

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano
e Regional (IPPUR)**

WALLACE LOPES SILVA

**“PRAÇAS NEGRAS”: UMA LEITURA DAS INVENÇÕES DO
SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1890-1930).**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Especialização Planejamento Urbano da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Especialista.

Orientado pelo Professor Doutor Helion Póvoa Neto

Rio de Janeiro
2012

WALLACE LOPES SILVA

“PRAÇAS NEGRAS”: UMA LEITURA DAS INVENÇÕES DO SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1890-1930).

Trabalho de Conclusão submetido ao corpo docente do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Especialista.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Helion Póvoa Neto do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.
Orientador/Presidente da Banca Examinadora.

Banca Examinadora
Professor Doutor Mauro Kleiman do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Agradecimento:

Ao CAOS...

A Aparência das coisas...

AO FALSO E A TODOS OS MISTÉRIOS...

Ao grande Arquiteto do universo e tudo que existe.

Aos Deuses, Anjos, Diabos e as diversas religiões.

A nudez que será sempre Castigada.

Aos sem nome.

Ao Papa Bento XVI, que condena o uso de camisinha na África.

Aos homens idiotas e a própria ciência carregada de verdades tolas.

A dita ciência accidental.

A UPP Social pela sua crença estética da cidade.

À humanidade, que se destrói com suas próprias armas.

A Dona Yedda Maria minha professora do primário, que se aposentou ganhando salário mínimo.

Ao Governo e a sociedade brasileira que desacredita na educação do país.

A minha família por meio de laços sanguíneos ou pela vida.

A Dalva morreu de câncer porque as verbas para pesquisa vão para as forças armadas.

Ao assaltante Rogério, que me mostrou como tinha medo de morrer.

Ao excesso de amor de mãe...

Às Renatas, Sylvias, Ericas, Veras, Iracemas e Lias: Mulheres que amam demais.

Ao meu Aluno Ubirajara, que me mostrou que eu sabia chorar com a dor do próximo.

Aos cristos negados que encontro todos os dias pelas ruas da vida.

Ao Nascimento de Lara, Luiz Felipe, Agatha e Dieguinho crianças que trazem um novo olhar sobre o mundo.

A todos os amigos que se foram pela natureza ou pelas armas.

Aos amigos da dança do movimento da vida.

Aos amigos Alexandre Faustino, John Cleber, Fábio Almeida, Felipe Bezera, Vinicius Mesquita, e ao nosso querido Zé que sempre ouvem meus questionamentos sobre o mundo.

A todos os mortos a serviço dos podres poderes ou por eles mesmos.

A todos os belos dias de transito na Cidade Maravilhosa.

As prostitutas, ladrões e os que vivem a margem do mundo perfeito.

A Evandro. Teria minha idade.

A amiga Noelia Coutinho do Projeto Portinari, pelo seu recomeçar.

A Alberto, lutou pelo que acreditava.

A amiga Márcia Pires, Maria da Conceição e Paulo Eduardo.

A família Lube e Olegário pela grande amizade, carinho e as belas lembranças.

Aos Tantos Rodrigues, Isabelas e Luizas, que são mortos pelos “pais”.
Ao meu Pai, que um dia disse que tínhamos que ter caráter.

Ao professor e amigo Helion Póvoa (des) orientador desta monografia e seu carinho na realização desse trabalho.

Ao professor e amigo Robert por não conseguir encontrar o suposto desejo na cidade.

Ao amigo Luiz e Chico pela sensibilidade do diálogo com as diferenças e sua grande generosidade.

Aos amigos Daniel pelo seu bom humor sobre a vida e Delcione pela luta de cada dia.
Aos professores do Curso de Pós Graduação Lato Sensu em Política e Planejamento Urbano por possibilitarem os debates sobre esse objeto.

Aos Colegas de Graduação da UERJ e da Pós Graduação IPPUR/UFRJ.

Aos Amigos (des) caminhados e marginais da Filosofia: Luciano Brazil, Rudá Lemos, Bruno Salgado, Lillian Chirol Marcelo Moraes, Lisiane Vasconcello, Charles Manasfi, Diego Felipe, Isabel Tebaldi, Osmar Soares, Pablo Salgadelli e Marcello Anelhi que me ensinam a sonhar.

Ao Professor Ivair Itapajiba do Departamento de Filosofia da UERJ que me apresentou as diversas potências do pensar.

A UFF, por ser tão distante, mais possibilita minha ida para Niterói com um belo por do sol.
A todos os que sonham com um mundo melhor para todos e não para si ou seu grupo...

Este trabalho é dedicado à memória de Minha mãe, que partiu sem pedir licença ou desculpas a vida e até agora não chegou do trabalho.

Que Deus guarde os meus ladrões,
os mentirosos, os perdulários,
os faladores,
salve os detentores
da verdade, os mil covardes
os sem filósofos, os viajantes,
os tão pernósticos,
os merencórios,
(os kamikazes)
e as viúvas de Kant.
Deus! Guarde
os pescoceiros,
guarde os feiticeiros
guarde a falsidade.

Deus salve qualquer um
e sempre à tarde.

(Mercúrio-Osmar Filho)

Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a Escola de Samba não sai

Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso coração
E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado cantaremos

Herivelto Martins (Praça Onze)

RESUMO:

Este trabalho de monografia procurou sistematizar e problematizar o debate historiográfico e para-historiográfico que tem por objeto a discussão sobre as “origens do samba”. Neste sentido, procuramos examinar, criticamente, as bases argumentativas e as principais conclusões de duas tendências básicas: a) a tendência historiográfica que trabalha com o paradigma das origens como um lugar, situado no tempo e no espaço, a ser determinado pela pesquisa histórica; b) a tendência, mais atuante a partir do meio acadêmico, que coloca sob suspeita a própria questão das “origens”, como lugares determináveis, procurando analisar historicamente a dinâmica social e ideológica que os discursos de origem podem revelar.

Palavras-Chave: Discurso, Historiografia, Origem e Samba.

Sumário:

Introdução	
Abrindo a roda de samba.....	9
Capítulo 1.	
Uma leitura sobre a “invenção do samba”.....	12
Capítulo 2.	
A problemática da expressão “Pequena África” na literatura.....	24
Capítulo 3.	
Breve debate produzido pela literatura nos anos de 1980 sobre a “origem do samba”.....	29
Capítulo 4.	
Fechando a roda de samba.....	38
Bibliografia.....	42

Introdução:

Abrindo a Roda de Samba

Descendo a rua, um grupo de jovens aproxima-se da praça. Ao som de um batuque negro, a navalha sacada é desferida contra um rival. O povo, assustado, procura abrigo em lugares seguros. A bandeira roda protegida pelo gingado de um exímio capoeira. A perna arisca, que antes sambava, agora atinge e derruba o adversário. Em meio ao caos, a polícia aparece utilizando suas armas para restabelecer a ordem. A praça vira uma arena criando uma dinâmica própria. Os homens correm desordenadamente e a praça se transforma num verdadeiro campo de batalha¹.

Ao pensarmos sobre as “batucalidades” produzidas no espaço urbano do Rio de Janeiro podemos concluir que se trata de uma heterogeneidade musical carregada de diferenças, não reduzida somente à linguagem, mas também é um jogo a afetos, ritmos e significações. A língua é uma das linhas do rizoma, mas não a única. Um batuque de samba vai além das conexões puramente lingüísticas, sendo atravessado por cadeias mentais, políticas, materiais, culturais e econômicas em todas as suas modalidades. Não existe superioridade de uma em relação à outra, mas somente agenciamentos que conectam coisas de natureza heterogêneas em um mesmo plano de tradições inventadas.

A tradição serve como reforço de legitimidade às práticas atuais de forma que se pode determinar a moral e a validade de determinadas circunstâncias ou comportamentos. Para Hobsbawn nem todas as tradições possuem uma origem distante, indeterminada, antiga e sendo algo fixo. Muitas delas são inventadas, recentes e formalmente institucionalizadas. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade com o passado.

Não é o objetivo desse trabalho descrever e discutir os caminhos e possibilidades que o estudo da história do samba vem produzindo. Este é um terreno difícil, onde

¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

pesquisadores, munidos de diferentes perspectivas metodológicas (histórica, lingüística, folclórica, musicológica etc.), têm encontrado resultados diversos.

Roberto Moura, José Ramos Tinhorão e Hermano Vianna são alguns dos que farão parte desse percurso. No entanto, algumas considerações feitas por estudiosos serão base para a problemática do aparecimento do samba e suas “invenções” por diferentes grupos.

Com isso, o trabalho foi dividido em 3 capítulos.

