

NA CADÊNCIA BONITA DO SAMBA

Valter Filé
Leidiane Macambira^(*)

O presente trabalho nasce da releitura do material resultante de uma pesquisa¹ realizada com memórias de sambistas que participaram do projeto “Puxando conversa” que, de 1990 a 2004, registrou em vídeo² e exibiu, em locais públicos, aspectos da vida e da obra de 49 compositores de samba do Estado do Rio de Janeiro.

Partindo dos relatos, cantados e contados, contidos nos programas de vídeo, a empreitada desdobrada pela releitura foi a de articular experiências do samba nos diferentes *espaçostempos*, por diferentes grupos e trabalhar sobre as pistas, os saberes que os sambistas foram/vão deixando na aventura de irem equilibrando-se entre *miséria e festa*.

Uma peleja que se aventura pelos territórios das linguagens – escritura verbal e audiovisual, fundamentalmente – como estudo das narrativas que tornaram-se os *nós* dessa rede de memórias, de saberes e fazeres. Uma trama que, passando pelos nossos desafios – étnico-raciais, políticos, éticos e estéticos – enrosca-se com os saberes, fazeres e artes dos sambistas, com experiências pedagógicas e com saberes de outros autores – principalmente Michel de Certeau, mas não só – que nos ajudam a pensar nas constantes re-invenções cotidianas e seus ensinamentos. E é nos relatos, nas composições, nos efeitos produzidos pelo en-cantar, pelos deslocamentos dos corpos mobilizados pela re-percussão nos/dos diferentes *espaçostempos* que vamos buscar as pistas de como homens e mulheres que se identificam e se encontram no samba e como se re-inventam, como produzem suas re-existências cotidianas.

O texto está dividido em duas partes. Na primeira parte, que chamamos de *Uma primeira*, trata de como se começa um samba. As parcerias e os desdobramentos de uma rede de memórias. Ainda dentro da primeira, trabalhamos sobre o sentido da *Composição* como uma tentativa de exemplificar o que foi possível fazer/pensar com aquilo que os compositores nos ofereceram. O *Sufrimento satisfatório*, que segundo alguns sambistas o samba é feito de sofrimento. *As voltas que o mundo dá* pretende mostrar como a experiência do samba tem procurado desfazer-se das agruras

^(*)Valter Filé. UFRRJ/IM - Departamento de Educação e Sociedade - Fundamentos da Educação. E-mail: valterfile@gmail.com.

Leidiane Macambira. Doutoranda na Universidade Federal Fluminense - Programa de Pós-graduação em Educação. E-mail: leidianesamacambira@gmail.com.

¹ A pesquisa em questão deu origem a Tese de doutoramento "O que espanta miséria é festa! Narrativas e memórias nas redes educativas – Proped/UERJ, 2006.

² Os vídeos podem ser assistidos em: <http://sincopa-tv.estudoseaprontosmultimidia.info/index.php/puxando-conversa/>

da escravização, alterando e recolocando outros elementos para lidarmos com a memória a partir de outras articulações entre presente e passado. Na segunda parte - *Uma segunda ou modelos para pensar as formulações das práticas* - partimos para pensar os atos de palavra, as artes de dizer que envolvem o samba e lavra dos compositores, com a ajuda de Michel de Certeau. Tentamos compreender *como jogos, contos e lendas*, que encontram-se em todas as sociedades, podem nos ajudar a pensar nos relatos, nas enunciações, nas performances dos compositores. Fechamos como se fecha uma roda de partido alto, depois que todos já mandaram seus versos. Alguém, com autoridade para tal, grita: *Vai parar!*

Este texto, então, é sobre o manejo de memórias e histórias envolvendo personagens, assuntos, conhecimentos e desejos. Um trabalho, uma lavra no terreno da linguagem. “Assunção” de experiências cotidianas transmitidas pelos relatos. Narrativas que mesclam sotaques, corpos, tempos, espaços, ritmos e linguagens. Um esforço de criação de uma história que – alimentada por paixões, intrigas, mistérios e violências – desenvolve-se a partir do samba e no samba.

1 - UMA PRIMEIRA

Uma “cabeça” ou “primeira” é como são chamados os sambas quando ainda têm apenas um começo, uma “primeira parte”. No tempo em que as escolas de samba apareceram, os desfiles não eram acompanhados por sambas de enredo com primeira e segunda (partes), como hoje. A escola “descia” com um samba que só tinha a “primeira”. Essa “primeira” era um refrão cantado pelas pastoras. Entre a primeira e sua repetição, era a vez dos “improvisadores”, homens que eram os “bambas” das suas escolas pela habilidade de criar versos na hora. Mas as escolas de samba não tinham o tamanho que têm hoje, já que “*a Portela, por exemplo, era quinhentos metros de corda*”, como lembra Monarco (2004). Não é difícil imaginar a importância destes homens naquela época. Lidavam com uma enorme tensão dramática, estabelecida pela situação na qual todos os presentes esperavam o verso de improviso que imaginamos ser como o intervalo entre a inspiração e a expiração. Esperava-se, na verdade, a doma de um *vazio* que poderia tornar-se um monstro devorador caso se avolumasse sobre aquelas gentes. Entre aquilo que já existia – *a primeira* – e o tempo do seu *retorno* (nunca o mesmo), assomava-se uma epopéia. Uma arte de improvisar “recombinando” as experiências, fazendo versos e cantando sem microfone. Na justa ocasião, entravam eles – os improvisadores – transfigurando com suas artes, os passos dos sambistas na avenida. Assim, por exemplo, começou Xangô (vindo da Portela), como improvisador, na Mangueira.

Um compositor, quando começa algum samba, procura um parceiro (ou alguém que ele considere que possa vir a ser), vai até ele e diz: “estou com uma “cabeça (ou, com uma ‘primeira’) quer terminar?” Normalmente, a “cabeça” dá o mote, ou seja, impõe um tom, um ritmo, uma métrica ou uma temática, levando o parceiro que vai completar a entrar na sintonia daquele começo.

