alf e, bem antes, os arranjos de Radamés Gnattali, de Lindolpo Gaya, de Léo Peracchi. Tudo tinha criado um samba domado, distante da batucada original.

A chegada de João Gilberto trouxe a batucada de volta ao samba domado, ao violão, às divisões, à orquestra. A gravação de “Caminhos cruzados”, por Maysa, está há anos luz da batucada; a de João, no “Amoroso”, anos depois, tem o sentido do surdo de escola, das quebradas de tamborim.

Anos depois, Bob Dylan, em seu livro autobiográfico, repete de forma quase caricatural o esquema que eu tinha criticado. Ele diz mais ou menos assim: “Ao mesmo tempo em que eu estava fazendo essas buscas com a *folk music*” – aquele negócio que nos Estados Unidos chama de *folk music*... (Ele era da turminha engajada, universitói-de, esquerdizante, liberal, americana, de Nova Iorque. Era o ambiente em que ele vivia; essa gente odiava o rock, mais do que os nossos amigos da segunda fase da bossa-nova, da mesma geração, eles odiavam o *rock’n roll*.) Então, o Bob Dylan disse que, enquanto estava no meio dessa turma sofisticada, foi desenvolvendo seu estilo. Ao mesmo tempo, disse ele, no Brasil, pessoas como Carlos Lira, João Gilberto, Roberto Menescal (não cita Tom Jobim na lista dos bossa-novistas) estavam inventando uma forma de samba que era libertado da batucada. Não é que simplesmente o libertava da batucada como vinha sendo até então, mas o transformava numa forma de música mais elaborada e sofisticada, com orquestrações e sem batuques, ou seja, como eu descrevi. Ele repete aquele modo de pensar que eu tinha criticado, mas de uma maneira até mais grosseira, muito mais simplista.

E como ninguém nunca reclamou disso e ninguém notou, meu livro saiu dez anos antes do dele e eu queria dizer isso, porque você vê: quantos americanos eu citei aqui, desde o princípio? Quase todos, menos a Björk,

que é islandesa, mas mora em Nova Iorque. Isso é interessante porque, como disse o Hobsbawm, no século XX, toda cultura de massas ou foi americana ou provinciana, com a única exceção dos esportes. O futebol inglês, que é o que a gente joga aqui, é forte no mundo. Hobsbawm fala que a única exceção de cultura de massa que não é dominada pela expressão americana está nos esportes, por causa do futebol. No mais, tudo é americano. E é verdade, entendeu? Isso é uma coisa que a gente vive.

Mas falo isso tudo porque tudo está em torno do João Gilberto. Não sei se vocês notaram, mas nessa hora do pessoal americano da música criticando Chet Baker e botando o João Gilberto, os músicos americanos não respeitam Chet Baker cantando, mas adoram o João Gilberto e nem pensam em Chet Baker quando o escutam. Nós, brasileiros, é que acompanhamos essa presença do Chet Baker no João, mas os americanos não têm a menor ideia disso, não pensam nisso. O que acontece ali é o que eu disse: o que motivou o João Gilberto a fazer com que isso fosse possível, foi o samba; ele é o samba em pessoa. Ele estava ligado ao samba muito visceralmente desde sempre e a movimentação da cabeça, da inteligência e da criatividade dele se deu a partir desse entendimento profundo do samba. Isso é uma expressão daquilo que Zé Miguel falou que era, sem ter chamado, de “a vocação do samba”. Ele disse que o samba deveria ter essa vocação para acontecer o que Hermano relatou que aconteceu com o samba. Porque não era apenas possível que se juntassem algumas autoridades intelectuais e políticas e decidissem: “Bom, aqui então vamos escolher o maracatu, vamos escolher o baião, ou vamos escolher a marcha-rancho, enfim, para representar o Brasil e... não, é melhor o samba”.

O samba já era um pouco aquilo, o samba tinha vocação para aquilo; foi o que o Zé Miguel disse. E é essa vocação, é na veia dessa vocação que o João Gilberto foi. Porque ele já pegou isso estabelecido, porém ainda suficientemente novo, vital, para que ele fizesse o negócio que fez.

João Gilberto tornou-se, para mim, um paradigma. Tom Jobim é o maior compositor brasileiro e é o músico mais competente e inspirado da bossa-nova, mas o grande artista inventor, o revolucionário da bossa-nova,

a pessoa que fez com que aquilo fosse algo capaz de mudar tudo foi o João Gilberto. O modo de Antônio Carlos Jobim compor, quando o João vem com aquele negócio, muda completamente. Inclusive, como essas pessoas todas passaram a compor, e isso foi uma captação da vocação do samba. Que estava na escolha que foi feita pelos intelectuais, pelas autoridades, pelo desejo de o Brasil criar um mito próprio, como na fase anterior, já desde as polcas de Machado de Assis a que Zé Miguel se refere – que vão se amaxizando. E aí toda a formação do samba é a formação de algo que tem vocação para chegar nesse lugar.

E o João Gilberto foi na medula desse negócio, usando as informações. Porque uma das características de países como o Brasil é ficar muito interessado nas últimas novidades do centro. E com o jazz, naquela altura, não foi diferente. Para que isso não ficasse como algo impotente, foi necessária a ação de um gênio e o João Gilberto fez isso. Ele não foi menos brasileiro do que todos os outros nesse desejo de imitar o que está sendo a última moda nos lugares centrais. Era preciso mesmo que ele não deixasse de ser brasileiro em nada para fazer tudo o que ele fez: superar todas as deficiências e ser uma luz que se projetasse para o passado do samba, para o futuro do samba. Era preciso que houvesse o temperamento, o espírito e a mente de um gênio.

Vim aqui, como avisei aos meus amigos antes, repetir, pois não tenho nada de novo propriamente a dizer sobre a bossa-nova. Desde o primeiro dia em que entrei em contato com ela, ouvindo uma gravação do João Gilberto, aqui em Santo Amaro, quando tinha dezessete anos – Chico Motta é minha testemunha porque me acompanhou muitas vezes; e Antônio Manteiga também, um pouco, no bar de Bubu, para ficar ouvindo o disco que a gente não tinha nem dinheiro para comprar –, a bossa-nova foi, para mim, um fato santamarense.

Naquele momento ganhei algo que me faz olhar para tudo de novo que vai acontecendo: faz com que as coisas que se sucedem, que vão aparecendo depois no tempo, sejam olhadas de uma maneira que não seriam se eu não tivesse ouvido aquilo. As coisas vão se passando e tem um jeito de ver... para

mim, tudo isso é João Gilberto. E é por causa do jeito como ele se ligou ao samba. É claro, quando você vê Fernando Henrique dizer que “os brasileiros não marcham, eles sambam”. Ele falou como quem diz assim, falando mal, mas não com muito peso, sabe? Preferia, então, que falasse com muito peso: “Odeio o samba. Precisamos construir uma cultura de alto repertório e acabar com esse negócio de música popular...”

O cara que escreve na *Veja*, de direita, defendendo o acordo ortográfico, está melhor do que Fernando Henrique. Acho que está bem melhor do que Fernando Henrique. Porque está dizendo que está certo. Pois eu não gosto desse acordo ortográfico, vocês desculpem, não gosto disso. Não gosto de não termos os acentos diferenciais. Os que saíram, já acho ruim. Estou lendo um livro e começa a frase assim: “Fora a casa azul”. Eu não sei se é “fora a casa azul” ou “fôra a casa azul”. E aí eu tenho que ler a frase toda... Se eu estiver lendo em voz alta, vou passar um vexame. Tenho que ler a frase toda de novo porque era “fôra a casa azul que o padre visitara em 1943”. Não era “fora a casa azul”, em por exemplo: “Fora a casa azul, tinha uma cor-de-rosa na Rua Direita”. Você não consegue ler direito porque não tem o acento. Não acho que ajuda em nada. E as pessoas pensam que diminuir o número de acentos vai facilitar para o povo. Uma língua não se facilita, língua é fácil. Língua é a gente falando. E tem um código, como é que escreve.