No primeiro capítulo, abrimos em breve ensaio sobre a problemática em torno do discurso de “origem do samba” e “invenção do samba” produzidas pelo debate historiográfico. Desde já, colocamo-nos nesta segunda perspectiva, na medida em que, para nós, deve-se problematizar o problema das origens, como objeto da reflexão historiográfica. Isto não significa fazer tabula rasa da vigorosa tradição musical que se constituiu sob o signo da música popular brasileira, mas tentar desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matiz urbana.

Já no segundo capítulo, nos retemos na problemática da expressão “Pequena África” na literatura e apresentado no trabalho de Roberto Moura e seus contemporâneos ao pensar tal expressão.

No terceiro capítulo, iremos nos dedicar a um breve debate bibliográfico apresentada na conjuntura dos anos oitenta, tendo como referencial desse debate o trabalho de Roberto Moura . Nesse sentido os trabalhos historiográficos produzidos a partir de meados dos anos oitenta parecem estar tentando encarar o desafio de “favorecer a escuta simultânea e sincrônica das fontes musicais” sem reduzir a história da música (brasileira) a um mero apêndice da história da sociedade ou da história das idéias. Mas essa tarefa não é simples de ser realizada. Na nossa opinião, os programas de pós-graduação em História (e talvez de Ciências Humanas em geral) ainda estão longe da sistematização crítica do debate(o que implicaria em diálogos constantes entre as instituições e especialistas), bem como do mapeamento metódico de todo potencial documental, que nos permita consolidar um efetivo domínio historiográfico em torno da música popular brasileira. Sem esquecer a necessidade, imposta pela própria natureza do objeto, de estimular as trocas interdisciplinares.

A metodologia adotada nesse trabalho baseou-se na análise de textos de livros, artigos de revistas e dissertação sobre o tema **samba** e análise do debate historiográfico.

Capítulo 1.

Uma leitura sobre a “invenção do samba”

*Vozes atravessam o palco do comércio Negro.
Ginga, magia, mandingas e rezas são formas de
resistência.
Capoeira, batucadas e patuás.
De Feitiços e a giras nos terreiros.
Pomba-gira, Zé pilantra e Ebós são personagens do
teatro Dionisíaco no cenário urbano carioca.
Putas, bichas, padres, homens e mulheres fazem a
festa da carne.
Cruzando as praças negras do Rio de Janeiro ouço:
Ai-ai ai-á, ai-ai-ai-ai- ioiô...
Corpos viram armas num jogo teatral.
Batem palmas, pois o corpo vira um instrumento de
guerra.
A Cidade fabrica música para os ouvidos...
Abrem uma roda.
Surge uma espécie de música-magia
Há quem diga que essa música híbrida urbana tenha
surgido na Praça XV, Praça XI, Praça Tiradentes,
Praça Mauá, Gamboa, Cinelândia, Catumbi e Estácio.
Afinal onde nasceu o samba urbano carioca? Será que
o mesmo possui um único nascimento territorial ou
diversas invenções na cidade?*

Para analisar como a questão das origens – entendida como momento fundador que delimitaria um núcleo identitário perene – é pensada na música popular brasileira, podemos nos concentrar basicamente em duas grandes correntes historiográficas: a primeira diz respeito à discussão quanto à “busca das origens”, ou seja, a raiz da “autêntica” música popular brasileira. A segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico.

Desde já, colocamo-nos nesta segunda perspectiva, na medida em que, para nós, deve-se problematizar o problema das origens, como objeto da reflexão historiográfica. Isto não significa fazer tabula rasa da vigorosa tradição musical que se constituiu sob o signo da música popular brasileira, mas tentar desenvolver um pensamento analítico que dê conta da

pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matiz urbana.

Tentaremos mapear e entender as referências e projetos que orientaram os autores que vêm marcando o debate historiográfico em questão. Entendemos a categoria da autenticidade, não como um traço inerente ao objeto ou ao evento “original”, mas como uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado.

É sob este prisma que tentaremos pensar o problema das “origens” na historiografia da música popular brasileira

Denominador comum da propalada identidade cultural brasileira no segmento da música, o samba urbano teve que enfrentar um longo e acidentado percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo nacional. Essa história, cujo ponto de partida pode ser recuado até a virada dos séculos XIX e XX, foi toda ela permeada por idas e vindas, marchas e contramarchas, descrevendo, dialeticamente, uma trajetória que desconhece qualquer traçado uniforme ou linear.

Os caminhos trilhados pelo samba - mais especificamente pelo "samba carioca" - estão conectados ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista. Embora me dispense de abordar, aqui, em detalhes as transformações que estavam em andamento, aponto, de passagem, algumas mudanças fundamentais que levaram o samba – mesmo sem perder contato com suas raízes negras – a incorporar outras atitudes e outros tons. Enquanto música popular industrializada, sua expansão girou, e nem poderia ser diferente, na órbita do crescimento da indústria de entretenimento ou, como queira, da indústria cultural. Para tanto jogaram um papel decisivo a própria urbanização e a diversificação social experimentada pelo Brasil nas primeiras décadas deste século.

Interligada a essas transformações, a música popular, convertida em produto comercial de consumo massivo, revelará a sua face de mercadoria. Pelo menos quatro fatores básicos, a meu ver, convergirão no sentido de favorecer esse processo que atingirá em cheio o samba: a) originariamente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas com fins comerciais; b) ancorada nos processos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em grande escala e conquista progressivamente

consumidores de setores médios e de altas rendas; c) o autoproclamado “rádio educativo” cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando em segundo plano os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população predominantemente negra ou mulata, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.

Não constitui novidade alguma falar sobre a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, inclusive no caso do samba². Uma extensa bibliografia já se ocupou do assunto e não pretendo repisar, a todo momento, fatos e argumentos ao alcance de todos. O que me proponho fazer neste trabalho consiste simplesmente em destacar apenas mais um ângulo de visão do mesmo tema, por entender que, em geral, ele não foi suficientemente explorado. Por outras palavras, sem pretensões a um trabalho de carácter musicológico, me disponho a tomar como ponto de referência um aspecto particular: o discurso musical de compositores e intérpretes da música popular brasileira industrializada entre o final dos anos 1920 e 1945, período que cobre desde o surgimento do “samba carioca” até sua consolidação como expressão musical.

Obviamente, não se deve ignorar a presença em cena de outros sujeitos sociais engajados nesse movimento de fabricação/invenção dessa tradição. No entanto, irei me concentrar no papel desempenhado pelos produtores/divulgadores do samba como protagonistas de uma história cujo enredo não foi ditado somente pela ação das elites e/ou do Estado.

O samba proveniente das “praças negras”³ na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constitui um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades. No último quartel do século XIX, por sua estrutura, rede de

² V. Peter Fry, “Feijoada e soul food”, em *Ensaio de Opinião*, nº 2+2, Rio de Janeiro, Inúbia, 1977, Muniz Sodré, *Samba: O Dono do Corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979, e Ruben George Oliven, “A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira”, em *Revista de Antropologia*, nº 26, São Paulo, USP, 1983.

³ KARACH, Mary C. *As nações do Rio*. In: *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

transportes e centralidade financeiro-comercial, a cidade do Rio de Janeiro apontava para o que seria a metrópole que se firmaria em meados do século XX. Desde aquela época, alguns bairros cariocas estiveram tradicionalmente relacionados a redutos de sambistas, onde surgiram os primeiros cordões carnavalescos que posteriormente se transformaram em escolas de samba. Nestes bairros, a convivência entre segmentos raciais e étnicos heterogêneos foi à base para a organização das primeiras “*praças negras*” na cidade.

As invenções do samba e de suas batucadas nas praças negras da cidade do Rio de Janeiro escondem sociabilidades ainda não desvendadas em sua totalidade devido à carência de fontes e dificuldade de acesso aos depoimentos dos sujeitos que aturam no período. Desde o início do século XX, a prostituição, a malandragem e a boemia foram responsáveis por compor a memória coletiva que atualmente é (re) significada através de intervenções em suas formas conteúdos e constituem arranjos espaciais que desenham uma outra paisagem ligadas num circuito de redes e territórios que se configuraram no processo de urbanização da Cidade dentro de uma conjuntura histórica.

Nascido da influência de ritmos africanos para cá transplantados, sincretizados e adaptados, foi sofrendo inúmeras modificações por contingências das mais diversas - econômicas, sociais, culturais e musicais - até chegar ao ritmo que conhecemos. E a história é mais ou menos a mesma para os similares caribenho e norte americano. Simbolizando primeiramente a dança para anos mais tarde se transformar em composição musical, o samba - antes denominado "semba" - foi também chamado de umbigada, batuque, dança de roda, lundu, chula, maxixe, batucada e partido alto, entre outros, muitos deles convivendo simultaneamente.