As parcerias, para muitos sambistas, em geral, vão além do trabalho “técnico”, estritamente ligado a uma composição quando da encomenda do mercado, pois viram uma espécie de parentesco espiritual. Dentre estas parcerias, podemos citar algumas famosas para o mundo do samba: Romildo e Toninho Nascimento; Barbeirinho do Jacarezinho, Marcos Diniz e Luiz Grande; Monarco e Alcides Malandro Histórico... e, por falar nesta parceria, Mauro Diniz (2004) lembra uma história, segundo ele, contada por seu pai, o Monarco. O Caso envolve sua parceria com esse lendário compositor, Alcides Malandro Histórico. Reza a ‘lenda’ que a dona Guiomar, esposa de Alcides, vivia reclamando com Monarco que eles dois só faziam músicas ‘esculachando’ as mulheres... Monarco, defendendo-se, dizia que não podia fazer nada, já que o Alcides era quem fazia a “primeira parte” e só lhe restava acompanhar. Alcides, enquanto a mulher reclamava (suponho que aprontando-se para sair com Monarco, ao terminar), dizia: “*vamos embora compadre, deixa essa mulher falar. Ela gosta mesmo é de encrenca, se eu faço um samba dizendo vem cá meu bem, ela diz: quem é essa ‘puta’?*”

Assim é como, muitas vezes, começam ou aprofundam-se parcerias e nascem sambas memoráveis. A partir de “uma cabeça”, de “uma primeira”, criam-se mundos, diluem-se os tempos e os contratempos que nós negros/as temos que enfrentar. Muitas histórias dão conta das cumplicidades vividas em torno da invenção de um samba que é o nó da própria invenção dos cotidianos dos parceiros, sambistas, criado em redes de conhecimentos, crenças, valores e significados.

Essa ideia de “uma cabeça” pretende abrir a apresentação deste ‘nosso enredo’. Ela é indicativa da consciência dos limites, das incompletudes e da fé no outro. Que limites e incompletudes possam ser entendidos como vazios que reclamam esse outro, como a sincopa (tempo fraco do compasso do samba) reclama ser preenchida pelo corpo. Certamente, muitos compositores poderiam *terminar* um samba sozinhos, mas preferiram a parceria como forma de alargamento dos *espaçostempos* – das amizades, das conversas, das convivências – que justificam a vida social. Da capacidade de uma “situação-ideia”, potencializar e dinamizar outras redes. Esta é a nossa intenção com esta *Primeira parte* ou “cabeça”. Convidar os improvisos, as parcerias para continuar os desfiles, os sambas, as festas, no enfrentamento das misérias.

O samba, então, nos conta muitas histórias sobre as diferentes maneiras de fazer que transformaram (e transformam ainda) a cidade, alterando seu “destino civilizado” sonhado por uma elite intelectual branca, alterando-nos a todos. O samba como memória, é sempre uma resposta a uma circunstância. Um jeito de desferir golpes, como diria Michel de Certeau (1994). Samba corpos e movimentos, como os movimentos do atlântico, que ainda balançam e salgam a diáspora africana. O samba nos diz muito desta *estética diaspórica*, como nos sugere Stuart Hall (2003), esse modo de vida que se faz na produção constante de modos de ser e estar no mundo, de negociar a vida que se faz nos encontros com outros, esta estética sempre movente e provisória que se faz no estar juntos.

Os versos das rodas de partido alto, as histórias narradas – que inclui aí os sambas – são o *ensejo de uma nova história, que desencadeia outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos*. (BENJAMIN, 1994. p.13). Disto nos nutrimos, os seres humanos. Somos a constituição do relato em pessoa. Essa trama que se fia e se tece dos intermináveis fluxos narrativos, *ensinandoaprendendo* todo o tempo, em todas as redes educativas de que participamos.

Composição

Você se lembra, Surica, você era novinha e começou a trabalhar fora, a trabalhar lá embaixo, que a gente subia naquele ‘cinco e cinqüenta e oito’, aquele trem que uma vez bateu e matou gente ‘pra xuxu’, lembra? Que a gente de manhã, quando ia fazer ‘gazeta’ do trabalho, chegava na Central – que era muita gente que faltava o serviço na segunda-feira, se reunia ali porque o bonde fazia ponto ali. A gente juntava as marmitas todas e íamos fazer piquenique em Paquetá, lembra?
(Jair do Cavaquinho)

Um dia, decupando o programa do ‘Puxando Conversa’ “*Escravo do bom samba*” (1999) sobre o compositor Délcio Carvalho, fizemos uma associação que nos pareceu muito sugestiva. Délcio contava sua ligação com um certo compositor da Império Serrano, sua escola. Dizia que um amigo de nome Avesi foi o responsável por sua rápida passagem pela ala de compositores da escola de Madureira. O nome do Avesi veio à memória de Délcio pela lembrança de um samba enredo deste autor. O samba tem o seguinte refrão: *baleiro, bala / grita o pregão assim / da Central à Madureira é pregão até o fim, oi...* Antes de prosseguir o trabalho, começamos a pensar que este enredo incluía uma homenagem aos vendedores ambulantes dos trens. Pensamos na forte ligação do trem com a vida das pessoas que vivem nos subúrbios e, logicamente, com os sambistas. O trem é referência fundamental no mundo do samba. Foi a “mídia” que os compositores usaram para mostrar e divulgar seus sambas, que não tocavam nas emissoras de rádio. Assim fez Paulo da Portela, Xangô, Jair do Cavaquinho, só para ficar por aqui, pelo menos por enquanto. A Mangueira é a “Estação Primeira”, numa referência à sua localização ao longo da linha férrea. Poderíamos ficar aqui horas puxando exemplos da relação do trem com o samba.

Então, estávamos pensando nessa relação e nos lembramos que a quadra da Império Serrano, que fica na estação de Magno (Madureira), já fora “invadida” pelo descarrilamento de um trem. Na ocasião, uma emissora de rádio soltou a seguinte “manchete”: *composição invade a quadra da Escola de Samba Império Serrano!*. “Composição”? Muito interessante a palavra composição ser usada para designar os carros de um trem ou o transporte que circula pelos trilhos. *Composição* serve também para designar uma obra – literária, musical, etc. Então, composição é também a obra do sambista.