O português tem vocação para ser um pouco mais fonético, não é nenhum espanhol, que tem uma regularidade fonética cem por cento. Então, deveria se enriquecer de etimologia, da história também. Por exemplo, se você escreve ciência com “sc”, você liga mais com consciência, que tem “sc”. Quando você escreve ciência sem o “sc”, você não liga tanto com consciência... Em francês fica tudo assim: tem uma porrada de coisa que nem se pronuncia, mas está lá para contar a história da língua. O francês lê a história toda das palavras ali. A gente não quer nem a história e nem um pouco de inspiração sonora para trocar os acentos. E vou ter uma outra proposta. Vou fazer uma reforma ortográfica, acho que a gente deveria escrever “ao” e o feminino de “ao”, “aa”; dois as: um “ã” do lado do outro. É bonitinho e as pessoas não vão ficar com essa conversa de crase,

porque a crase é difícil. Não é difícil. A crase só parece difícil porque português não tem “l” diante do artigo. Em espanhol é *a la, al* ou *voy a la casa de...* Ou você diz *a la casa*, ou você não tem o *la*, ou não tem o *a*. Em português, como todos dois são “a”, você finge que não sabe ou que é difícil saber. Não é difícil porra nenhuma. E as pessoas têm que estudar, estudar, aprender a ler, ler mais. “Aprender a ler”, esse era um samba de roda. O que eu mais gostava do Vale do Iguaçu: aprender a ler, aprender a ler, aprender a ler mais, aprender a ler certo, aprender a ler difícil, aprender a falar difícil, aprender a falar bem. A gente vai ficar mais rico. É assim que João Gilberto ensina quando ele canta “Pra que discutir com madame?” Está tudo ali. É riqueza: não é menos, é mais. Nós não temos que ser pequenos.

Roberto Mangabeira é uma figura espetacular, e o Brasil fica querendo dizer que não vai prestar atenção a ele. Já não está podendo. Lula quase ficou com medo de não fazer sucesso porque a imprensa caiu toda cima do cara. Ele, teimoso, ficou e agora já vi até a Eliane Cantanhêde botar na *Folha de São Paulo* que ele foi a única pessoa que falou com lucidez sobre a questão do ministro da defesa, os militares e o problema aéreo. Então, é a primeira vez que está diferente, está chegando, acho que ele tem que chegar. Não sei se vai ser tão bom, mas ele sabe muita coisa e ele tem vontade de oferecer essa coisa que ele sabe para resolver a questão do Brasil. Porque vai ficar todo mundo, agora, aqui no Brasil, fingindo que é muito bacaninha e que não vai prestar atenção a quem quer dar, porque parece que a gente está podendo se dar ao luxo de jogar fora as coisas que se oferecem.

E mais outra coisa: na Bahia, vi um cartaz de protesto de uns grafiteiros contra um artista plástico que se chama Willyans Martins. Tem cartaz em toda parte na Bahia porque esse cara, aparentemente, pega três partes de parede grafitada e, às vezes, cola uma com outra, um pedaço de uma e um pedaço de outra. Às vezes, apenas reproduz; às vezes, retira, põe no quadro e coloca na exposição. Então, o pessoal que faz grafite encheu a rua de cartazes assim: “Abaixo Willyans Martins. Se você não tem talento, não foda com quem tem”. Está ali um cartaz feito no papel, distribuído por toda parte.

Essa questão é um negócio que começou com um cara que se chamava Marcel Duchamp, que é a ideia do *ready-made*, que ninguém é autor de nada. Ele se tornou o autor da “Mona Lisa”, com todos os direitos, porque colocou bigode. Então, a obra dele é a Mona Lisa de bigode. Maravilhoso, sou louco por Marcel Duchamp. Ele é um profeta e uma figura espetacular, porque é arte conceitual. Ele discute autoria.

O negócio é que o Marcel Duchamp pegou: depois de um tempo todo mundo comentou aquela Mona Lisa de bigode. “É um escândalo”, as pessoas reclamavam. Falou-se muito nisso depois e ele expôs a Mona Lisa sem bigode, que era o novo quadro dele. É dele, mas é a Mona Lisa, sem bigode.

E tudo isso para mim é João Gilberto. E João Gilberto é o que veio a se chamar de bossa-nova, e é algo que precisou ganhar um nome, seja ele qual for. Porque foi algo muito forte, então precisou ganhar um nome. E foi forte, porque o João Gilberto é um gênio que foi olhando tudo o que havia de novidade no mundo – no primeiro mundo, como se chama hoje em dia. Foi na medula do samba e mudou as nossas vidas.

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA:

Obrigado Caetano! Vamos abrir para o debate.

1ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA:

Oi, Wisnik, você lançou a questão de por que samba colou, não é? E você falou de Noel Rosa, depois o Caetano falou de João Gilberto, mas eu conheço a história de Tia Ciata, que é identificada com o momento da popularização do samba. Você podia contar para a gente essa história?

JOSÉ MIGUEL WISNIK:

Bom, eu posso lembrar, várias pessoas aqui conhecem muito bem essa história. O Sandroni escreveu sobre isso. O livro do Hermano também

fala do assunto. Mas é interessante lembrar que Tia Ciata faz parte desse contingente de pessoas da Bahia que foram para o Rio de Janeiro... Tia Ciata tinha um marido que havia estudado medicina e era chefe de gabinete de uma autoridade ligada ao governo Venceslau Brás, e que, portanto, estava ligado de algum modo ao Estado, à ordem estabelecida. E o que se descreve da casa de Tia Ciata é que tinha uma sala onde aconteciam bailes, saraus, e no quintal os sambistas tocavam até o amanhecer. Naquela casa se fez a passagem de uma tradição de samba parecida com essa daqui, a do Samba de Roda, em que se improvisa, se cantam refrões, e se passa a hora, vai-se até o dia raiar fazendo samba, conhece? E dali surgiu, no entanto, a possibilidade de um samba mercadoria, quer dizer, de um samba com formato, com tempo determinado. O samba do Donga, que dizem ter saído dali, é um mosaico de temas porque representa o momento da passagem de uma forma de produção para outra. Ali tinha isso e se dizia que também tinha o terreiro e uma coisa de candomblé. Portanto, ia-se da sala ao candomblé e às manifestações, quer dizer, nesse sentido, o admitido e o não admitido, estava tudo ali dentro. A casa de Tia Ciata é outro exemplo do princípio de que a gente estava falando, dessa porosidade entre a ordem e a desordem, onde existem biombos que separam espaços e ao mesmo tempo não separam. É, é isso. Acho que isso serve apenas para pontuar esse assunto em relação ao que falamos.

Uma dúvida, Caetano, quando o Hobsbawm fala que no mundo da cultura de massa, tudo é americano ou é provinciano, não é? Eu não sei exatamente o que você disse porque eu estava falando com o Gil. Mas entendi que ele dizia assim: “Mas quem viu a seleção brasileira de futebol...”.

CAETANO VELOSO:

Hobsbawm diz que a única exceção é o futebol e que quem viu a seleção brasileira jogar em 1970 eleva o futebol brasileiro a uma condição de arte. Ele fala também em Chico Buarque. Ah é, nesse livro *História do século XX*, ele se refere a Chico. É o único compositor de música popular brasileira a que ele se refere.

JOSÉ MIGUEL WISNIK:

Isso! Quem viu a seleção brasileira não há de negar a condição de arte ao futebol.

2ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA:

Boa tarde. Lembrando as excelentes falas do Hermano e do José Miguel, eu queria só acentuar que existem dois sambas que representariam muito bem o que o Hermano e o José Miguel falaram. Um é “Os tempos idos” do Cartola e o outro, “Feitio de oração”, do Noel Rosa, quando ele diz que o samba não nasce nem no morro nem na cidade, mas nasce no coração. E o Cartola conta no samba toda essa trajetória: “os tempos idos, nunca esquecidos, trago em saudades ao relembrar” e que o samba depois foi aceito no Municipal, depois de percorrer todo o universo, que é uma metáfora interessante desse trânsito. E aí, para lembrar que também dentro do universo do samba os compositores, os cantores também refletiram sobre a história do samba e sobre a práxis e sobre o seu lugar dentro dessas tradições e sobre o modo como eram constituídas essas matrizes e essas relações. No caso, dois grandes filósofos do samba: Cartola e Noel Rosa.