Do ritual coletivo de herança africana, aparecido principalmente na Bahia, ao gênero musical urbano, surgido no Rio de Janeiro no início do século XX, muitos foram os caminhos percorridos pelo samba, que esteve em gestação durante pelo menos meio século.

De fato, o termo "semba" - também conhecido por umbigada ou batuque - designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A

própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e escravos.

As praças negras do Rio de Janeiro eram, formadas por negros e mestiços em sua maioria – que fixam residência em bairros próximos à zona portuária a ela como Praça onze, Catumbi, Estácio, Saúde, Cidade Nova e Morro da Providência, Gamboa, e Santo Cristo), criando um circuito integrado numa rede de fabricação do samba urbano, conhecida pela literatura de “África em miniatura”, ganhando depois o nome de “*Pequena África*” refere-se à atual Praça Onze carioca e é expressão de Heitor dos Prazeres:

“A maior parte dessa gente”, conta o historiador Jairo Severiano, “acomodou-se nas zonas Centro e Portuária, ocupando uma área que se estendia das cercanias da atual praça Mauá ao bairro da Cidade Nova, abrangendo os morros da Conceição e da Providência”. Essa região acabou ficando conhecida como “Pequena África”, expressão criada pelo compositor e pintor [Heitor dos Prazeres](#). Seus moradores homens trabalhavam como marceneiros, pedreiros e sapateiros, entre outros ofícios, enquanto as mulheres garantiam um dinheiro como lavadeiras, doceiras, costureiras e bordadeiras⁴.

Nesse circuito de batuques na cidade que se estendiam por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova.

Essas “praças negras de batucalidades” reuniam uma diversidade de tradições africanas, ao afirmar que o termo batucalidades negras é também genérico, pois engloba ‘nações’ diversa, tais como Angola, Kêtu, Congo, Jêje, Ijexá, Grunci, para citar somente as mais conhecidas no que se refere ao hibridismo do samba numa rede e teia na cidade.

A questão da formação de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado numa teia de significados e representações.

⁴ Oswaldo Porto da Rocha. *A era das Demolições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1995, pp. 11, 82, 87, 93. (Col. Biblioteca Carioca, vol. 1).

Os espaços urbanos são apropriados e inventados numa relação entre samba e sambistas, que podem considerar o samba não apenas como um gênero musical, mas como um estilo de vida territorialmente vivenciado carregado de expressões.

O samba é mais do que um estilo musical, ele tem grande importância na formação e na afirmação da identidade das comunidades e está relacionado à idéia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar específico. Dialogando com Bourdieu, há uma relação simbólica e subjetiva entre a população e os espaços destinados às batucadas nas praças negras da cidade do Rio de Janeiro.

Uma das características das práticas sociais atreladas ao samba é a mobilidade e a fluidez. Essa constante fluidez pode ser observada na dinâmica das rodas de samba, nos movimentos e projetos de samba – e foi algo importante que acompanhou o processo de urbanização carioca.

A expansão do samba carioca ocorreu concomitante e simultaneamente o processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Até meados do século XX, os sambistas concentravam suas práticas na região central do Rio de Janeiro, mas com as transformações ocorridas durante essa época impulsionadas pela especulação imobiliária, muitas pessoas que faziam parte do “mundo do samba” foram expulsas e passaram a morar distantes do centro. Com isso, os hábitos, cultura e tradições foram se espalhando e possibilitando a configuração de outros territórios destinados ao samba, gerando uma espécie de teia ou rede.

“A música em si não comunica, ela é um espaço de comunicações possíveis se assim o receptor a quiser, senão ela não comunica nada. Mas ela é sempre um espaço de escutas possíveis, mesmo que alguém não a queira ouvir⁵”.

Dentro dessa perspectiva, o que estaria sendo comunicado com os ruídos cotidianos e as explosões sonoras das máquinas-instrumentos que convivemos diariamente? Pensemos, por exemplo, no trânsito de uma grande cidade, no vagão de um trem, numa estação de metrô, numa indústria, o que se está sendo agenciando nesses territórios

⁵ SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro, p. 182-185.

sonoros? Quais os fluxos e intensidades que estão pedindo passagem? Que espaços de comunicação são estes? Que tipo de relação se estabelece nesses territórios e através deles?

Olhar para cidade do Rio de Janeiro na conjuntura do século XIX pode permitir a identificação de diversas práticas artístico- culturais capazes de atribuírem significados ao espaço onde se manifestam, revelando-se, assim, territórios carregados de valores simbólicos e afetivos. Estes territórios se caracterizam pela relação estabelecida entre o espaço e a cultura, que se apresenta de diferentes formas no tecido urbano: através dos modos de vida de cada povo; por meio de equipamentos culturais; por manifestações de cunhos artísticos, étnicos e religiosos.

Para dialogarmos com as invenções do samba na cidade do Rio de Janeiro o historiador Eric Hobsbawm⁶ nos traz à luz que determinadas tradições são inventadas a partir de determinadas circunstâncias históricas.

Nesse sentido os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger em “As invenções das tradições” (1997) se debruçaram sobre a capacidade da história de encetar valores que, de tão repetidos, passam a ser encarados como irretorquíveis, irreparáveis, fundando de fato tradições, olhares, que qualquer possibilidade de contraposição, pareça inverossímil. Vejamos o que dizem os autores:

Por invenção das tradições, entende-se como um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, ou que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Eric Hobsbawm e Terence Ranger, 1997. p. 9)

Por tradição, podemos entender o conjunto dos testemunhos e práticas conservados ou desaparecidos, de uma antiguidade tal que não se pode determinar facilmente sua origem e localização, entretanto para tal questão o samba não possui um nascimento genuíno delimitado na Praça onze, mas sim interligado num circuito de praças negras na cidade do Rio de Janeiro.

⁶ HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Ler a cidade é poder identificar, mapear e compreender os territórios estabelecidos através de manifestações do samba, contemplando suas mais variadas práticas, compreendendo que a invenção do que identificamos como samba urbano foi elaborado dentro de uma rede de significações⁷ simbólicas e culturas, gerando uma espécie de “GEO-SAMBALIDADES” que se configuram em um território mental, onde todas estas múltiplas conexões fazem parte de um jogo de esquemas.

Olhar, ou melhor, direcionar a escuta para o que se está denominando “território sonoro”, em referência ao conceito de território dialogando com Deleuze e Guattari se faz necessário. A palavra território refere-se a terreno, espaço físico, localidade e vai além, porém, o contexto em que será tratado não se restringe simplesmente a um local geográfico.

Sobre esse debate em torno da definição do conceito território na geografia não pretendo dar conta nesse trabalho monográfico, mas abro algumas considerações:

A palavra território, de acordo com Rogério Haesbaert, deriva do ‘latim *territorium*’, que é derivado de terra e que nos, tratados de agrimensura apareceu com o significado de ‘pedaço de terra apropriada’. Na geografia aparece com destaque no final dos anos de 1970 (1997). A partir desta definição, Lobato Corrêa corrobora dizendo que tem o significado de pertencimento – a terra pertence a alguém – não necessariamente como propriedade, mas devido ao caráter de apropriação, assim como a desterritorialidade é entendida como “perda do território apropriado e vivido em razão de diferentes processos derivados de contradições capazes de desfazerem o território”, e a reterritorialidade como a “criação de novos territórios, seja através da reconstrução parcial, *in situ*, de velhos territórios, seja por meio da recriação parcial, em outros lugares, de um território novo que contém, entretanto, parcela das características do velho território (...)” (CORRÊA, in: SANTOS 1996, p. 252).

Rogério Haesbaert Costa sinaliza três vertentes de conceitos para território: 1) jurídico política – definido por delimitações e controle de poder, especialmente o de caráter estatal; 2) a cultural(ista) – visto como produto da apropriação resultante do imaginário e/ou “identidade social sobre o espaço”; 3) a economia – destacado pela desterritorialização como produto do confronto entre classes sociais e da “relação capital-trabalho”. O mesmo

⁷ Castells (Apud Gosuen, 2001)

autor afirma que os mais comuns são posições múltiplas, compreendendo sempre mais de uma das vertentes (1997, p. 39-40).

Para Souza, é importante a compreensão das relações de poder, as relações com os recursos naturais, as relações de produção ou as ligações afetivas e de identidades entre um grupo social e seu espaço. Porém é também importante à compreensão de quem domina ou influencia e como domina e influencia esse espaço.