Achamos que *composição* era uma boa metáfora para as movimentações do samba. Ao falar em *metáfora*, lembramo-nos de que, além de uma figura de linguagem, essa palavra, na Grécia, significa ‘meio de transporte’, e nos permitimos uma aproximação com *composição*: seria ela – a *composição* – uma metáfora-transporte dos deslocamentos, das mobilidades, das comunicações e das trocas simbólicas do mundo samba? A composição seriam os trens que circulam na nossa complicada alegoria civilizatória? Seria ela aquilo que mobiliza os desfiles de versos versus a vida. Duelos de vida e de morte decidido na ‘porrinha’ quando tais compositores vão para o trabalho, chocoalhando nas composições.

Um sofrimento satisfatório

*Meu coração não tem casa nem destino
Feito um sonho de menino
tem mania de voar
E nas desilusões das aventuras
vai colhendo as amarguras
pra enfeitar o meu cantar.
O meu cantar foi a maneira que eu achei
Pra não guardar o pranto que não chorei.
(Romildo)*

Ouvimos inúmeras vezes esta letra pela voz do compositor Romildo (1998). Falava do seu modo de composição, no qual o sofrimento torna-se matéria-prima para a criação. *Quem não sofre não é poeta! Quem não sofre não sabe fazer samba!* O sofrimento como sua fonte de inspiração. Que sofrimento é este de que Romildo nos convida a pensar? Ele então continua sua fala dizendo que *Casal perfeito não dá samba. No entanto não é aquele sofrimento pesado, é um sofrimento satisfatório* (Op.cit. 29’:54’’). Sofrer requer de nós disposição diante da vida. Só sofre quem vive. Esse viver, no entanto, está relacionado às nossas lidas diárias, os encontros que produzimos nas nossas relações.

Talvez nossa lida com a Educação tenha esses *sofrimentos satisfatórios*, que é quando dá samba, e outros muito pesados que talvez nos tire a inspiração. Ouvir Romildo, ouvir o trecho em que diz: *O meu cantar foi a maneira que eu achei, pra não guardar o pranto que não chorei.* (Op.Cit. 31’:07’’) fez-nos transitar por *espaçotempos* que nos conectava a inúmeras outras questões,

a inúmeros outros sujeitos... *Tudo isso lança as [nossas] escolhas [e questões] num jogo não regrado de razões contingentes e de um complicado ziguezague de paixões e ritmos.* (ORLANDI, 2014. p. 2) Paixões, padecimentos, composições... Fluxos envolvidos no encontro com a obra de Romildo. E é justamente o encontro que pensamos ser um ponto fundamental na nossa lida com o outro, nas nossas práticas pedagógicas, nas nossas pesquisas. Nesse encontro, quem seria o outro?

Podemos supor que *o outro seria, ao mesmo tempo, aquele que se quer encontrar e aquele cuja impossibilidade do encontro cria as próprias condições de construção de uma pesquisa* [de uma prática pedagógica] (SIMONI; RICKES, 2008. p. 105). Esse outro, uma pessoa, uma fala, um texto, uma canção, uma lembrança, um animal, um objeto... Tantos outros com os quais nos relacionamos constantemente, e que não dependem de nossa autorização para a existência. Estão lá, diante de nós, interpelando-nos, provocando em nós estranhamento, deslocamento, afetando-nos, produzindo sofrimento. Sofrimento este que nos tira da zona de conforto, forçando-nos a pensar o que jamais seria possível em nossa individualidade. Pesquisamos, ensinamos, talvez, porque nos dispomos ao encontro com desconhecidos.

As voltas que o mundo dá

*O samba para mim representa minha própria vida.
Eu sou uma pessoa que vivo, sobrevivo exclusivamente do samba.
No samba eu fiz meus amigos, no samba eu encontrei minha profissão,
Encontrei minha maneira de ser, de me expressar.
Através do samba eu mostro mais quem eu sou...
O samba é a minha maneira de falar, o samba é minha própria vida
o samba é tudo pra mim.
(Serginho Meriti)*

Contam que, no tráfico de escravos da África para o “novo mundo”, antes de embarcarmos, os prisioneiros deveriam dar voltas em torno de uma árvore. Essa árvore era chamada de *árvore do esquecimento*, ficava próximo aos principais portos de embarque de escravos na República do Benim, em Ouidah. Os traficantes acreditavam que a única coisa que os negros poderiam levar – já que vinham seminus – era a memória. Para que isto não acontecesse, eles – os transportadores – os submetiam ao ritual de dar voltas nessa árvore para que fossem “zerados” para a “nova” vida no outro lado do oceano. Um beninês no documentário *Atlântico negro* contesta: *Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração?* (1998, 15’57’’). Como gesto de resistência ao apagamento da memória, continuamos dando voltas nas árvores aqui no Brasil.

Temos pensado o samba como uma criação, uma arte – como muitas outras – que conectou as nossas experiências, nós negros em nossos *destemplos*. No caso do Rio de Janeiro, atuou de forma

decisiva no processo de socialização dos habitantes da cidade – principalmente negros e não-negros pobres – acolhendo e transformando as histórias cotidianas em respostas aos diferentes e complexos chamamentos das circunstâncias, como brilho da memória. Uma memória onde o corpo foi empenhado e sua movimentação, sua narrativa é feita do deslocamento gerado no encontro desse corpo com/pela percussão. Percussão e corpo – canto, música e dança – que também são narrações e evocações, por sua interação rítmica, de múltiplos tempos. Narrações e evocações que, para uma determinada *comunidade narrativa* (BENJAMIN, op. cit.), falam de vários sentimentos, tratam de muitas dores, produzem muitos efeitos, mostrando a existência de outras estéticas possíveis.