JOSÉ MIGUEL WISNIK:

Sobre isso eu quero só comentar uma coisa: novamente uma crônica do Machado de Assis, uma outra de 1886, que ele fez em versos sobre a polca, sobre como a polca chegou e se tornou uma coisa brasileira, em meio a coisas que chegaram ao Brasil e se tornaram nossas. E os versos dizem assim: “coisas que cá nos trouxeram de outros remotos lugares / tão facilmente se deram / com a terra e com os ares / que foram logo mui nossas / como é nosso o corcovado / como são nossas as roças / como é nosso o bom-bocado”. Ou seja, assim como aquela outra é “Pelo telefone”, essas são coisas nossas... Noel Rosa, ou seja, esse negócio, ou seja, esse processo... Como o Caetano diz em *Verdade tropical* que quando fez a Tropicália pensava em coisas nossas, porque a questão da enumeração, esse princípio da enumeração de coisas que são aparentemente incongruentes, mas que formam um negócio... Então tem uma linha que vai dessa crônica à Tropicália, que são esses diálogos que estão se dando com essas coisas nossas.

CAETANO VELOSO:

Agora o Noel, com aquele “Feitiço da Vila”, eu fiz uma excursão inteira em que eu cantava “Feitiço da Vila”, mas aquela letra é de lascar, tem todos os preconceitos contra o morro, contra o feitiço de candomblé, contra a cultura negra, contra o pessoal preto... É o negócio de afirmação da classe média, não como aquela que eu fiz aqui, o “Feitio de oração”, que diz o contrário.

HERMANO VIANNA:

Mas sobre esse assunto eu recomendo a todo mundo, como o José Miguel já recomendou, a leitura do livro do Carlos Sandroni, *O Feitiço decente*, que lida muito bem com isso...

CAETANO VELOSO:

É, pois é, tem essa ambiguidade, tem uma hora que você vê a separação, tem uma hora que você vê a superação. E o Noel foi fundo demais. Ninguém fala isso do “Feitiço da Vila”, quase nada. Eu gosto muito do livro do Sandroni, eu acho espetacular, mas eu acho que ninguém para para pensar que o sujeito estava dizendo assim: “Quem nasce lá na vila / nem sequer vacila / ao abraçar o samba, / que faz dançar os galhos do arvoredo / e faz a lua nascer mais cedo. / Lá, em Vila Isabel / quem é bacharel / não tem medo de bamba. / São Paulo dá café, / Minas dá leite / e a Vila Isabel dá samba. / A vila tem um feitiço sem farofa, / sem vela, sem vintém / que nos faz bem”. O outro faz mal, é claro. “Tendo o nome de princesa,” – não é qualquer princesa, é a princesa Isabel, que libertou os pretos – “transformou o samba / num feitiço decente / que prende a gente”. Aí no final ainda diz assim: “quem nasce pra sambar / chora pra mamar / em ritmo de samba, / lá não tem cadeado no portão, / porque na Vila não tem ladrão”. É igual aquela grade que tem em frente ao meu prédio hoje em dia, para os pretos do morro não entrarem e não roubarem a casa da gente. Essa letra tem que ser pensada, porque ela é barra pesada social. Eu me lembro de Tinhorão falando do Noel, a apropriação da classe média no tempo de Noel é um negócio mais aceito, porque a bossa-nova fez uma apropriação indébita do legado do povo, mas... O Tom Jobim é um dos

maiores autores de samba tipo de morro bem feito, sentido lá de dentro, aqueles sambas do Orfeu da Conceição e outras coisas que ele fez , “O morro não tem vez”, e com o Vinícius de Moraes (cantando): “Não posso esquecer o seu olhar longe dos olhos meus. / Ah, o meu viver é te esperar, / pra te dizer adeus. / Mulher amada. / Destino meu” (...). Muito melhor que Baden que veio do subúrbio, entende? E é o Tom, é a bossa-nova. Como é o que o Tinhorão fala que Noel com o “Feitiço da Vila” (...)? Se o Tom Jobim e o Vinícius de Moraes fizessem um negócio como o “Feitiço da Vila”, com todos os preconceitos, com as “esnobices”, com a letra tipo Fernando Henrique Cardoso, todo mundo ia chiar, ia ser uma desgraça, entendeu? Agora, como foi o Noel e ele já está estabelecido, aí o Tinhorão diz: “Então o Noel, as nossas raízes.” Todo mundo canta, repete, repete... O Noel é grande, mas Noel é isso aí. Agora eu vejo neguinho dizer assim: “na Universidade não vamos mais ensinar Drummond, vamos ensinar poesia negra”, umas coisas imitando americanos, uma burrice, tenho horror a isso também. E, no entanto, ninguém chia da letra do “Feitiço da Vila”, mas eu chio. Eu sou contra as cotas e contra a letra do “Feitiço da Vila”.

HERMANO VIANNA:

Uma outra coisa é que havia muitos sambas diferentes naquele momento no Rio. Muitas músicas que estavam propondo novos estilos de música e que foram chamados de samba. É o samba da casa de Tia Ciata, o da sala, o samba do quintal, o samba do Estácio, o samba da Mangueira, o samba que está sendo feito na Portela, em Madureira, em determinado momento são tipos diferentes de samba. Também para complexificar essa ideia de que era um samba só e que estava sendo...

3ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA (EM TRÉPLICA A CAETANO):

Não, eu nunca imaginei que ia querer defender o Noel Rosa de alguma coisa que o Caetano Veloso disse. Mas eu não posso deixar de dizer que considero essa letra do “Feitiço da Vila” profundamente irônica. Eu não vejo de maneira nenhuma, quer dizer, se você pegar pela literalidade, você vai achar que ele acha que o outro feitiço é indecente. Pela biografia do Noel, pela trajetória dele, por todo o resto que ele escreveu eu jamais diria

que ele acha isso realmente. Aquilo ali para mim é dentro de um contexto no qual está tendo uma batalha para a aceitação do samba. E por isso eu acho que a gente não deveria entender o “Feitiço da Vila” desse jeito.

CAETANO VELOSO:

Olha, como disse, eu canto o “Feitiço da Vila”, vejo a ironia, mas a sua observação é demasiado benevolente. Acho que tira o dente da nossa capacidade de observar as coisas do Brasil. E fica assim aquela coisa meio frouxinha assim... Eu acho muito benevolente, porque é muito nítido o que está dito ali. E tem outras músicas dele nessa discussão... E o João Gilberto? Tudo isso para mim é João Gilberto, que fez uma entrada arrasadora e triunfal e marcadíssima, trazendo quatro sambas de época, até uma próxima, dos anos 50, que é “Luxo só”, que era um novo do Ary. Ary antigo, um Ary novo, um Caymmi antigo, um Bibi de Marçal bem antigo. Ele gravou essas coisas todas e durante anos e anos ele limou Noel. Ele nunca disse uma palavra de Noel, nunca gravou nada de Noel, até que depois de muitas décadas ele resolveu falar em Noel. Eu conversei com João, ele me disse: “É Caetano, não gosto.” Isso é uma inconfidência que talvez o João jamais me perdoe, que ele é um homem de grande discrição. Mas eu falei com ele diversas vezes sobre isso. E diversas vezes ele me disse: “É Caítas, eu não gostava. Quem inventou esse negócio de Noel Rosa foi Lúcio Rangel, aquele negócio de ficar fingindo que está tocando trombone. Ele que inventou, fez um show na Zona Sul com Aracy de Almeida, que ninguém conhecia. Quando eu morava em Juazeiro, ninguém ouvia a música de Noel Rosa”. O que, aliás, é verdade, está naquela biografia, o Noel estava esquecido e foi relembrado. O João não pegou Noel enquanto criança, no início da adolescência ou da juventude em Juazeiro. Só ali na Zona Sul com uma liderança. E Noel é muito mental. É um autor muito intencional. Você bota um samba do Wilson Batista, parece que aquilo sai do impensável, da terra, da favela, do mundo, da malandragem, do crime, do sêmen, do sexo, do sangue, de alguma coisa inexplicável. E Noel, não. Você vê que ele pensou tudo direitinho, está tudo pensado, claramente planejado. É muito mão pesada para o gosto de João, para o que João procurava. Além disso, tem o fato