O conceito de territorialização-desterritorialização-reterritorialização foi determinado por Raffestin, propondo definir a territorialidade como conjunto de relações que se desenvolve no espaço-tempo dos grupos sociais (HAESBAERT COSTA, 1997).

A marcação de um território é o ato que se faz expressivo, “componentes do meio tornados qualitativos” (DELEUZE & GUATTARI, 1998, v.4, p. 122). A definição de lugar dada por Lucrécia Ferrara (2003) aproxima-se do conceito de território. “*O espaço é geográfico, mas o lugar não. (...) o lugar é uma instância do sentido*” (FERRARA, 2003, p. 208) Ao mesmo tempo, o conceito de território está relacionado diretamente com outras duas terminologias que são: desterritorialização e ritornelo.

Pensar o Samba a partir de um território, na obra de Deleuze e Guattari, possui um valor existencial, delimita o espaço de dentro e o de fora, marca as distâncias entre Eu e o Outro. Estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio, identidade. Territorializar é delimitar o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, desterritorializar é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa. Existe uma dinâmica implícita, onde os conceitos estão ligados em si. “*Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização*” (DELEUZE & GUATTARI, 1998, v.4, p.137).

Na construção do cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro o samba está sendo inventado num circuito de rede têm-se mostrado úteis para descrever uma série de fenômenos ou relações da realidade. Evidentemente, nem todas apresentam características semelhantes, e mesmo o objetivo para o qual foram criadas difere. As redes, como afirma Castells (apud Gosuen, 2001), passaram a se constituir em uma nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da sua lógica modifica substancialmente a operação e os resultados dos processos de produção, experiência, poder e cultura.

Trabalhar com as invenções do samba dentro de uma rede complexa de praça negras no Rio de Janeiro implica considerar os processos como se ocorressem dentro de um tecido de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados. A noção de **complexus** – do que é tecido em conjunto – leva a pensar os processos de desenvolvimento como o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações e acasos que constituem a realidade.

A perspectiva de pensar o samba dentro de uma rede de significações dialoga com referenciais teóricos e metodológicos que sustentam o caráter sistêmico, complexo e interdependente dos processos e que considere sempre seu caráter situado em contextos histórico-culturais.

Com base em estudos de sistemas de redes de Deleuze, o Filósofo pontua que estes devem ser entendidos como processos abertos⁸.

Nessa proposição, o autor destaca uma série de concepções centrais para pensarmos no diálogo dos diversos nascimentos do samba na cidade do Rio de Janeiro:

1. Uma rede não vive isolado, sendo sempre parte de um todo.
2. Todas as redes estão inter-relacionadas, dando suporte a sua integridade.
3. Cada sistema tem seu espaço de existência e suas fronteiras.
4. Como as redes são interdependentes, as funções de um sistema dependem de sua relação.

A importância de lermos as invenções do samba dentro de rede reside na idéia de relações, de entrelaçamento, na multiplicidade de fios de interligação em combinações pluridimensionais. À primeira vista, a complexidade parece ser um fenômeno quantitativo, por envolver um número muito grande de interações e interferências de unidades. Porém, como Morin frisa, a complexidade não compreende apenas quantidades de unidades e interações, mas também as incertezas no seio de sistemas ricamente organizados; indeterminações, fenômenos aleatórios, dado que os processos congregam contradições que são complementares, sem deixar de ser antagônicas.

Ao pensarmos sobre as “batucalidades” produzidas no espaço urbano do Rio de Janeiro, podemos concluir que se trata de uma heterogeneidade musical carregada de

⁸ DELEUZE, G. Diferença e repetição. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 198.

diferenças, não reduzida somente à linguagem, mas também é um jogo a afetos, ritmos e significações. A língua é uma das linhas do rizoma, mas não a única. Um batuque de samba vai além das conexões puramente lingüísticas, sendo atravessado por cadeias mentais, políticas, materiais, culturais e econômicas em todas as suas modalidades. Não existe superioridade de uma em relação à outra, mas somente agenciamentos que conectam coisas de natureza heterogêneas em um mesmo plano de tradições inventadas.

A tradição serve como reforço de legitimidade às práticas atuais de forma que se pode determinar a moral e a validade de determinadas circunstâncias ou comportamentos. Para Hobsbawm, nem todas as tradições possuem uma origem distante, indeterminada, antiga e sendo algo fixo. Muitas delas são inventadas, recentes e formalmente institucionalizadas. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade com o passado. Hobsbawm (p. 9).

Inventadas ou não, as tradições estão diretamente ligadas à memória, tanto coletiva quanto individual e se constituem num link de identidade e de sentimento de pertença, mesmo que essa identidade e pertença seja fruto de uma manobra ideológica⁹.

Nesse sentido, o samba possui diversas “invenções e nascimentos” não tendo uma delimitação territorial, pois seu caráter fundamental parte de diversos hibridismos e “contaminações” elaborados num circuito de redes nas praças negras do Rio de Janeiro.

Os diferentes usos do território na Cidade do Rio de Janeiro sob a perspectiva particular do samba, visto que ele pode ser retratado espacialmente. A partir dos distintos usos dos territoriais observamos que o suposto nascimento do samba urbano em determinados espaços definidos não consegue dar conta do seu hibridismo. Nesse sentido observamos uma rede de significações simbólicas e sócio cultural que a apresentam um território mental a partir de um circuito de espaço urbanos entendidas hoje como Cidade Nova. Com isso torna-se evidente os mecanismos pelos quais as práticas e os discursos e representações subjetivas dos sambistas se “territorializam no espaço mental”.

⁹ HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). A invenção das Tradições: Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997. p. 28-37.

Burilar uma cartografia das expressões do samba como artefato do território mental não é somente algo metodológico, mas diz respeito ao mapa traçado pelos circuitos de uma rede de batuques e sonoridades na cidade. Mapear significa acompanhar os movimentos e as retrações, os processos de invenção e de captura que se expandem e se desdobram, desterritorializando-se e reterritorializando-se¹⁰ no momento em que o mapa é projetado pelos os indivíduos no seu micro-fabricar do cotidiano gerando outros pertencimentos na cidade.

A questão da configuração de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba atrelado numa teia de significados e representações.

Os diversos usos do território carioca pelos sambistas e a relação entre o território, a cultura e a tradição das comunidades que fazem parte do “mundo do das invenções do samba. Com um “olhar geo-filosofico”, percebemos que na cidade do Rio de Janeiro foram fabricados em locais ligados ao samba e verificando uma rede conectadas a produção de uma série de batucadas produzidas na cidade”.

Os espaços urbanos são apropriados e inventados numa relação entre samba e sambistas, que podem considerar o samba não apenas como um gênero musical, mas como um estilo de vida territorialmente vivenciado carregado de expressões.

O samba é mais do que um estilo musical, ele tem grande importância na formação e na afirmação da identidade das comunidades e está relacionado à idéia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar específico. Dialogando com Bourdieu, há uma relação simbólica e subjetiva entre a população e os espaços destinados as batucadas nas praças negras da cidade do Rio de Janeiro.

Essa identificação com o lugar faz com que muitas pessoas se desloquem de um ponto a outro da cidade para freqüentar determinada roda de samba que eram comuns em 1890 do século XVIII. “Uma das características das práticas sociais atreladas ao samba é a mobilidade e a fluidez. Essa constante fluidez pode ser observada na dinâmica das de rodas de samba, movimentos e projetos de samba – e foi algo importante que acompanhou o processo de urbanização carioca”.

¹⁰ (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 17).

Capítulo 2.

A problemática da expressão “pequena África” na literatura

A macumba se rezava lá no Mangue, no zungú da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias colheres deputados gatunos todas essas gentes e a função ia principiando. [...] Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sonolenta pendendo pro chão de terra¹¹.

Nesse trabalho monográfico, não pretendo dar conta da complexidade da expressão “Pequena África” produzida pela literatura. Tentarei apresentar alguns debates em torno de tal problema.

Quando se fala do surgimento do samba, à parte a sua origem rural na forma de diversos ritmos encontrados em várias regiões do país, à parte a própria etimologia da palavra, que a ligaria a rituais de fertilidade africanos, temos que ter em mente o seu aparecimento como gênero de música popular, aqui entendido como em Sandroni¹², ou seja, como produto de consumo nas sociedades urbanas modernas. Entre outras características, isto tem como conseqüência a constituição da função de autoria e todas as conseqüências que daí advêm: direitos autorais, comercialização, etc.