O samba funciona como uma batida que o corpo atende e que toca em coisas muitas vezes sentidas, mas que nem sempre se pode precisar ou explicar e que são compreendidas por outros sentidos. Quando Xangô da Mangueira canta com todo o corpo, ele oferece uma experiência que parece atravessar muitos tempos, muitos oceanos.

É muito bom pensar que, séculos depois, a mesma metáfora da árvore – que por “estranhas coincidências” serve também à ciência moderna como modelo para pensar a organização do conhecimento – hoje serve como metáfora de acolhimento e revitalização das memórias. Memórias que são saberes de anos de presença, de observação, de entranhamento, de encontros, de conversas, de cabelos brancos pintados pelo orvalho e de vadiagens na sombra delas: mangueiras, jaqueiras, salgueiros e tamarineiras. Estas árvores de agora são símbolos de voltas, no sentido contrário às que foram dadas na África. Para dizer dessas *árvores da memória*, vou trazer para cá trechos da letra de alguns sambas, que é como os compositores as tratam.

Da Mangueira:

Quando piso em folhas secas / caídas de uma mangueira / penso na minha escola / e nos poetas da minha 'Estação Primeira' / Não sei quantas vezes / subi o morro cantando / sempre o sol me queimando / e assim vou me acabando / Quando o tempo me avisar / que eu não puder mais cantar / as coisas do meu violão / da minha mocidade
(Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)

E sobre o Salgueiro:

Eu venho trazer o meu abraço / nos versos do samba que faço / nos braços do meu cavaquinho / o samba não tem casa e nem padrinho / ele nasce de um carinho / que mora no coração / por isso eu vim cantar noutra terreiro / pra falar bem do Salgueiro em respeito a tradição / Salgueiro não é cravo e nem é rosa / é uma flor misteriosa de pureza e de paixão / que nasce lá num morro da Tijuca / a tanto tempo que nunca ninguém sabe quem plantou / E assim Salgueiro vai / vestido de vermelho e branco ele sai / parece que a cidade se enfeitou / na alegria colorida feito um manto na avenida / e que o carnaval bordou.
(Romildo e Toninho Nascimento)

E sobre a Tamarineira, diz assim, Bandeira Brasil e Zeca Pagodinho:

Lá, onde nós madrugamos / é o Cacique de Ramos / onde o samba foi morar / procuro sombra que é pra do sol me abrigar / Tamarineira me dá / Tamarineira me dá / abrigo que é pro sereno não me molhar / Tamarineira me dá / Tamarineira me dá / o ecoar da poesia onde reina a magia / naquele lugar / o prateado das folhas pela lua cheia a se derramar / a primavera ao chegar / flores perfumam o ar / bate o tambor / ecoa o cantar / inspiração pra compor / sempre que vou procurar / Tamarineira me dá / Tamarineira me dá.

Estamos nos valendo do samba não apenas na sua dimensão de gênero musical ou produto do mercado de bens simbólicos, embora essas “condições” sejam importantes e estejam, de alguma forma, consideradas aqui. Não tenho condições de uma análise musical, tampouco de submeter as letras aos olhos da teoria literária, da semiótica ou outros saberes, embora, reitere que estas não são dimensões descartáveis e certamente, vez e outra, tentarão por a cabeça para fora, como insinuações, neste texto.

Estamos considerando o samba como *prática cultural* que possibilitou um outro discurso, para além do discurso hegemônico, *sobre a cidade do Rio de Janeiro*. Cidade que, no início do século XX – que é quando se considera o aparecimento do samba na sua forma mais urbana, de sua entrada no mercado –, materializava seu projeto de *europização*, de ‘embranquecimento’ e suas consequentes políticas de intervenção no espaço e na organização da cidade e de eliminação dos negros da paisagem.

Neste sentido, o samba disponibiliza elementos para compreendermos melhor como se deu/se dá esse encontro: como fizeram/fazem os negros para sobreviver no mundo preparado para os brancos, negociando sentidos tanto inter como *intragrupos*. E aproveitando o ‘embalo’ dos estudos destas práticas, talvez possamos conseguir outros elementos que nos ajudem a lidar com esse mal-estar civilizatório chamado “racismo” (SODRÉ, 2000), com as histórias que sugerem outras epistemologias que questione a *memória ensinada* (RICOEUR, 1999) e por ao sol à proliferação das histórias não contadas, não ouvidas ou ignoradas. Aquilo que durante muito tempo vem mofando na umidade a que os saberes acadêmicos hegemônicos têm definido como experiência social circunscrita à escravidão, abstendo-se do assunto, atribuindo-o aos negros.

Pensado assim, o samba está sendo entendido aqui como um *circuito comunicativo*, aproveitando-me da ideia que Gilroy (2001) põe em ‘movimento’ para tratar das questões dos negros espalhados pelo mundo e suas dificuldades em decorrência do desterro, da dispersão, das descontinuidades e deslocamentos. O conflito entre a fixação em uma terra “própria” ou a volta a uma nação originária tem criado muitos problemas. Desta maneira, a dificuldade de pensar a questão do espaço, segundo Gilroy, é transposta quando esse conceito *é pensado em termos de um circuito comunicativo* (op. cit. 20).

Segundo o autor, foi o *que capacitou as populações da diáspora, dispersas, a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais* (p. 20). Ou seja, o *circuito comunicativo* como metáfora de *espaço* ajuda a superar a

dificuldade de pensar *um lugar próprio*. No caso do samba o circuito comunicativo ajuda a pensar nas negociações dos negros com os não-negros e as marcas destas negociações, deixadas como contaminação, no terreno de um poder hegemônico.

A noção de *circuito comunicativo* – que Paul Gilroy usa para nomear aquilo que articulou os negros de diferentes partes do mundo para que estes pudessem se encontrar a partir de muitos elementos simbólicos e *sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais* – ajuda a pensar na complexidade do samba como *circuito* que tem possibilitado encontros interculturais e em que tem sido possível um intenso movimento de identificações e de trocas simbólicas. O samba como *circuito comunicativo* que se tem mantido de *conversas* entre grupos culturais e sociais diferentes.