dele não ter pegado o Noel no período em que ele estava se formando e pegou com gente da Zona Sul, crítico, lançando um cara que foi gênio, que estava esquecido. Isso é o tipo da coisa que ele não aprovaria. Então no princípio João não gostou, mas depois, passadas muitas décadas, teve um aniversário qualquer de Noel, não sei se do centenário do nascimento, porque eu não estava atento para isso, mas é uma dessas datas, e o João foi na Rádio Jornal do Brasil, à meia-noite, bateu na porta sozinho e pediu para cantar – o porteiro não acreditou, achou que era um maluco da rua – mas ele interrompeu a programação para dizer que precisava celebrar aquele aniversário de Noel e pediu para cantar um Noel. E depois eu falei: “Pô, você finalmente cantou Noel, cantou o... ‘Palpite infeliz’. Aquilo é espetacular”. “É, mas é Vadico”. Eu respondi: “João, não é Vadico”. “É, Caítas, Noel não sabia fazer...”. “Ô João, é Noel, ‘Palpite infeliz’ não é Vadico. O ‘Feitiço da Vila’ que você não gosta é que é Vadico. Aí, passado um tempão, ele cantou o ‘Feitiço da Vila’. Eu disse: ‘João, agora você cantou o ‘Feitiço da Vila’ num programa de televisão’. E ele respondeu assim: ‘Cantei, Caítas, mas continuei não gostando, não adiantou nada’. Aí contei essa minha teoria sociológica do preconceito, essa interpretação pessimista e malévola da letra do ‘Feitiço da Vila’. E o João então riu: ‘Não, Caítas, não é nada disso não, nunca liguei para isso’. Ele não deu importância. Ele nunca tinha dado importância a esse aspecto. Mas é assim, essa é a dialética da malandragem.

4ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA:

Oi, boa noite. Eu li numa entrevista, supostamente dada pelo Pedro Sá, que seu novo CD “Cê” tinha vários elementos da obra de João Gilberto. Eu queria saber se isso é verdade e quais são esses elementos? Que influência o João Gilberto teve nesse seu novo CD?

CAETANO VELOSO:

Toda, toda. Eu também já contei aqui que o grupo de rock pós-punk americano que impressionou muito e nos estimulou ao fazer o CD foi aprovado porque eu e Pedro achamos que aquilo era João Gilberto.

HERMANO VIANNA:

Eu tenho uma coisa para dizer aqui. A questão do Caetano sobre a qual eu acho que tenho que falar aqui, apesar de achar que se teria de abrir uma outra mesa de debate, é a questão da pirataria, direito autoral, propriedade intelectual hoje, que é o que a gente está pensando. Acho que isso é consensual: pirataria não é bonitinho. Pirataria é crime e como crime deve ser combatida. E a questão é importante e nos leva a refletir sobre vários aspectos desse problema, desse crime. O que se fazer com esse consenso? Pirataria é crime, mas o que é que se vai fazer a partir do momento que se sabe que pirataria é crime. Como combater? Quais são as formas de combate? Que tipo de combate é eficiente. Eu sei que são questões muito complexas, mas eu vou tentar resumir aqui. Acho que o pano de fundo disso é que no Brasil esses camelôs e esses piratas que estão nas ruas vendendo discos fazem parte dos 50% da população trabalhadora brasileira que têm emprego informal. A informalidade é um nome bonitinho para dizer ilegalidade. Então, praticamente nós temos no Brasil 50% da população trabalhadora que é pirata, é ilegal e é criminosa de alguma maneira. Eu acho que todas as mercadorias nos camelôs são piratas e a gente sabe disso. Então, o que é que você vai fazer? Você vai prender 50% da população brasileira que está trabalhando? Essa é uma questão importante. É um desafio muito pesado. Como é que você traz essa informalidade para a legalidade? Essa é uma questão que o Lessig tenta resolver e tem várias outras propostas e...

GILBERTO GIL:

Quando se fala em pirataria, coteje-se China *versus* o Ocidente todo, *versus* os Estados Unidos e etc. Então, a coisa é global, é profunda, enfim, não é fácil, é complexo...

HERMANO VIANNA:

A outra coisa é que *download* de música na internet é pirataria.

GILBERTO GIL:

Precisamos dar respostas.

HERMANO VIANNA:

Se eu perguntar aqui quem já baixou alguma música, eu acho que muita gente deve ter baixado. E eu não sei se vocês sabem, mas na lei brasileira, você passar uma música que comprou num disco legal, comprado na loja, para o seu ipod ou seu tocador de mp3 é crime. Você não pode fazer isso. Então, todo mundo que já fez isso aqui é pirata. Além disso, tem algumas outras questões importantes. Hoje, no centro da criatividade musical contemporânea, tem um instrumento chamado sampler. Não existiria hip-hop, techno, house, funk carioca, kuduro, a maior parte das músicas que surgiram nesses últimos 20, 30 anos sem músicas construídas a partir das músicas dos outros. E se você colocar isso na ilegalidade, dizer que é ilegal, porque é ilegal... nenhum funk carioca pode existir. Ninguém ali tem direito sobre aquilo que eles estão sampleando. Então vamos prender também todo mundo que faz isso? Tem uma nova realidade tecnológica, cultural e de apropriação. Essa questão do Williams Martins é muito interessante porque coloca em questão novamente, como a arte contemporânea colocou várias vezes, a noção de autoria, como o Caetano colocou a raiz duchampiana dessa ideia. Mas eu acho que, com a digitalização da cultura, isso também se tornou um problema muito maior e que a gente tem que encontrar maneiras novas de trazer essas novas práticas tão criativas para a legalidade. Você está defendendo o direito autoral quando você está criando novas formas de pensar isso e flexibilizar isso, porque o direito autoral tradicional não funciona mais para essa realidade tecnológica do mundo.

CAETANO VELOSO:

Já não funcionava muito bem para a antiga.

HERMANO VIANNA:

É, não funcionava.

GILBERTO GIL:

Hollywood foi feita à base de pirataria. Enfim, Thomas Edison tentou bloquear a invenção de Hollywood. Os Mayer, os Warner etc. foram todos

para o Oeste, para ficar distante da repressão, distante do controle que estava concentrado em Nova York, na ocasião, para poder fazer a pirataria, para fazer os filmes novos para fora, para usar os samplers, para usar os fragmentos, para usar os temas que eram tratados na indústria controlada por Thomas Edison e, enfim, sofreram repressão no início, até que o sistema americano teve que admitir que aquilo ali era feito em nome do progresso, do desenvolvimento da cultura. É sempre complicado.

CAETANO VELOSO:

Sabe o que eu acho? Desculpe interromper os dois: só tem uma coisa muito simples, o Brasil precisa enriquecer geral.

HERMANO VIANNA:

Mas talvez essas formas de flexibilização de direito autoral não sejam contra as pessoas fazerem dinheiro com a sua produção artística. Elas permitem novas maneiras das pessoas fazerem dinheiro, novos modelos que ninguém ainda sabe direito quais são. Hoje, nós estamos vivendo um momento de experimentação de novos modelos porque o modelo tradicional da indústria cultural não está mais funcionando. Então, temos que criar novos modelos, inclusive, que protejam os autores de vários tipos de coisas... Esse é o desafio.

GILBERTO GIL:

Então deixa eu complementar o assunto do ponto de vista da responsabilidade do Ministério da Cultura, já que Caetano colocou essa questão. O *Criative Comunes* ou qualquer outro tipo de licença alternativa ou licença pública, como queiram denominar, são todas iniciativas da sociedade civil, que governos no mundo inteiro decidem apoiar ou não. O governo brasileiro tem apoiado várias iniciativas da sociedade civil ao longo da sua história. Quanto à licença alternativa, não temos razões para não apoiar, assim como se tem apoiado historicamente a gestão coletiva feita pelas editoras em que se assina um contrato de edição com a editora que vai administrar a sua obra e etc., na Espanha, Brasil, Estados Unidos, Reino

Unido. A licença alternativa é uma licença que traz propostas novas de autogestão, autocontrole, controle pelo próprio artista, capacidade de gestão da sua titularidade, do seu direito, além de benefícios novos para a própria divulgação, as novas tecnologias etc. Então, um esclarecimento: o Ministério da Cultura do Brasil apoia essa iniciativa da sociedade civil. Não é uma política de governo, não é uma política de Estado, como alguns têm dito por aí, ou têm tentado dizer por aí. É um apoio natural a uma iniciativa nova que precisa ser testada e que é legal, legítima. E se a lei brasileira, de alguma maneira, ainda não contempla esses aspectos benéficos que uma iniciativa da sociedade civil como essa tem, a lei precisa mudar. É isso. É isso que o Ministério da Cultura está propondo.