É como produto de consumo que o samba se torna o gênero nacional destacado por Hermano Vianna. Como tal, - e aqui sigo Sandroni¹³ - tem dois "nascimentos": o primeiro, ligado à casa da Tia Ciata, e às manifestações do samba de roda do Recôncavo Baiano transplantadas para a capital federal e espertamente lançadas por Donga e companheiros para o mercado de consumo do carnaval carioca (embora tais composições - e aqui

¹¹ Mário de Andrade, Macunaíma, in Obras Completas, 3ª ed., São Paulo, Martins, s. d., p. 78.

¹² SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro, p. 32-37.

¹³ SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro, p.98.

destacamos "Pelo Telefone"- , originalmente tivessem características que as colocariam como mais adequados a ambientes fechados). Nesse primeiro nascimento, o que temos é o percurso segundo o qual uma manifestação cultural produzida no âmbito que Sandroni chama de *folclórico* – ou seja, desvinculada dos meios de comercialização de cultura de massa – é guindada ao plano do popular – entendido aqui como manifestação formatada para consumo. A análise que Sandroni¹⁴ faz da estrutura do samba "Pelo Telefone" é, nesse sentido, bastante elucidativa. Nela, podemos ver como os "autores" – Donga e Mauro de Almeida - buscam "retocar" a canção a fim de que ela tenha o formato adequado para consumo.

A segunda filiação – à qual Sandroni¹⁵ atribui a designação de "paradigma do Estácio" – está ligada ao surgimento da própria escola de samba. Esta segunda "invenção" do samba se deu na região do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, entre sambistas que fundaram o que é reconhecido como a primeira escola de samba – a "Deixa Falar" (mais à frente vamos discutir o próprio rótulo *escola de samba* e o fato de que a "Deixa Falar" nem sempre foi considerada escola de samba).

Foi este segundo paradigma que foi alçado à condição de gênero nacional e é a sua criação que nos interessa. Mais propriamente, o que gostaria de destacar é o processo por meio do qual, num curto espaço de tempo, "*o samba criado pelos compositores do Estácio de Sá espalhou-se pelo Rio de Janeiro com uma velocidade que deve ter surpreendido até os compositores do bairro*" , nas palavras de Sérgio Cabral (cf. Cabral, 1996: 60).

Roberto Moura (1995) faz em seu livro "*Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*" uma narrativa não só da diáspora baiana no Rio de Janeiro, mas também de como o tráfico negreiro, que havia desestruturado e aporta no Brasil trazendo indivíduos de diferentes regiões da África, desestrutura as famílias e as tradições dos africanos, e mostra ainda como elas se reestruturam no Brasil.

Na formação destas instituições dos cativos, a música teve forte papel. Os chamados batuques representam uma importante forma de expressão e reunião, onde os cativos preservam aspectos de suas culturas originais e reestruturam suas tradições em um novo ambiente.

Sobre o fato do Rio de Janeiro ser uma "espécie de síntese da cultura popular do país", Sérgio Cabral escreve: Com uma população formada em grande parte por imigrantes, o Rio foi considerado, ao longo da história, a síntese do Brasil, seja do ponto de vista

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.118–130.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 32.

racial, seja pelos aspectos culturais e seja até por falar, que, segundo o filólogo Antenor Nascente é síntese de todos os sotaques regionais de todo o Brasil. (CABRAL, 1996, p.30)

Estes autores freqüentemente apontaram aquela comunidade como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do XX. Se tal atribuição de importância à comunidade baiana nunca deixou de estar presente nos estudos culturais sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, essa visão daria um salto qualitativo a partir da publicação, em 1983, do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Tal estudo, certamente o mais denso sobre o assunto até aquele momento, analisava diversos aspectos da trajetória da chamada comunidade baiana, centrando-se nos bairros da zona portuária do Rio de Janeiro e na vizinha (e densamente povoada) Cidade Nova. O trabalho de Moura, ao que tudo indica, foi o primeiro a situar a trajetória do grupo em seu processo histórico, num trabalho de fôlego que por diversas razões se tornaria um clássico.

O autor utilizou ainda a casa da Tia Ciata, com seus diversos espaços e usos, como uma alegoria da diversidade de facetas do mundo cultural carioca do primeiro quarto do século XX, uma feliz imagem que ajudaria a garantir a boa recepção do livro.

Mas o sucesso da reelaboração da centralidade baiana na formação cultural carioca, apresentada em *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, se deve também ao ambiente no qual o livro foi lançado. Os anos 1980 assistiram a um vigoroso esforço de recuperação de visões alternativas aos projetos modernizadores levados à frente por grupos de elite da Primeira República.

Dessa forma, a imagem de um grupo desterritorializado buscando reinventar sua identidade, e a partir daí criando as bases da sua luta por cidadania, “caía como uma luva” naquele contexto historiográfico. Assim, nos anos que se seguiram à publicação do livro de Roberto Moura pôde-se ver uma valorização cada vez maior da antiga comunidade baiana da Capital Federal, bem como daquela que nunca deixaria de ser vista como sua figura-chave.

A existência de uma “Pequena África” no coração da Capital Federal passou a ser vista como um contraponto necessário à “Europa possível” de Pereira Passos, e passou-se a sugerir inclusive a presença de membros dessa comunidade no núcleo de grupos que formulavam estratégias de aberta resistência política aos projetos modernizadores, como o sindicato dos estivadores e a Revolta da Vacina. Num contexto em que tais historiadores percebiam um fosso entre Estado e sociedade, a “Pequena África” aparecia como um espaço fundamental de expressão cultural e política.

De toda forma, percebe-se que após ser objeto do estudo de Roberto Moura, “Tia Ciata e seus amigos” foram adotados praticamente sem restrições por grande parte da historiografia posterior, como um universo particular a partir do qual se constituiria toda a cultura urbana do Rio de Janeiro. Vale notar que algumas das visões acima citadas de certa forma ultrapassam as conclusões do livro de Moura, que valoriza a comunidade baiana da Capital sem deixar de abrir espaço à possibilidade de que outros grupos possam ter influenciado o processo estudado.

É fácil notar que a visão de Moura, aberta à pluralidade, dissolveu-se em discursos que têm endossado a idéia de que “Tia Ciata e seus amigos” exerceram um incontestado papel dominante na formação cultural do Rio de Janeiro. A imagem de uma comunidade baiana forte, numerosa — e, se não livre de disputas internas, por certo unida em torno de sua formação cultural — é bastante sedutora, mas a verdade é que esta centralidade baiana tem sido muito mais afirmada do que demonstrada.

Nos vinte anos posteriores à publicação do livro de Roberto Moura, muito pouco se fez para compreender o tão propalado papel de liderança daquela comunidade. Este trabalho buscará examinar os pressupostos desta valorização dos amigos de Tia Ciata como formadores do universo cultural carioca, bem como sugerir outras visões e experiências na formação deste repertório cultural tão importante na constituição da identidade nacional. Não se pretende aqui negar ou mesmo minimizar a importância do grupo baiano, mas reconstituir o contexto no qual “Tia Ciata e seus amigos” apareceram — um rico universo no qual outros grupos também imprimiram suas marcas.

O argumento aqui desenvolvido é basicamente o de que os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados. Assim, pode-se dizer que o carnaval popular do fim do século XIX e início do XX foi, antes que uma invenção de um grupo, uma criação coletiva mais ampla.

A versão oficial de “*Pelo Telefone*” é certamente a que tem mais dificuldades de manter-se, pois é uma composição sobre a qual correm muitas histórias conflitantes e não há indícios seguros de que a canção tenha sido de fato composta na famosa casa da Praça Onze.

O fato é que a canção, gravada em 1916, contém referências a fatos ocorridos em 1913, sugerindo que tenha tido ao menos três anos de vida antes de ser gravada. E isto é indício seguro de ter sido cantada em uma infinidade de lugares e recebido diversas versões antes de ser imortalizada em disco. O fato de conter trechos de canções folclóricas ajuda a sugerir que “Pelo Telefone” tenha sido cantada por muitas pessoas e de muitas formas

diferentes, especialmente em um universo onde a questão autoral não parecia ser importante como hoje.

E não há dados concretos que indiquem que qualquer uma das versões da música tenha sido composta na casa da Tia Ciata, embora alguns dos alegados autores sempre apareçam em listas dos frequentadores da casa. Há até versões, como a citada por Roberto Moura, que afirmam ter sido a composição produzida originalmente no morro de Santo Antônio.

Neste ponto, portanto, é difícil sustentar qualquer foro privilegiado que se dê à chamada Pequena África, sendo muito mais provável que a casa da Tia Ciata tivesse sido um entre diversos espaços onde foi ouvida e criada a famosa canção gravada como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida.