Estes encontros interculturais, estas interações sociais não significam a concretização do paraíso da convivência, tampouco apagam as tensões, os conflitos e os preconceitos raciais. Mas, podem sim, nos dar pistas das muitas ambiguidades, dos paradoxos e das contradições da situação racial do Brasil. Dessas dificuldades-desafios do racismo brasileiro, um “enigma” ganha aparência: por que o samba tem sido considerado um dos mais importantes patrimônios da cultura brasileira e essa importância não é estendida aos compositores? Ou melhor, existe uma ‘consideração’, uma aceitação do samba, mas que não se traduz em políticas concretas com relação aos compositores. Como questiona Serginho Meriti (2004): *neste país, são tantos sambistas talentosos, mas só uns poucos podem estar no mercado, por quê?* Ele compôs o samba “*Deixa a vida me levar*” que foi o hino da conquista do pentacampeonato da seleção brasileira de futebol, no Japão/Coréia, em 2002, e que Zeca Pagodinho gravou, fazendo ‘explodir’ a vendagem e a execução da música. É por isso que Serginho Meriti diz: *em outros países, era pra eu nunca mais me preocupar com a vida, minha e da minha família. Mas, daqui a pouco, tenho que colocar outro samba, outro sucesso, pra ir sobrevivendo*. Então, talvez nem o samba seja realmente considerado como se supõe.

2. UMA SEGUNDA

ou modelos para pensar as formulações das práticas

O samba disponibiliza acervos da lida popular cotidiana com o mundo e os desafios. Lida com discursos marcados pelo uso. Se considerarmos o samba também como um discurso, este oferece marcas que podem ser disponibilizadas para análise, sejam atos ou processos de enunciação. Ou seja, prescrutar de outra forma os golpes, as astúcias dos compositores e as marcas que deixam no campo da linguagem.

Estudando as Artes de Fazer, Michel de Certeau (1984) nos sugere que *a partir dessas marcas na linguagem, já se pode retornar às maneiras de fazer dos operadores*, devendo-se ir além da descrição dos *lances, golpes ou truques singulares*. Sugere que, *para pensá-los, deve-se supor que a essas maneiras de fazer correspondem procedimentos em número finito (...) e que implicam uma lógica dos jogos de ações relativos a tipos de circunstância* (p. 83). Esses *procedimentos finitos* são correspondentes, por exemplo, à performance de um músico improvisando em seu instrumento. Sua criatividade, sua capacidade de improviso está baseada no conhecimento e aplicação de determinados códigos, sua experiência, seus valores quanto ao *espaçotempo* da música, suas crenças, suas preferências...

Para pensar essas *formalidades*, Certeau sugere a busca de modelos a que suas *práticas discursivas* obedecem e que toda sociedade disponibiliza. Mas onde buscar tais modelos? Certeau nos sugere que tais modelos podem ser tomados nos seguintes lugares: nos *jogos* específicos de cada sociedade; *nos contos e nas lendas*. Como temos como tarefa pensar a prática dos compositores a partir destes modelos, como fazer isso? Vamos ver o que o autor nos sugere.

a) – os jogos

Os jogos, considerados como *operações disjuntivas* – produtoras de acontecimentos diferenciadores – fornecem modelos de atuações nos quais *os lances são proporcionais às situações* (p. 83): *farinha pouca, meu pirão primeiro*. Formulam – e até formalizam – as regras organizadoras dos lances e constituem, também, uma memória que vai garantir a articulação de outros lances, dependendo sempre da jogada do adversário. Talvez por isso, o chamado *futebol de resultados* seja, para muitos, tão sem graça. Ele inibe o improviso, deprecia os desvios para fundar uma fé cega na disciplina que tenta garantir sua eficiência, eficácia e lucros. Tenta realizar-se não jogando o jogo, ou tentando impedir que ele aconteça, tentando obstruir a ação des-equilibrante do inesperado, da indisciplina. Este tem sido o sonho e a ilusão de alguns, aquilo que os técnicos de futebol têm chamado de “táticas”. Cabe aqui um parêntesis porque justamente gostaríamos de inserir uma história bastante famosa, contada e “re-contada”, sobre Mané Garrincha e a Copa do Mundo de 1958, na Suécia. A lenda diz que nos treinamentos “táticos” do time brasileiro – e também nos treinos do Botafogo, seu time –, Garrincha não via a menor graça nem sentido em ensaiar jogadas. Depois de se treinar uma combinação para ser efetuada, possivelmente no jogo, ele perguntava: – *Mas, isso foi combinado com o adversário?* Os russos, então ‘soviéticos’, no afã demonstrar, no palco da copa do mundo de 1958, o espetáculo da previsibilidade do mundo e mostrar a superioridade de um determinado modelo de sociedade também tentaram “controlar” o jogo. O futebol serviria de propaganda, apresentando, neste caso, seus avanços na medicina esportiva. No

jogo do Brasil contra a União Soviética, Garrincha, que, ao olhar da ciência, era a própria impossibilidade, fora ridicularizado por muitos. Os russos só não esperavam que aquela "impossibilidade" pudesse significar desestabilização, pelo verdadeiro baile que ele aplicou no "bem preparado" marcador soviético.

Continuando. Os relatos das partidas correspondem aos jogos: as jogadas, habilidades e fracassos, desrespeitos e deficiências. Histórias que representam *uma sucessão de combinações entre todas aquelas possibilitadas pela organização sincrônica de um espaço, de regras, dados etc.* As histórias e os relatos são como que a verbalização da ação do jogo. *São as projeções paradigmáticas de uma opção entre [outras] possíveis* (p. 84). São as projeções das *opções* que correspondem a uma *efetuação* particular (ou enunciação). As histórias registram tempos e lances que vão alimentar aplicações singulares em novas partidas. *Memorizadas e memorizáveis são repertórios de esquemas de ação* (p. 84) entre uma *comunidade narrativa*: jogadores, boleiros. *Com a sedução aí introduzida pelo elemento surpresa* [que poderíamos chamar de Garrincha, por exemplo], *esses relatos ensinam as táticas possíveis em um sistema (social) dado* (p. 84).