CAETANO VELOSO:

Mas você sabe que eu sempre vi o interesse do Ministério em relação a essas questões, em primeiro lugar, como saudável e, em segundo lugar, pioneiro, porque é uma atitude boa, avançada. Esse é um aspecto que sempre coloquei entre os elogios que eu faço a sua gestão como ministro. Mas acontece que chegou num nível em que o Ministério deveria tomar mais cuidado com relação a essa questão. Eu acho que você deveria ter pensado o acompanhamento disso por parte do Ministério com muito mais cuidado, porque a sua excursão com um estímulo a esse negócio cria uma sensação de vale-tudo.

GILBERTO GIL:

Incorreta essa sensação.

CAETANO VELOSO:

Sim, mas política você também faz percebendo as forças que há na sociedade, dentro dos grupos que produzem o que você produz. Você é o ministro, mas você, como um dos produtores, teve uma atitude bacana, mas também é temerário, é um pouco descuidado.

GILBERTO GIL:

É as duas coisas. É o Brasil!

CAETANO VELOSO:

Eu acho complicado. Eu acho complicado.

GILBERTO GIL:

Eu também acho complicado

CAETANO VELOSO:

Mas eu estou falando isso para você, talvez, se você tiver interesse, de agora em diante ter uma atitude mais...

GILBERTO GIL:

Não é nem de agora não, nós já estamos tomando, nós estamos preparando uma discussão profunda, ampla, abrangente com a sociedade brasileira. Nós vamos propor uma revisão da lei autoral no Brasil, a partir de uma reflexão feita por todos os agentes. Estamos fazendo isso. Já estamos organizando um fórum, o Fórum Nacional do Direito Autoral.

CAETANO VELOSO:

É, não, bacana, eu acho que tem que ser feito, mas eu digo, se não tivesse o seu show com isso, se não tivesse uma grita por causa disso, se não houvesse uma convulsão nessa área e tivesse esse projeto, todo mundo ia... É outra coisa, entendeu?

GILBERTO GIL:

O Projeto está aí.

CAETANO VELOSO:

Eu sei, estou dizendo, o mal-estar se dá por conta de uma área meio confusa que fica. Eu estou falando meio que como conselho, meio que como uma pergunta. Mas também não é para a gente resolver aqui. O que estão fazendo é bom.

HERMANO VIANNA:

Pensando isso como estratégia comercial, as grandes gravadoras tentaram implantar na internet aquele controle que é o DRM. A Universal agora botou todas as músicas sem DRM, a EMI também colocou todas as músicas sem DRM para serem vendidas na rede, porque o outro método, o método de controle total não está mais funcionando também. E é ruim para os negócios dessas grandes indústrias. Elas não retirariam essa proteção, se não fosse ruim para os negócios deles. É bem complexo e também a questão da indústria fonográfica no Brasil... Outro dia eu contei quantos artistas no Brasil são contratados hoje em dia pelas quatro grandes gravadoras. São noventa e dois artistas.

CAETANO VELOSO:

Eu sou um desses.

HERMANO VIANNA:

Todo o resto tem desenvolvido modelos diferentes de vender suas coisas que esbarram nessa ilegalidade que vários desses projetos querem trazer para a legalidade, mas uma legalidade possível.

5ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA:

Eu queria retomar aqui o tema do debate.

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA:

Só um minuto, tem mais três perguntas. Eu queria pedir que as três perguntas acontecessem em seguida para que a gente encerrasse essa mesa. Por favor, Ana Cláudia.

ANA CLÁUDIA:

Obrigada. Eu queria dizer da importância de ter hoje no país um Ministério da Cultura comprometido com políticas públicas de inclusão social efetiva, quer dizer, esses instrumentos de registro, de inventário

concretizam décadas de trabalho de técnicos que como eu, desde Aluísio Magalhães, tratam de dar voz, dar visibilidade e de criar espaços e investimentos públicos para expressões da cultura que não eram reconhecidas, que jamais foram respeitadas. E isso, efetivamente, é inclusão social. É lamentável que, embora a gente esteja num governo do Partido dos Trabalhadores, majoritariamente, os investimentos orçamentários sejam tão ridículos, sejam tão pequenos e que não haja um comprometimento efetivo com educação, porque o grande nó desse país, tudo isso que Caetano reclama, que a gente está dizendo, é a educação. Quer dizer, nós estamos criando um mundo em que as pessoas não se toleram, as pessoas não se respeitam, nós temos colegas trabalhando em universidade com programas que não são respeitados, porque muitos de nós são evangélicos, que estão sendo formados para a intolerância religiosa e que, inclusive, não entendem a cultura como um direito legítimo e como uma expressão legítima de cada um. Isso está passando praticamente à margem de políticas públicas. É preciso que haja um investimento muitíssimo maior nas políticas sociais. E a sociedade, o Estado, o governo têm que se posicionar muito mais decidida e claramente a respeito disso. Os investimentos nas áreas de Cultura, Educação e Saúde também têm que ser muitíssimo maiores. Cultura e Educação, para termos perspectivas de médio prazo de continuar tendo essa maravilhosa diversidade, essa fantástica capacidade de expressão, de superação do cotidiano e de reconstrução dele. Eu ontem, só para mais uma vez voltar ao tema, adorei ver o samba rural paulista, que eu não conhecia. Quando ele falava de gambá, ovo, galinha, de lida na terra e não-sei-quê, e do orkut e da *lan house*. Essa coisa está toda aí sendo repensada com toda essa complexidade, mas tratada de uma maneira muito mais simples, sem intolerância, sem angústia. E é muito interessante que essas fronteiras entre o urbano e o rural estejam completamente diluídas, o microcosmos e a aldeia global toda ali repassada. É muito importante, então, que a gente tenha esses investimentos para continuar dando voz, visibilidade a todas essas expressões e ao direito que as pessoas têm de continuar fazendo isso, sem serem engolidos pela mídia, sem serem manipulados por ela, sem terem obrigação de produzir e vender a sua expressão, mas podem fazer disso um elemento de pertencimento, de sociabilidade, de prazer de viver. É isso de importante e fundamental que nós estamos vivendo aqui desde ontem.

6ª INTERVENÇÃO DA PLATEIA:

Boa noite, eu tenho uma visão um pouco antropofágica disso e bastante ingênua, talvez, por eu não ser do metiê musical e não passar, assim, por problemas de autoria. Eu sou atriz e às vezes as ideias da gente vão como vento, assim como o teatro é efêmero. Enfim, eu pensava que quando 50% da população se apropriam da mais-valia das grandes gravadoras, é que deve haver um lucro talvez excessivo, eu imagino. A primeira vez e única que eu fui comprar um CD pirata, porque ele já estava meio fora de sistema, pensei: “Puxa, estou comprando uma coisa pirata”. Me deu um aperto, mas aí eu olhei à minha volta no camelódromo e pensei: “Mas eles estão sobrevivendo, eles não estão roubando”. Tem a visão de pirataria ser um crime, mas essa mais-valia, esse lucro abusivo das empresas também é um crime em relação à sociedade. Muitos deles nem devem pagar impostos. Eu não sei se eu estou falando coisa certa. É só uma intuição que eu tive, me perdoem, mas tem essa questão. A segunda questão é que uma vez eu ouvi falar assim que se o inventor da web tivesse requerido direitos autorais, a gente não teria essa liberdade de baixar música, não é!? Eu não baixo, porque não tenho essa tecnologia. Todo mundo se apropria disso, não é!? Então eu pensei isso, essa coisa de direito autoral tem que ser repensada nesses tempos modernos. E a última consideração seria: Caetano, sua mãe cantou tantas músicas para você, não é? Músicas que vieram dela ouvindo dos ventos, e você cantou para a gente, para o Brasil e para o mundo. Será que você teria cantado essas canções, se o mundo fosse tão burocrático assim, se esses direitos tivessem sido guardados a unha e fogo? Muito obrigada.