Mostrando, apesar das dúvidas, que o nome Pequena África alcançou uma certa legitimação como referência à história da cultura popular no Rio de Janeiro.

Capítulo 3.

Breve debate produzido pela literatura nos anos de 1980 sobre a “origem do samba”.

Desde que o samba é samba é assim...

O samba ainda vai nascer...

O samba ainda não chegou...

Caetano Veloso (Desde que o Samba é Samba)

De um modo geral, o tema “samba” tem sido discutido por ângulos diversos na literatura acadêmica: (a) como gênero de música, poesia e dança, (b) como elemento de articulação de discursos e ações sobre o nacional e o popular, muitas vezes levando ao obscurecimento de significados particulares contrastantes entre si, ou ainda (c) como forma de sociabilidade, suscitando interpretações simultâneas e eventualmente antagônicas de conformidade ou inconformidade vis-a-vis os caminhos e descaminhos da formação social brasileira, em meio a conjunturas globais variadas. Revisões sistemáticas e abrangentes dessa literatura têm integrado textos acadêmicos publicados sobre o tema e se tornam tarefa cada vez mais difícil em virtude da expansão crescente da produção intelectual sobre o campo em questão.

Portanto, dadas as limitações de espaço e tempo, este trabalho não poderia se propor a uma revisão exaustiva da literatura sobre o samba, mas procura tão somente pensar, a partir de reflexões propostas por quatro trabalhos acadêmicos dos mais relevantes publicados sobre o samba nos últimos dez anos, como essa mesma literatura poderia contribuir para uma pesquisa em andamento.

Estes autores que se dedicaram ao pensar a problemática da “origem do samba”, freqüentemente apontaram aquela comunidade como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do XX. Se tal atribuição de importância à comunidade baiana nunca deixou de estar presente nos estudos culturais sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, essa visão daria um salto qualitativo a partir da publicação, em 1983, do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Tal estudo, certamente o mais denso sobre o

assunto até aquele momento, analisava diversos aspectos da trajetória da chamada comunidade baiana, centrando-se nos bairros da zona portuária do Rio de Janeiro e na vizinha (e densamente povoada) Cidade Nova. O trabalho de Moura, ao que tudo indica, foi o primeiro a situar a trajetória do grupo em seu processo histórico, num trabalho de fôlego que por diversas razões se tornaria um clássico. O autor utilizou ainda a casa da Tia Ciata, com seus diversos espaços e usos, como uma alegoria da diversidade de facetas do mundo cultural carioca do primeiro quarto do século XX, uma feliz imagem que ajudaria a garantir a boa recepção do livro.

Mas o sucesso da reelaboração da centralidade baiana na formação cultural carioca, apresentada em Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro, se deve também ao ambiente no qual o livro foi lançado. Os anos 1980 assistiram a um vigoroso esforço de recuperação de visões alternativas aos projetos modernizadores levados à frente por grupos de elite da Primeira República.

Dessa forma, a imagem de um grupo desterritorializado buscando reinventar sua identidade, e a partir daí criando as bases da sua luta por cidadania, caía como uma luva naquele contexto historiográfico. Assim, nos anos que se seguiram à publicação do livro de Roberto Moura pôde-se ver uma valorização cada vez maior da comunidade baiana da Capital Federal, bem como daquela que nunca deixaria de ser vista como sua figura-chave. A existência de uma “Pequena África” no coração da Capital Federal passou a ser visto como um contraponto necessário à “Europa possível” de Pereira Passos, e passou-se a sugerir inclusive a presença de membros dessa comunidade no núcleo de grupos que formulavam estratégias de aberta resistência política aos projetos modernizadores, como o sindicato dos estivadores e a Revolta da Vacina. Num contexto em que tais historiadores percebiam um fosso entre Estado e sociedade, a “Pequena África” aparecia como um espaço fundamental de expressão cultural e política.

Um caso sintomático é o de José Murilo de Carvalho que, em busca de formas alternativas de participação popular, não deixa de levar em conta “o moderno samba carioca” “desenvolvido em torno de Tia Ciata e seus amigos¹⁶”. Mais enfática é Mônica Pimenta Velloso, para quem a casa da Tia Ciata era “um exemplo de resistência cultural”.

¹⁶ Carvalho, Os Bestializados, p. 142.

Os trabalhos historiográficos produzidos a partir de meados dos anos oitenta parecem tentar encarar o desafio de “favorecer a escuta simultânea e sincrônica das fontes musicais” sem reduzir a história da música (brasileira) a um mero apêndice da história da sociedade ou da história das idéias. Mas essa tarefa não é simples de ser realizada. Na nossa opinião, os programas de pós-graduação em História (e talvez de Ciências Humanas em geral) ainda estão longe da sistematização crítica do debate (o que implicaria em diálogos constantes entre as instituições e especialistas), bem como do mapeamento metódico de todo potencial documental, que nos permita consolidar um efetivo domínio historiográfico em torno da música popular brasileira. Sem esquecer a necessidade, imposta pela própria natureza do objeto, de estimular as trocas interdisciplinares.

Quando conseguirmos vencer o isolamento disciplinar e o diletantismo que muitas vezes marcaram as reflexões sobre a história da música no Brasil, a historiografia talvez consiga fazer jus à rica polifonia de sons e idéias que constituíram fantásticas experiências musicais na sociedade brasileira, ao longo do século XX.

Desde sua configuração inicial, no começo do século, a música popular brasileira vem se constituindo num foro privilegiado de discussão sobre as grandes questões nacionais.¹⁷ Isto se evidencia especialmente em momentos críticos da história do país, quando a sociedade se divide em posições às vezes irreconciliáveis. Aqui, o governo, o regime, o Estado, o sistema de relações internacionais, assim como específicas questões sociais, políticas, culturais, econômicas e outras, são polemizados por canções que não raro acaloradamente - dialogam entre si. Esse diálogo musical que constantemente atravessa seu canal, atingindo a literatura, o teatro, o ensaísmo, as artes plásticas etc. - propicia à audiência a realimentação de suas posições sobre as questões-objeto. Isto se transfere para o

¹⁷ Embora se possa falar de música popular brasileira desde finais do século XVIII - como é o caso da modinha, um gênero internacionalizado já em 1877, através de Domingos Caldas Barbosa e de seu notório sucesso em Portugal -, estou aqui me referindo a ela enquanto fenômeno fonográfico. Isto a coloca no século XX, 1917 sendo uma data conveniente de sua demarcação, com a gravação do primeiro samba de sucesso - “Pelo telefone”, de Ernesto dos Santos, o Donga, e Mauro de Almeida (Moura, 1983, pp. 76-82). Deixo de usar, neste texto, a categoria MPB como sinônima de “música popular brasileira”. Isto porque, no discurso nativo, “MPB” indica tão-somente a linhagem constituída pela bossa nova, pela canção de protesto, pelo tropicalismo e por sua posteridade (Pinheiro, 1992, e Menezes Bastos, 1995b).

plano explicitamente político, de negociação e de tomada de decisões com relação aos conflitos entre os vários setores da sociedade diante das referidas questões.

A discussão sobre a origem do samba é um clássico dos estudos musicais no Brasil e uma verdadeira paixão da sociedade (Tinhorão, 1986; Vasconcelos, 1977; e Moura, 1983). Nessa discussão, é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero. Com a abolição da escravatura (em 1888), a migração de Baianos e nordestinos, inclusive de ascendência africana para o Rio de Janeiro se tornou especialmente forte, engrossando uma tendência que se origina na primeira metade do século XIX. No Rio, esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vão constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical (Moura, 1983). Nos anos 1930, o samba atinge as camadas médias urbanas do país e a discussão sobre sua origem se recompõe em torno da pulsação morro/cidade, polemizando-se a legitimidade de sua ascensão social. Observe-se que “morro” aqui indica as favelas do Rio, a então capital do Brasil, que passava por grandes transformações urbanas e que era o centro econômico-político do país, atraindo grandes levas de migrantes pobres. O termo cidade, por outro lado, indica as camadas afluentes da cidade em questão habitantes de suas regiões nobres, aquelas com poder e influência no estado. Esses dois pólos, nas discussões então correntes sobre o nascimento do samba, apontam lugares sócio-culturais irreconciliáveis, com suas posturas ideológico-políticas antagônicas. Nos anos 1950, a disputa entre samba e samba-canção deslocará o conflito mais explicitamente para o plano da etnicidade, o samba-canção sendo acusado de “samba branqueado”. Com a bossa-nova, na década de 1960, a polêmica seguirá novos rumos, a dicotomia novo/velho se tornando uma importante baliza. Aqui, a questão das relações entre os papéis sexuais assume grande relevância.