Certamente que, como já insinuamos, temos pensado nas práticas discursivas, nos atos de linguagem dos compositores do 'Puxando Conversa' a partir do futebol. Os motivos se espalham pela nossa história que é marcada pela estreita conexão com o samba e seus entrecruzamentos. O samba parece ser a trilha sonora que embala e inspira nosso futebol, torcida e jogadores. E ousamos insinuar que talvez ele – o samba – seja a referência, a instância que joga os elementos de uma memória percussiva do corpo. Não como uma mera peça de previsibilidade para organização do jogo, mas transformado em um fazer como fator de desequilíbrio. São elementos, referências de usos do corpo que se inspiram nos movimentos provocados pelo som percussivo, neste caso do samba. Então, se o *jogo da bola* pode fornecer modelos para pensarmos as práticas linguísticas, as ações da palavra, num contexto relacional do samba, reciprocamente, ele – o samba – pode ensejar modelos que podem ajudar a pensarmos nas atuações corporais de alguns jogadores nas partidas de futebol. As gingas, os dribles são como articulações das disponibilidades corporais sobre o adversário num dado momento em que lampeja a oportunidade de sua execução. Um 'drible' desconcertante é um momento singular de arte que, para muitos, produz prazeres que lavam a alma. Une emoções que ultrapassam classificações e propicia encontros de vidas e de histórias. Quem não já comemorou um gol com estranhos, transformando-o, por algum tempo, em alguém "familiar".

A despeito das muitas histórias, o 'drible', o 'gol', os usos percussivos do corpo submete a todos dessa comunidade narrativa ao mesmo relato, expostos a esses delírios. Assim, 'drible' e

percussão, samba e futebol se ligam misteriosamente – como os ‘dribles’ de Mané Garrincha e seu amor pela sambista Elza Soares.

Do outro lado, no campo onde se estabelece uma outra disputa – seja numa roda de samba, seja na intimidade do intervalo do compasso, do ritmo de um samba –, que prazer ouvir a maneira de cantar, a performance de Luiz Grande, a quem insistimos em trazer para esse texto! Diminuindo a corrida, seu ‘drible’ – que manipula o verso, alterando o tempo, pela forma de dar andamento – faz com que o adversário-compasso pense que ele não chega a tempo. De repente, quando este está crente na desgraça daquele que errou na divisão do samba, eis que surge Luiz, como que de ‘ponta de chuteira’, livra-se do ‘carrinho do zagueiro’ enfurecido e sai na frente soberano, feliz, deixando para trás um compasso vencido: a arte dos que cantam, como ele, de forma sincopada. Luiz Grande e outros como ele deveriam cantar sempre antes de cada jogo de futebol. Com o estádio lotado, em todas as decisões de campeonatos e jogos importantes, se deveria evocar esse hino ao corpo, talvez até no lugar do hino nacional.

b) – os contos e lendas

Certeau sugere, além dos *jogos*, na busca de “modelos” para pensar sobre as enunciações, *os contos, as lendas populares*. Vou tentar articular algumas considerações sobre esses contos, essas histórias para pensarmos naquilo que o samba e os sambistas nos oferecem.

O samba, como já dissemos acima, é um *circuito comunicativo* que permite pensar nas culturas de origem negra e os seus encontros e conversas. *Circuito* em torno do qual movimenta-se uma intensa luta envolvendo negociações, integrações, resistências e rendições. Movimentos de trocas e “re-combinações” simbólicas entre negros e brancos (e entre negros e negros). Assumido assim, o samba disponibiliza um terreiro onde a poeira que sobe ainda resulta do encontro dos pés negros que se afirmam aí com a terra que vai sendo batizada pelas pisadas como forma de acharmos um lugar no mundo. Mas nesse terreiro o pó desse encontro hoje marca e é marcado por muitos outros pés. Neste terreiro, jogam-se muitas histórias e re-trabalha-se, continuamente, com a constante presença de outros terreiros, de outros rituais, de outras liturgias, de outras culturas. Daquilo que embala o vai-e-vem, as interpenetrações samba-sociedade. Sua tradição está, justamente, em saber se “re-inventar”, mesmo que seus percursos façam com que muitos sintam “frio na espinha”, sofra-se com as “perdas”, com as “degradações”, com as re-invenções. Tirando os movimentos do mercado, das crueldades que se cometem com o samba e dentro do samba – e concretamente aos/os sambistas.

Podemos juntar situações que nos levem a pensar sobre que histórias, contos ou relatos podem aparecer – como fragmentos – que sejam modelos para pensar sobre suas práticas enunciativas. Seria interessante levantar alguns trajetos, possíveis memórias que indicem sobre o contexto que originou algumas das narrativas, sem pretender fazer uma “retrospectiva” histórica, já que esse não é o caso aqui.

De qualquer maneira, recorro à configuração urbana do samba e à sua população “fundadora”. O que quero dizer com isto? Primeiro, que o samba, sendo uma cultura urbana que se desenvolve no Rio de Janeiro a partir do início do século (Tinhorão, 1998; Lopes, 2005; Moura, 2004), acolhe toda a carga conflitiva e excludente gerada por uma elite que não tinha os negros e seus batuques nos planos de sua passagem à modernidade. As elites forjavam uma cidade como discurso – projetos urbanísticos, legislações - e outros documentos que se encontrariam para reforçarem-se - relativos à profilaxia e à educação –, os negros, forçados a “tornarem-se” cada vez mais invisíveis no espaço urbano – nos discursos e nos lugares públicos. Porém, os negros introduzem-se como um ruído, como uma disritmia no ritmo da cidade. O samba vira essa parabólica que capta e repercute as histórias – alegres, tristes, engraçadas – dessa sobrevivência. Das lutas mais íntimas até batalhas coletivas e transforma-se na crônica dessa gente despossuída da cidade.