CAETANO VELOSO:

Eu acho... Vou dizer rapidinho. Bom, fala...

REGINA CASÉ:

É que tem que terminar. Eu pediria para um de vocês, não o Hermano, cantar “Pra que discutir com Madame?”, que várias pessoas citaram aqui. Mas antes, dentro da sua lista, José Miguel, você citou “candonga” e “candongueiro” dando vários significados a essas palavras. Eu ia acrescentar

que acabei de chegar de Angola e que lá não existe trem, não existe ônibus, não existe táxi, mesmo que você tenha dinheiro para pegar, só existe candonga, que é a van pirata. E quem dirige a van pirata, que é o único transporte que existe, se chama candongueiro. E nessas vans piratas que se chamam candongas, dirigidas pelos candongueiros, os CDs piratas são divulgados para toda a população, ou seja, alguém grava uma música num estúdio, porque essa é a grande confusão, porque pirataria é pegar um disco do Caetano, copiar e vender ali, como acontece. Ele deve ter visto muito no México, como você pode ver no programa que vai ao ar amanhã, que a gente fez na Periferia do Mundo, que no México a Placa de vender tem escrito assim: “Pirateria garantizada”. Se você levar para casa o DVD ou CD e ele não rodar, no dia seguinte você recebe o dinheiro de volta, o cara te dá um papelzinho. Só para explicar. Lá em Angola, o cara grava uma música dentro da favela, no sambizanga, distribui para o candongueiro e o candongueiro sai andando pela cidade tocando aquela música e aí vira um sucesso por causa disso, entendeu, e aí estouram e talvez outras pessoas copiem do pirata e façam CDs piratas. Mas era só para terminar, já que aqui é a Casa do Samba e eu adorei estar aqui com vocês e tudo isso. E eu queria pedir para um de vocês, com exceção do Hermano, para cantar.

HERMANO VIANNA:

Estou me sentido discriminado.

CAETANO VELOSO:

É uma discriminação horrível!

REGINA CASÉ:

Então canta aí, Hermano. O Hermano pode fazer um *back*. “Pra que discutir com madame?”. É isso.

HERMANO VIANNA:

Mas eu via caneca do C, prato do C, tem tudo lá no México.

CAETANO VELOSO:

Tem garrafa térmica. Tudo eles vendem no México, tudo com meu nome, minha assinatura. Uma loucura, camisa assinada “Com cariño, Caetano”. Com minha assinatura. Inacreditável no México, mas era uma rua Uruguaiana, na frente do teatro, um negócio terrível. Mas então, “Pra que discutir com madame?”. Eu não sei se eu acredito totalmente na ideia de mais-valia, no conceito de mais-valia, eu tenho um pouco de... acho um pouco difícil, aliás. É uma coisa de que se fala muito, mas é um conceito difícil. A gente fica estudando, fica estudando, mas fica cheio de dúvida. Não sei se isso é bem firme. Isso é uma parte da sua conversa. E a outra é que o que você perguntou está respondido pela realidade desde sempre. Nenhum livro, nenhuma canção nunca é uma propriedade, entendeu. Nunca é. Em primeiro lugar é pra todo mundo. Não tem outro jeito, porque a pessoa quer cantar e as outras querem ouvir. Antes de você ter meios de reprodução mecânicos e, depois, eletrônicos, você tinha a mera divulgação, se vendiam as partituras, as pessoas aprendiam a cantar. Por exemplo, minha mãe pode nunca ter comprado um disco e ouvir a vizinha cantar, entende, e a música é de fulano de tal. Hoje você ouve as músicas de graça. Todo mundo ouve todas as músicas de graça se tiver oportunidade. Uma vizinha sua pode cantar “Pra que discutir com madame?” ou a música nova da Madonna ou do Arctic Monkeys ou da Roberta Sá, entendeu? Nada impede. Um livro... todas as cidades têm biblioteca pública. Além do quê, você pode emprestar livro, você pode contar a história do livro, você pode ler trechos para um amigo ou, então, ele pode entrar na biblioteca pública e ler de graça. Um livro é um livro, é antes de tudo uma coisa que vai ser lida. Agora, você não pode pedir que quem produza essas coisas não receba nada. Mesmo porque a pessoa precisa deixar de fazer outras coisas para fazer aquilo. A sociedade pede isso. As pessoas precisam de canções, de livros, e há pessoas que produzem isso. E há pessoas que precisam estar concentradas em simplesmente produzir essas coisas e elas precisam também viver. E precisam viver bem, porque é um reconhecimento grande, é muito utilizado. A parte que um autor ganha é ínfima e a que

a empresa ganha também é ínfima. Não, eu sei, tem a mais-valia (respondendo à intervenção da plateia), mas mesmo a parte que a empresa ganha, que é grande em relação ao que o autor ganha, é ínfima em relação ao que é grátis e que ninguém ganha. É impossível uma criação intelectual não ser grátis. Ela é antes de tudo grátis, e ela permanece grátis, entendeu? Agora, você tem que ter uma marcação mínima de... Uma gravadora, por exemplo, ganha mais do que o artista, mas a gravadora se formou como uma empresa grande que compra máquinas, contrata muitos empregados e, ainda por cima, evidentemente, as pessoas querem ter lucro. E muitos hoje em dia, até os executivos, ganham muito mais do que ganhavam antigamente. Eu não gosto muito de capitalismo, não gosto mesmo. Não gosto muito de dinheiro, embora eu goste da... não gosto muito, mas não sei direito como resolver isso, como fazer alguma coisa melhor do que isso, por enquanto eu acho que é mais natural, mas também tem que ser mais controlado... É difícil porque também para controlar criam aqueles corpos burocráticos... A verdade é o seguinte: os países comunistas são uma porcaria, são horrorosos, não têm liberdade, é um desrespeito! As pessoas hoje escrevem aqueles artigos complicados, porque não sei o quê, a reação, porque quando a revolução e a superação do capitalismo... mas você lê aquele artigo enorme e não tem uma palavra sobre o acontece na Coreia do Norte. Nada. Ninguém protesta, não diz nada, entendeu? Fica xingando o Bush, mas nem menciona que na Coreia do Norte é horrível. É tremendamente horrível. E nem fala de Cuba, nem que o que aconteceu na China e na Rússia, na verdade dois países antiquados que nunca chegaram ao capitalismo, nunca chegaram à democracia, se aproveitaram da novela sentimental socialista e mantiveram aquele espírito autoritário, hierárquico, abominável, chato que eles têm e até hoje é assim. Nunca passaram pela experiência que nós temos a glória de ter, da liberdade, entendeu? Então, eu acho meio complicado, mas eu não tenho essa paixão pelo capital, mas eu também não vejo como é que se resolve isso não, nem devo me meter em querer resolver, que não é meu negócio. Você também é atriz, a gente é artista, a gente é tudo veadagem, entendeu?

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA:

Bom, eu quero agradecer a todo mundo, pedir ao Gil que encerre esse seminário e lembrar o pedido da Regina.

GILBERTO GIL:

Consideremos esta interpretação de Caetano e tudo isso de bonito e maravilhoso que vocês produziram conosco aqui nesses dois dias. E amanhã vamos celebrar os cem anos de Canô. Obrigado!

CAETANO VELOSO [CANTANDO]:

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba,
Madame diz o que samba tem pecado
Que o samba é coitado e devia acabar,
Madame diz que o samba tem cachaça,
mistura de raça, mistura de cor.
Madame diz que o samba democrata,
é música barata sem nenhum valor.
Vamos acabar com o samba,
madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com madame?

Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com madame? [Caetano fala: Fernando Henrique]

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror.
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. *Tambor-de-mina e tambor-de-crioula. Registros sonoros do folclore musical brasileiro*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. (3 vols). São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1964.

AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: UFRN, 1999.