Tanto a literatura acadêmica como o próprio imaginário popular tendem a conceber a história do samba como uma descida heróica e quase espontânea, no final da década de 20, do "morro" para a "avenida" – da favela ao espaço privilegiado das camadas médias e da burguesia. No livro “*O Mistério do Samba*”, Hermano Vianna narra uma história mais gradual, mediada e, às vezes, contraditória, na qual as elites cultural e política do Brasil,

sobretudo do Rio de Janeiro, elevaram o samba ao estatuto de expressão cultural "original e autêntica", mesmo quando as autoridades continuavam a controlar e reprimir os músicos. Segundo Vianna, "a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras". Nesse excelente estudo, entendemos melhor o papel dos formuladores de opinião nessa transformação.

A consagração do samba como ritmo nacional acompanha, segundo Vianna, a transformação no modo de pensar a mestiçagem – entendida aqui como fenômeno racial e cultural – durante as primeiras décadas do século XX. Sílvio Romero, por exemplo, valorizava a mestiçagem como garantia de uma identidade cultural original, enquanto a maioria de seus contemporâneos a considerava um impedimento sério ao desenvolvimento nacional. Na década de 20, vários grupos de intelectuais, inclusive os modernistas de São Paulo, celebravam a mestiçagem e as expressões de cultura popular como emblemas de "autenticidade". Mas foi Gilberto Freyre, então um jovem intelectual de Pernambuco, quem mais afirmou a centralidade do negro na formação da cultura brasileira. Com *Casa-Grande & Senzala*, Freyre substituiu a velha ansiedade sobre os supostos efeitos degenerativos da miscigenação por uma visão celebratória da mestiçagem. As idéias de Freyre, à primeira vista muito avançadas, serviam para minimizar, ou mesmo apagar, qualquer identidade politizada na base da raça ou etnia. Freyre temia "a constituição de um 'Nós' dentro do 'Nós' nacional". É claro que esta visão também serviu aos interesses do Estado Novo, que promovia oficialmente, no final dos anos 1930, uma cultura unificada.

Segundo Vianna, as elites cariocas e paulistas manifestaram, já no começo dos anos 1920, um certo fascínio pelas "coisas brasileiras", havendo, portanto, um clima cultural que propiciava a aceitação da mestiçagem como fator definidor da cultura brasileira. Vianna ressalta a história de Pixinguinha e sua banda, Os Oito Batutas, a orquestra mais importante durante a primeira fase do samba moderno. Quando estreou em 1919, o grupo foi recebido inicialmente com desdém por críticos racistas, que ficaram escandalizados ao ver no centro da cidade uma orquestra de negros. Mas, um ano depois, o grupo foi convidado oficialmente a se apresentar para os reis da Bélgica que visitavam o país e, em 1922, a

participar das comemorações do centenário da independência. Para Vianna, tais oportunidades para os sambistas sugerem que "a 'sociedade brasileira' já estava preparada para aceitar aquela música mestiça, inclusive para representá-la em cerimônias oficiais".

Vianna se detém nos laços e afinidades pessoais que ligavam os sambistas cariocas, que estavam desenvolvendo o samba moderno e orquestrado, e membros da elite intelectual brasileira em busca de manifestações culturais consideradas "originais". Um encontro especialmente notável, em 1926, juntou Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira – três sambistas do grupo Os Oitos Batutas – com Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda e Heitor Villa-Lobos, para uma grande "noitada de violão". Para Vianna, este encontro entre intelectuais e artistas eruditos de famílias brancas e ricas e músicos negros ou mestiços pobres "pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da 'invenção da tradição', aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade". Logo depois, Freyre escreveu um artigo para o Diário de Pernambuco, notando que já havia no Rio "um movimento de valorização do negro". Referiu-se, então, à noitada de samba como sinal de um Brasil real emergente que havia sido encoberto "pelo Brasil oficial e postiço".

Outros fatores, além da convergência entre intelectuais e músicos, contribuíram para o sucesso nacional do samba. Vianna examina, por exemplo, a importância da implantação e expansão dos meios de comunicação de massa no final dos anos 1920. Esse processo, que teve avanços significativos durante os anos 1930, consolidou a posição destacada do Rio de Janeiro como a capital cultural do Rio. Por vezes, Vianna exagera a hegemonia cultural do Rio, como, por exemplo, quando afirma que "o carnaval do Rio, exportado para o resto do Brasil (existiam escolas de samba em Manaus e em Porto Alegre) serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país". Ora, existem escolas de samba em Salvador também, mas nem por isso podemos dizer que o carnaval baiano tenha adotado um padrão carioca. É verdade que o Rio serviu de palco para a nacionalização do samba, mas tanto Salvador como Recife tiveram ritmos e danças distintos (ijexá e maracatu), e estes sempre mantiveram posições de destaque nessas cidades.

O cerne do argumento de Vianna é que "a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes" . Assim, podemos entender o samba dentro de um campo de produção cultural que depende, em parte, dos críticos, defensores e outros agentes culturais para gerar os valores e significados dessa música. Vianna poderia ter reforçado seu argumento com uma discussão mais abrangente desse campo. Onde localizar, por exemplo, a posição dos compositores e músicos do samba? Além da discussão sobre a trajetória dos Oito Batutas e alguns comentários sobre o bloco “Deixa Falar”(que se transformou, em 1928, na primeira escola de samba, a Estácio), o autor praticamente ignora alguns dos mais importantes sambistas da época, como Paulo da Portela, Cartola, Carlos Cachaca e Armando Marçal.

Paulo da Portela destacava-se como um sambista especialmente hábil em lidar com as autoridades e em promover sua própria imagem de "mediador transcultural" (para usar um termo caro a Vianna) entre os subúrbios pobres, a sociedade burguesa, a imprensa carioca e as autoridades municipais. Em 1937, depois de meses de uma "campanha" informal, Paulo foi eleito "Cidadão- Samba" pelo jornal “*A Rua*”. Falta em “*O Mistério do Samba*” uma análise mais detalhada da atuação tática dos compositores e músicos e não só da de seus defensores na elite intelectual.

À medida que a década de 1980 se encaminha para o final, torna-se evidente por si só a importância deste trabalho de Hermano Vianna a respeito das relações entre samba e identidade nacional. Possivelmente em nenhum momento estas duas temáticas tenham sido debatidas com a amplitude que vem ocorrendo ultimamente, e uma parte do crédito deve ser dado a este livro. Os motivos para o seu sucesso e influência são facilmente reconhecíveis mesmo em uma leitura menos atenta. O autor inicia o texto expressando sua estranheza em relação à narrativa mais tradicional da história do samba, que aponta dois momentos na trajetória deste que é tido como o ritmo nacional por excelência. Em um primeiro momento, o samba teria sido perseguido pelas elites como bárbaro e incivilizado, para em seguida transformar-se no símbolo nacional que conhecemos hoje. Esta narrativa, como Hermano Vianna aponta com acerto, tem sido há muito tempo partilhada por pesquisadores não acadêmicos, cientistas sociais, jornalistas e historiadores, em um arranjo multidisciplinar que tem mostrado grande vitalidade e que busca explicar a formação de

símbolos nacionais a partir da resistência popular à opressão das elites, até o momento da vitória final, com a transformação de uma "cultura popular" em "cultura nacional". A partir deste estranhamento, Hermano Vianna coloca o problema que ocupará seu livro: como se deu a passagem entre estes dois momentos na história do samba?

O autor identifica, com indiscutível acerto, esta questão como potencialmente de grande interesse para se compreender o processo de construção de uma identidade nacional, dentro da qual o samba foi um fator de grande destaque na identificação de "o que é ser brasileiro". Para Hermano Vianna, o samba teria sido elevado ao status de símbolo nacional favorecido por um contexto cultural (não situado temporalmente de forma clara, mas aparentemente delimitado entre as décadas de 1910 e 1930) em que ganhava força o interesse por "coisas nacionais". Beneficiando-se deste interesse, o samba teria chegado à sua condição atual, o que teria sido possibilitado na prática pela ação de "mediadores culturais", que levariam fragmentos da "cultura popular" a uma "cultura de elite" que desconheceria em boa parte os elementos desta "cultura popular". Neste sentido, o livro é organizado em torno de uma noitada que reuniu intelectuais interessados na construção de um projeto de identidade nacional (incluindo Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda), com alguns "portadores" desta "cultura popular" prestes a ser alçada ao *status* de símbolo nacional (entre eles, Pixinguinha e Donga). Por suas características (intelectuais em busca de "coisas brasileiras" reunidos com sambistas, sendo esta ligação feita pelo poeta modernista europeu Blaise Cendrars), este encontro é visto pelo autor como um símbolo do processo que pretende retratar em seu livro.