Sua *população fundadora* é formada por todos os que estavam convivendo ‘sob as ondas’, as repercussões da “abolição”, da proclamação da república e as transformações por que passava a recém capital federal. Gente que chegava aos montes ao Rio de Janeiro em busca de trabalho. Assim, esses “fundadores” são baianos, mineiros, paulistas, nordestinos, do interior do Estado do Rio de Janeiro e de tantos outros pontos do país. Só no ‘Puxando Conversa’ temos como representantes ainda dessa história: Romildo, de Recife, PE; Catoni, do sertão de Ouro Preto, MG; Norival Reis, de Angra dos Reis, RJ; Noca da Portela, de Leopoldina, MG; Toninho Geraes, de Belo Horizonte, MG; Toninho Nascimento, Belém do Pará; Délcio Carvalho, Campos dos Goytacazes, RJ. Só para ficar em alguns, por agora. Assim, a música de Romildo tem as influências rítmicas e melódicas do nordeste, dá para sentir o calango no DNA do partido-alto do Catoni. O Tatinho da Mangueira é uma prova viva deste saculejo. Partideiro dos bons, conta que, no morro de Mangueira, principalmente no Santo Antonio, na Vacaria, tinha muitos calangueiros. Seu pai era um deles.

Assim, pelo samba atravessam muitos acontecimentos, lhe sopram muitos ventos, conta-se muitas histórias “fantásticas”. Histórias ligadas às maneiras de viver a religião, o sagrado, a espiritualidade. Relatos míticos sobre as façanhas dos orixás, os milagres vindos de muitos lados; os

contos e fábulas de origem rural e seus conteúdos de moral, mesmo que hoje o mercado lhe ofereça temas mais “vendáveis”.

Estas travessias, esbarrões, convivências sofrem o mesmo processo que os contos que vão remontando-se e recombinao em outras histórias. É o território fértil de recuperação de palavras, criações de novos ‘causos’, de lapidação do ato da fala e da facilidade de trânsito entre-línguas.

Então, da mesma forma que os *jogos, contos e lendas* têm o mesmo papel. *Eles se desdobram num espaço excetuado e isolado das competições cotidianas, o do maravilhoso, do passado, das origens.* Esse *espaço excetuado* é o lugar de se viver situações que ultrapassam o possível, o verídico, o factível, ‘dando corda’ a outras invenções, ampliando – ou seria inventando? – os espaços onde os seres humanos vivem. *Nesse espaço excetuado, se narram lances, golpes, não verdades* (p. 84). Como faz constantemente o “Trio Calafrio” (Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marcos Diniz) com seus relatos cantados, com seus sambas sobre as estripulias cotidiana de personagens como o da empregada doméstica, “Mary Lu”, que, depois de uma vida desgraçada, tanto no trabalho quanto no amor, dá a volta por cima e vence! Dizem eles, num samba gravado por Zeca Pagodinho:

*Benza Deus, a comadre Mary Lu
Que já fez muita faxina pra gente granfina lá na zona sul
ganhou, cacareco pra chuchu
Hoje ela é empresária, tem brechó na área de Nova Iguaçu.
Mary Lu tem de tudo em seu “antiquário”
sumiê, cristaleira, fogareiro e armário
peça de vestuário
pra quem não tem grana
ela é muito bacana - até faz crediário
Ela facilita qualquer transação
Mas se leva uma volta a nega vira o cão
ainda está pra nascer outra preta pra ter tanta disposição.
Em cadeira velha ela passou verniz
em gravura da antiga tirou cicatriz
deu um duro danado, sofreu um bocado
mas hoje ela tem filial e matriz
e aquele cafifa que lhe gavionava
Ela mandou às favas porque não venceu
Hoje está estribada, muito bem amada
e quem sabe sou eu”.*

O que nos chama a atenção neste – e em muitos outros – samba: primeiro, que ele engendra o “fantástico” numa situação cotidiana que, supostamente, não poderia ter nada de “fantástico”. Ou seja, atua na periferia dos palácios. Rouba os milagres das exceções, dos santos, dos heróis míticos e distribui entre a gente comum; depois, o “fantástico” dessa epopéia cotidiana recebe uma carga de humor que lhe instala um ar de dúvida, de coisa corriqueira e, ao mesmo tempo, de mensagem para poucos, os de *ouvido apurado* que sabem do que se está falando, pois reconhecem os elementos do enredo e podem ouvi-lo de outras formas.

Nesta *composição* – e em muitas outras –, os autores disponibilizam janelas para que possamos olhar as formalidades de suas práticas. Remetem-nos às histórias “maravilhosas” onde o fraco atua burlando a realidade da ordem estabelecida, mesmo que provisoriamente. Re-criação dos “espaços maravilhosos, utópicos que ocultam, escondem as *armas do fraco* dos destinos que lhes reserva os fazedores das histórias oficiais, cultivadores da *memória ensinada*. Assim, *onde a historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias “maravilhosas” oferecem a seu público um possível de táticas disponíveis no futuro* (CERTEAU, 1994. p. 85).

Vai parar!³

O samba originalmente é um desses atos de palavra, principalmente nas rodas de partido. Vive de uma arte de dizer – performances no campo da língua e das respostas do corpo – dentro das práticas cotidianas. – Suas performances são como manipulações, golpes dentro de sistema, de uma ordem estabelecida. São respostas aos desafios da vida, rebeldias (muitas das vezes sem alarde) contra as ordenações que se enunciam como “destino”. Maneiras singulares de usar, de desviar-se, de sorratamente negar-se a ratificar aquilo que os discursos inventam, como generalização. São artifícios da língua e do corpo que servem-se da mesma fonte – jogos, contos e lendas – como elementos que ajudam, que inspiram as formalidades das práticas, as maneiras de fazer. As marcas de sua atuação na língua ordinária foram eliminadas da *razão científica, dos discursos operatórios*. Essa “eliminação” é parte do trabalho dessa racionalidade como a operação de constituição de discursos “próprios”.