BORGES, Raimunda Rocha. *Tambor de crioula em São Luís e Bacurituba*. São Luís: UFMA, 2000. (Monografia de conclusão de curso de graduação – Educação Artística)

BRAGA, Ana Socorro R. (coord.); GOMES, Clícia Adriana A.; MENEZES, Flávia Andresa Oliveira. *Tambores do Piqui, cartas de liberdade: memória e trajetória da comunidade de Piqui da Rampa*. São Luís: EDUFMA, 2007.

CARNEIRO, Edson. *Folguedos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

_____. Samba de umbigada. In: *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 [1961].

CARNEIRO, Édson. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: INF/Funarte, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte/ S.Paulo: Ed. Itatiaia/ EDUSP, 1988.

COUSIN, Marie. *Le tambor de crioula de São Luís do Maranhão (Brésil)*. Paris: Univ. Paris 8/Dep. de Musicologie, 2005. (Memoire D.E.A. Arts de la Scène e du Spectacle – Option Musique)

DIAS, Paulo. “A outra festa negra”, in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.

FERRETTI, Sergio (org.). *Tambor de crioula: ritual e espetáculo*. 3 ed. São Luís: CMF, 2002. (Orig. 1979)

_____. Tambor de crioula nos boletins da CMF. In: NUNES, Izaurina de Azevedo (org.). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: CMF, 2003, p. 337-344.

_____. Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão. In: *Revista pós-ciências sociais*. São Luís: EdUFMA, 2006. Publicação do PPGCS/UFMA, nº 5.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.

IANNI, Octavio. “O samba de terreiro em Itu”, in: *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “El patrimonio inmaterial como producción metacultural”, *Museum International*, 221/222 Unesco, 2006. Disponível em <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php>, acesso em 1 de agosto de 2006.

LAMEIRA, Valéria Maia. *Tambor de crioula: um estudo do erótico feminino na cultura maranhense*. São Luís: UFRJ-Convênio UFMA, 2002. (Dissertação de mestrado em Psicologia e Práticas Sócio-Culturais)

MATTOS, Hebe e RIOS, Ana Maria Lugão. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MÉRIEN, Jean Yves. *Aluizio de Azevedo vida e obra (1837-1913); o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/MINC/Pró-Leitura/INL/Banco Sudameris, 1988.

ORDACOWSKI, Mariana França. *Coreiras e coreiros curitibanos: o tambor de crioula do Maranhão como forma de lazer entre jovens na cidade de Curitiba*. Curitiba: UFPA, 2007. (Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais)

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havana: 1985[1951].

PIMENTEL, Altimar. *O coco praieiro*. João Pessoa: UFPB, 1978.

PRAZERES, Frei Francisco de N. Sra. dos. Poranduba maranhense. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: 1891. V. 54, p. 4-283. (Orig. 1818)

RAMASSOTE, Rodrigo Martins (coord.). *Os tambores da ilha*. São Luís: Iphan, 2006.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984. Cadernos de Folclore, 34.

RÖHRIG ASSUNÇÃO, Mathias. Cultura popular e sociedade regional no Maranhão do século XIX. In: *Revista de políticas públicas*. São Luís: UFMA/Mestr. Pol. Públicas, 1999. V. 2, nº ½, p. 29-65.

SARLO, Beatriz. “Culturas populares, velhas e novas”, in: *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SLENES, Robert. “Eu venho de muito longe, eu venho cavucando: jogueiros cumba na senzala centro-africana”, in: LARA, S. H. e PACHECO, G. (Orgs.). *Memória do jongo: as*

gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, p. 109-156.

STEIN, Stanley J. *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press, 1985 [1958].

VIERA FILHO, Domingos. *A linguagem popular do Maranhão*. São Luís: 1979.

_____. *Folclore brasileiro. Maranhão*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Funarte/CDFB, 1977.

_____. Os escravos e o código de posturas de São Luís. In: *Revista maranhense de Cultura*. São Luís: FUNC, 1978. Ano II, nº 2, p. 16-21.

_____. “Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo”, in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003* (programa do Encontro). São Paulo: Cachuêra!, 2003.

VÍDEOS, DISCOS E CDS

BATUQUE. Bumba-meu-boi de Pindaré, Bumba-meu-boi de Monte Castelo, Divino Espírito Santo da Casa das Minas e Tambor de Crioula Amor de São Benedito. Radio Universidade FM/ Fundação Sôsândrade. São Luís: 1993. Disco LP.

O CALOR DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO DÁ O TOM DA CULTURA POPULAR. Studio V Filme, Vídeo, Áudio. V C R Comunicação e Marketing. São Luís: 2002. Vídeo e três DVDs sobre Mestre Felipe, Mestre Leonardo e Mestre Chico FEITICEIROS DA PALAVRA. Associação Cachuêra! .

RELIGIÃO E CULTURA POPULAR. FESTAS DA CULTURA POPULAR NA RELIGIÃO AFRO-BRASILEIRA DO MARANHÃO. FERRETTI, Sergio F. São Luís: UFMA. Vídeo VHS-NTSC-1995-b, 17’.

MÁRIO DE ANDRADE – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS: MÚSICA TRADICIONAL DO NORTE E NORDESTE, 1938. São Paulo: Prefeitura da cidade de São Paulo/Dep. de Cultura/Centro Cultural São Paulo/SESC/SP, 2006. CD 5 – Paraíba e Maranhão.

TAMBOR DE CRIOULA. Documentário sonoro do folclore brasileiro - nº 12. MEC/DAC/ FUNARTE/ CDFB/ FUNCMA, 1976. Disco.

TAMBOR DE CRIOULA DO MESTRE FELIPE. Laborarte. Apoio: Câmara Municipal de São Luís, 1998. Disco.

TAMBOR DE CRIOULA. São Luís: MEC/Iphan/Prefeitura de São Luís, 2006. DVD.

CASA DE SAMBA DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO







PERFIS

CAETANO VELOSO

O cantor, compositor e ensaísta Caetano Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1942. Em 1963, ingressa na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, mas abandona o curso para acompanhar a irmã Maria Bethânia, chamada ao Rio para substituir a cantora Nara Leão no show *Opinião*. É nesse período que também inicia sua carreira artística lançando o disco com as músicas “Cavaleiro” e “Samba da Paz”. Desde então recebeu vários prêmios, entre eles o troféu Vinícius de Moraes de melhor cantor, por seu trabalho no disco *Brasil*. Atua ainda como produtor musical, arranjador, além de ter músicas incluídas em filmes e novelas e de participar de festivais de música no Brasil e no exterior. Foi tema de diversos livros, como *Caetano Veloso*, produzido por Almir Chediak. É autor do livro *Verdade tropical* (Companhia das Letras), em que discute os principais aspectos relacionados ao movimento tropicalista, de que foi um dos mentores.

CARLOS SANDRONI

Nasceu em 1958, no Rio de Janeiro. Graduiu-se em Sociologia e Política pela PUC-RJ em 1981. Tem Mestrado em Ciência Política pelo IUPERJ (1987) e Doutorado em Musicologia pela Université de Tours (França, 1997). Publicou *Mário contra Macunaíma - cultura e política em Mário de Andrade* (São Paulo, 1988), *Feitiço decente - transformações do samba no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, 2001), e organizou (com Márcia Sant’Anna) *Samba de roda no Recôncavo Baiano* (Brasília, 2007). É professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (Recife) desde 2000. É professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa) desde 2005. Foi “Tinker Visiting Professor” na University of Texas at Austin (School of Music e Institute for Latin

American Studies) no primeiro semestre de 2007, e pesquisador associado ao Centre de Recherches en Ethnomusicologie (Paris) de outubro de 2007 a fevereiro de 2008. É coordenador do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, onde dirigiu a realização do CD duplo *Responde a roda outra vez - música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no trajeto da missão de pesquisas folclóricas de 1938* (2004). Coordenou a realização do dossiê de candidatura vitoriosa do samba de roda do Recôncavo Baiano à III Declaração das Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade (Unesco, 2005). Publicou artigos sobre música brasileira no Brasil, Estados Unidos, França, Colômbia e Espanha.

ELIZABETH TRAVASSOS

Elizabeth Travassos, antropóloga, leciona antropologia e etnomusicologia na UNIRIO e é pesquisadora do CNPq. É autora de *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997) e *Modernismo e música brasileira* (1999). Organizou o volume sobre arte e cultura popular da *Revista do Patrimônio* (Iphan, 1999) e, com Cláudia Matos e Fernanda Medeiros, as coletâneas *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música, voz* (2001) e *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (2008).