Nossa lida tem sido a linguagem, ou melhor, as linguagens. E, talvez, uma das questões a ser enfrentada por aqueles que transitam e se aventuram pelos estudos com os cotidianos seja: em que medida nossa forma de criar conhecimentos não é também um ato de conquista, de colonização que hierarquiza e elimina os saberes das práticas cotidianas? Quais os cuidados que devem fazer parte da nossa sensibilidade para que a nossa escrita, nossa criação não sigam a lógica dos colonizadores espanhóis, que construíram igrejas católicas sobre templos Incas, Maias e Astecas? Talvez pudéssemos, cada vez mais, esforçarmo-nos para ratificar os estudos dos cotidianos como formas de criar articulações e complementaridades entre saberes, entre línguas, sem que ninguém precise afogar ninguém para se salvar ou para se sobressair, para triunfar, para se engrandecer.

³ Em muitas rodas de partido, depois que os sambistas, os versadores já fizeram suas estripulias, quando se reconhece que é hora de encerrar - a roda ou aquele tema/mote - alguém dá alguma dica para o encerramento. Os lançamentos dos vídeos do Puxando Conversa sempre terminavam com uma roda de partido. Quando se aproximava do final da roda, o compositor Catoni levantava a mão e gritava para os sambistas: Vai parar!

Talvez nossa tarefa seja mesmo buscar as possibilidades de pensar/dizer, aquilo que ainda não tem lugar para ser dito.

Os compositores do Puxando conversa nos oferecem - a partir dos seus relatos, das suas composições, das suas performances outras formas de abordarmos o nosso processo civilizatório, as relações raciais, o racismo e as saídas que muitos dão para continuarem vivos, para darem continuidade às nossas formas de estarmos no mundo e no samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM-Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ufmg, 2003. 434 p. Tradução de Adeliane La Guardia Resende (Et all.).
- ORLANDI, Luiz B. L. Um gosto pelos encontros. São Paulo: 2014. Disponível em: <http://deleuze.tausendplateaus.de/wp-content/uploads/2014/10/Um-gosto-pelos-encontros-Artigo-de-Luiz-Orlandi1.pdf>. Acessado em: 5/4/2016.
- RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado: memória y olvido**. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- SIMONI, Ana Carolina Rios; RICKES, Simone Moschen. **Do (des)encontro como método**. Currículo sem Fronteiras, v. 8, n. 2, p. 97-113, jul/dez 2008. ISSN 1645-1384 (on-line). Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/simoni-rickes.pdf>. Acessado em: 15/5/2016.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis RJ:Vozes, 2000.

Referências Videográficas

- ATLÂNTICO Negro: Na rota dos orixás. Direção de Renato Barbieri. S.i.: Gaya Filmes, 1998. (54 min.). Legendado.
- CHEIO DE CANTIGAS. Direção de Valter Filé. S.i.: Noni Carvalho, 1998. (40 min.), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cgQgZPgMbK0&t=208s>. Acesso em: 10 maio 2018.
- ESCRAVO do bom samba. Direção de Valter Filé. S.i.: Cecip - Centro de Criação de Imagem Popular, 2004. (48 min.), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ensEZ0Oslno> . Acesso em: 05 abr. 2018.
- MAPA da mina com Serginho de Meriti. Direção de Valter Filé. Realização de Imagem na Ação – Núcleo de Desenvolvimento de Projetos de Comunicação e Cidadania. S.i., 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nCJaJcP9WzE> . Acesso em: 05 abr. 2018.
- MONARCO: Um senhor de respeito. Direção de Valter Filé. S.i.: Cecip – Centro de Criação de Imagem Popular Laboratório Educação e Imagem- Uerj, 2004. (52 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNThFIS7BZI> . Acesso em: 05 maio 2018.

RESUMO

Este texto é sobre experiências do samba. Sobre as astúcias de sambistas e as formas que estes foram produzindo para equilibrarem-se entre miséria e festa. O samba assumido como um circuito comunicativo que possibilitou aos negros conversas e sincronização de significativos elementos da vida cultural numa sociedade produzida para os brancos. O texto está organizado em duas partes: a primeira, recupera elementos importantes do samba: o encontro para as dinâmicas das parcerias, das com-vivências que levam às composições e estas às maneiras de lidar com as memórias e com as relações entre presente e passado da diáspora africana; a segunda parte dedica-se a buscar em Michel de Certeau *modelos* para pensar as formulações das práticas: os relatos, os atos de palavras, as enunciações.

Palavras-chave: Samba; narrativas; cultura negra.

IN THE BEAUTIFUL CADENCE OF SAMBA**ABSTRACT**

This text is about samba experiences. About the wiles of sambistas and the ways they were producing to balance themselves between misery and celebration. The samba assumed as a communicative circuit that enabled to the blacks conversations and synchronization of significant elements of the cultural life in a society produced for whites. The text is organized in two parts: the first, recover important elements of samba: the encounter for the dynamics of the partnerships, the coexistences that leads to the compositions and these to the ways of dealing with the memories and with the relations between present and past of the African diaspora; the second part is dedicated to searching in Michel de Certeau *models* to think the formulations of practices: the reports, the acts of words, the enunciations.

Keywords: Samba, narratives; black culture

EN LA CADENCIA HERMOSA DEL SAMBA**RESUMEN**

Este texto trata sobre las experiencias de la samba. Sobre la perspicacia del sambista y las formas que éstos fueron produciendo para equilibrarse entre la fiesta y la miseria. El samba es entendido como un circuito comunicativo que posibilitó a los negros diálogos y sincromismo con elementos significativos de la vida cultural en una sociedad producida para los blancos. El texto está organizado en dos partes: la primera, recupera elementos importantes del samba: el encuentro de las dinámicas de las alianzas, de las convivencias que conllevan a las composiciones y éstas a las maneras de lidiar con las memorias y con la relaciones entre presente y pasado de la diáspora africana; la segunda parte se dedica a buscar en Michel de Certeau *modelos* para pensar las formulaciones de las prácticas: los relatos, los actos de palabras, las enunciaciones.

Palabras-clave: Samba; Narrativas; Cultura negra