FÁBIO GOMES

Fábio Gomes nasceu em Porto Alegre em 1971. É jornalista, formado em 2001 pela UFRGS. Produziu e apresentou o programa *MPB Especial* na *Rádio Revista* (Bento Gonçalves, RS, 1991-92). Criou em 2002 o site www.brasileirinho.mus.br, selecionado em 2004 pela Comissão Regional do Iphan para representar o Rio Grande do Sul na categoria Divulgação do Prêmio Rodrigo Melo Franco. Lançou em 2005 o site www.jornalismocultural.com.br. Colaborou ainda com o jornal *Vaia* (Porto Alegre) e a *Rádio América* (São Paulo). Ministrou vários cursos e palestras sobre música brasileira, destacando-se sua participação em 2007 no Seminário *Os sambas brasileiros: diversidade, apropriações e salvaguarda*

(Santo Amaro, BA) e no ciclo de debates *Samba - tradição e modernidade* (Salvador, BA), em ambos abordando o tema *O samba indígena*. Participou do 2º Colóquio Internacional Cátedra Unesco-Unisinos/ 5º Encontro de Estudos sobre o Mundo do Trabalho (Unisinos, São Leopoldo, RS, 2005), falando sobre *O Trabalho na música popular brasileira*. Palestrou sobre *Aspectos de direitos autorais a observar em produção fonográfica*, na Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo, 2008). Tem realizado desde 2005 cursos de *Jornalismo cultural* para entidades como a Fundação Getúlio Vargas, Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo e SESC de Santa Catarina.

GILBERTO GIL

Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, no ano de 1942, e desde a infância sempre se interessa por música. No fim dos anos 1950 é apresentado à música de João Gilberto, que o influencia fortemente, assim como a música erudita contemporânea. Em 1962, grava o seu primeiro compacto solo e conhece Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. No ano seguinte, com Tom Zé integrando o grupo, fazem o show *Nós, por exemplo*, no Teatro Vila Velha, em Salvador. Essa parceria constituiu a origem do movimento tropicalista que surgiria poucos anos depois, propondo a fusão de nossas manifestações tradicionais às inovações estéticas da cultura pop. Mais do que a crítica social e política, a Tropicália significou sobretudo uma mudança estética e comportamental. O ano de 1967 é considerado o marco inicial do movimento com a apresentação das músicas “Domingo no Parque”, de Gil, que obteve o segundo lugar no Festival da Record daquele ano, e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, que receberia o quarto lugar no mesmo festival. Desde então, Gil acumula os sucessos que o transformariam num dos grandes nomes de nossa música. De 1989 a 1992, Gil foi vereador na Câmara Municipal de Salvador pelo Partido Verde. Em 1º de janeiro de 2003, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, tomou posse no cargo de Ministro da Cultura, ao qual renunciou em julho de 2008, para dedicar-se à carreira artística.

HERMANO VIANNA

É doutor em antropologia pelo Museu Nacional da UFRJ. Publicou os livros *O mundo funk carioca* e *O mistério do samba* (este já traduzido para inglês, italiano e japonês), além de ter sido organizador da coletânea *Galeras cariocas*. Já colaborou com inúmeros jornais e revistas regionais, nacionais e internacionais. Foi curador/júri dos seguintes projetos, prêmios e festivais: Carlton Artes; Prêmio Sérgio Motta, para as artes eletrônicas brasileiras; Rumos Música, do Itaú Cultural; Percpan; Free Jazz Festival; Tim Festival. Foi criador dos seguintes programas já exibidos na televisão: *Programa Legal* (TV Globo), *Brasil Legal* (TV Globo), *Central da Periferia* (TV Globo), *African Pop* (TV Manchete), *Além-Mar* (GNT e TVE), dentre vários outros. Realizou o projeto *Música do Brasil*, que resultou em série para TV (exibida na MTV e TVE), livro de fotografias e caixa de CDs. É coordenador do website *Overmundo*.

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Compositor, cantor, músico, ensaísta e professor de literatura brasileira na USP. Estudou piano clássico em São Vicente onde nasceu em 1948. Desenvolveu-se com pianista chegando a apresentar-se como solista com a Orquestra Sinfônica de São Paulo, em 1966. No ano seguinte, inicia seus estudos de letras na Universidade de São Paulo e, ao mesmo tempo, começa seu trabalho como compositor musical. Obtém depois os graus de mestre e doutor estudando temas ligados à música, tais como “A música em torno da Semana de Arte Moderna”, ou “Dança dramática – poesia/música brasileira”. Desde 1973 leciona Literatura Brasileira na USP. Publicou constantemente trabalhos sobre música e literatura, entre os quais: *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977), pelo qual recebe o Prêmio Jabuti na categoria de autor revelação; *Anos 70/Música Popular* (1978), em colaboração com Ana Maria Bahiana e Margarida Autran; *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989), *Sem Receita - Ensaios e Canções* (2004), *Veneno Remédio: O Futebol e o Brasil* (2008) e “Machado Maxixe: O Caso Pestana” (2008). Além de seus discos, livros, ensaios e aulas, Wisnik faz também música para cinema, teatro e dança.

LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

Estudou arquitetura em Campinas, onde esteve ativamente envolvido na discussão dos conceitos que delineiam o processo de preservação do patrimônio cultural brasileiro, tema que desde então passou a constituir o foco de sua prática por mais de dezesseis anos como professor de História da Arquitetura. Ao mesmo tempo, trabalhou com a coordenação de eventos públicos de caráter cultural. Mais tarde, dirigiu, na capital paulista, a Unidade Executora de Projetos do Programa Monumenta, o programa de recuperação de sítios urbanos históricos empreendido pelo Ministério da Cultura desde o ano de 2000, em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento e a Unesco. Em 2003, passou a ocupar a Coordenação Nacional do Programa, em Brasília e, em 2006, foi convidado pelo ministro Gilberto Gil para a presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan com a especial missão de discutir e elaborar as políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural no Brasil, bem como de chefiar a delegação brasileira no Comitê do Patrimônio Mundial.

RALPH WADDEY

Ralph Waddey, pesquisador americano, é formado em Relações Internacionais pela Universidade de Georgetown e mestre em Economia pela Universidade da Flórida. Começou, em 1971, o curso de Doutorado em Musicologia na Universidade de Illinois. Integrou, como trompista, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e atuou como intérprete do Departamento de Estado dos EEUU e do Sistema de Justiça do estado de Massachusetts. Foi eleito como Cidadão Honorário, em 1990, pela Câmara Municipal de Salvador, onde realizou pesquisas durante o doutorado. Em 1995, a serviço das Nações Unidas (ONU), foi designado para a missão de paz em Angola, onde trabalhou como intérprete e oficial dos direitos humanos. Em 2000, foi transferido para Kosovo, onde chefiou os serviços de interpretação e tradução.

SERGIO FERRETTI

Antropólogo, pesquisador de religião afro-brasileira, sincretismo religioso e cultura popular, nasceu no Rio de Janeiro, é bacharel e licenciado em História pela Universidade do Brasil (UFRJ); Museólogo pelo Curso de Museus (UNIRIO); tem especialização em Sociologia e Economia do Desenvolvimento (Universidade Católica de Louvain-Bélgica); Mestre em Ciências Sociais - Antropologia (UFRN); Doutor em Antropologia (USP). Publicou entre outros os livros: *Tambor de crioula, ritual e espetáculo*, 3ª Edição. São Luís: CMF 2002; *Querebentã de zomadonu*, etnografia da Casa das Minas, 2ª ed. São Luís: EDUFMA, 1996; *Repensando o sincretismo*, São Paulo: EDUSP, 1995. Publicou capítulos em livros, no Brasil e no exterior, e artigos em periódicos especializados. Prof. Adjunto IV da UFMA, foi coordenador do Curso de Graduação em Ciências Sociais, do Curso de Mestrado em Política Públicas e do Curso de Mestrado em Ciências Sociais da UFMA. É coordenador do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular da UFMA e membro e ex-presidente da Comissão Maranhense de Folclore.







Ministério da
Cultura