A relativa escassez de bibliografia a respeito da massificação cultural no Rio de Janeiro na primeira metade do século impediu o autor de ver a importância deste fenômeno, expresso de modo evidente no caso do teatro de revista, que debatia diariamente a questão da identidade nacional para um público o mais amplo possível em meio à execução de música de todos os tipos, inclusive o samba. Aparentemente Hermano Vianna concebe o debate sobre a identidade nacional como um privilégio de poucos intelectuais, sem atentar para o fato de que, para estar envolvido neste debate, bastava viver no Rio de Janeiro entre as décadas de 20 e 30. Este debate estava na imprensa, no teatro de revista, nos circos e em uma série de veículos que atingiam todos os segmentos da população, ao contrário do que sugere o termo "pré-cultura de massas", com o qual o autor conceitua a difusão cultural no

período (p. 22). Em resposta ao pouco papel dado pelo autor à cultura de massas, pode-se lembrar o fato de que no mesmo momento em que o samba explodia como ritmo de grande sucesso, outros ritmos sincopados, bastante apropriados para a dança, também chegavam ao sucesso pela via da cultura de massas, como é o caso flagrante do jazz e de outros ritmos americanos, que corriam o mundo, incluindo o Brasil, naquele momento. As exigências da cultura de massas por ritmos "dançáveis" é um elemento que não deve ser subestimado ao se estudar o sucesso do samba.

Talvez em função de desconhecer a profundidade da importância deste processo de massificação cultural no debate sobre os símbolos nacionais, o autor tenha atribuído um papel tão grande ao pensamento de Gilberto Freyre em um livro sobre o samba. É certo que, como Hermano Vianna observa, Gilberto Freyre teve um papel central no processo de criação de uma unidade nacional "mestiça" (p. 14). Contudo, associar tão fortemente a ascensão do samba a Freyre acaba por refletir uma idéia muito genérica de "busca por coisas nacionais", que acaba por englobar o regionalismo de Freyre, o nativismo sertanejo que se destaca em São Paulo, e a glorificação do samba como símbolo nacional no Rio de Janeiro, três movimentos ocorridos em um mesmo período centrados na valorização do que seria "tipicamente brasileiro", mas que não necessariamente refletem projetos que mantenham uma concordância de princípios entre si. Assim, esta genérica "busca por coisas nacionais", com que Hermano Vianna busca explicar todo o debate sobre o "nacional" e o "popular" nas décadas de 10, 20 e 30, acaba por explicar pouco ou nada. Haja vista que se o nativismo paulista também é parte de um contexto de valorização do "nacional", serviu também como origem de duras críticas a uma "cultura carioca", na qual o samba estaria incluído por parte de setores do modernismo paulistano.

O que fica no ar é a pergunta: E por que o samba veio ocupar este espaço, em vez de qualquer outro ritmo urbano ou rural existente na mesma época? Havia no período uma enorme diversidade de ritmos "populares", e o fato de a primazia de "ritmo nacional por excelência" ter sido dada ao samba não é algo que se explica por si só. Aparentemente tal idéia não ocorreu ao autor, que unifica toda esta diversidade musical popular do período sob o rótulo "samba".

4. Fechando a roda do samba:

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar
Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás
Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço
Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, 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

(Donga- 1917, o samba Pelo Telefone)

Com isso é possível pensar no nascimento do samba como tendo ocorrido em um fixo lugar? Uma vez que suas representações giram em torno de reinvenções nas praças negras da cidade do Rio.

Nesse trabalho monográfico, procurei interpretar o samba como artefato construtor de um “território sócio afetivo” podendo ser pensado a partir de redes, circuitos, significações e invenções na cidade.

Pensemos, por exemplo, no trânsito de uma grande cidade, no vagão de um trem, numa estação de metrô, numa indústria, o que se está sendo agenciando nesses territórios sonoros? Quais os fluxos e intensidades que estão pedindo passagem? Que espaços de comunicação são estes? Que tipo de relação se estabelece nesses territórios e através deles?

Sob essa perspectiva, podemos dizer que os territórios são meios essencialmente comunicantes de multiplicidades e não de um consenso (comum ação), como aponta Muniz

Sodré “o núcleo teórico da comunicação: a vinculação entre o eu e o outro, logo, a apreensão do ser-em-comum”. (Sodré, 2002, p.223) Mais do que espaço físico, um espaço cultural. Sua definição se dá pela maneira como o habitamos, como nos relacionamos nele, o que fazemos nele e através dele. Sendo cultural o território não é um lugar abstrato por si, desprovido de signos que, conseqüentemente, desencadeiam processos de subjetivação, através dos múltiplos meios que os indivíduos vivenciam. Dentro desse contexto, o território sonoro se refere à subjetividade constituída por múltiplos agenciamentos acústicos que ocorrem num determinado lugar.

Nesse sentido vejo que as multiplicidades do samba são linhas, nunca pontos fixos. Além disso, só existe uma unidade ou identidade na multiplicidade quando se produz, ou processos de subjetivação, ou processos de significação (desta maneira, dissimulam-se essências). Assim, se de um lado a unidade cria uma sobre codificação da multiplicidade, produzindo uma dimensão vazia de sentido; pois o samba como musica criaria um plano de consistência que está sempre em expansão e movimento, o que não permite que ele seja capturado pela sobre codificação de atribuí-lo um caráter homogêneo.

Ensaíar o pensamento é poder criar possibilidades de abrir, brechas, esquemas, possíveis e planos de composição de dialogo com outros modos de pensar a através de suas diversas expressões que podem está interligadas num circuito de redes subjetivas que pertencem ao um território mental e imagético. A cidade não é somente um artefato estático, delimitado, técnico e concreto, pois a mesma pode ser lida pelas redes e teias que a conecta com produções artísticas.

Pensar numa espécie de rede que estaria produzindo o samba urbano a partir de 1890 é perceber que existe uma multiplicidade cuja inexistência de unidade seria sua característica principal. Assim, na instância da multiplicidade não faz sentido falarmos de sujeito ou de objeto, já que se trata aqui de grandezas e determinações que se expandem de acordo com seus agenciamentos. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.(DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.17)

As multiplicidades do samba se definem pelo de fora: pela linha¹⁸ abstrata linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. (...) As multiplicidades do samba estaria nas dimensões dos significantes e subjetivas.

Os diferentes usos do território na Cidade do Rio de Janeiro sob a perspectiva particular do samba, visto que ele pode ser retratado espacialmente. A partir dos distintos usos dos territoriais observamos que o suposto nascimento do samba urbano em determinados espaços definidos não consegue dar conta do seu hibridismo. Nesse sentido observamos uma rede de significações simbólicas e sócio cultural que a apresentam um território mental a partir de um circuito de espaço urbanos entendidas hoje como Cidade Nova. Com isso torna-se evidente os mecanismos pelos quais as práticas e os discursos e representações subjetivas dos sambistas se “territorializam no espaço mental”.

Na cidade do Rio de Janeiro, podemos identificar diversas práticas artístico culturais capazes de atribuírem significados ao espaço onde se manifestam, revelando-se, assim, territórios carregados de valores simbólicos e afetivos. Estes territórios se caracterizam pela relação estabelecida entre o espaço e a cultura, que se apresenta de diferentes formas no tecido urbano: através dos modos de vida de cada povo; por meio de equipamentos culturais; por manifestações de cunhos artísticos, étnicos, religiosos...

Experimentar as relações do “micro urbano” e poder efetuar diversos possíveis na prática diária. Nesse sentido as invenções do samba se fizeram pelo seu caráter de não ser original ontológico mais por ser inventado por diversas mãos, bocas, olhos e ouvidos das multidões.

Ler a cidade é poder identificar, mapear e compreender os territórios estabelecidos através de manifestações do samba, contemplando suas mais variadas práticas compreendendo que a invenção do que identificamos como samba urbano foi elaborado dentro de um rede se significações simbólicas e culturas gerando uma espécie de “GEO-

¹⁸ A linha de fuga marca, ao mesmo tempo, a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre o mesmo plano de consistência ou de exterioridade sejam quais forem suas dimensões. (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 17).

SAMBALIDADE” que se configura num território mental onde todas estas múltiplas conexões fazem parte de um jogo de esquemas

Ao pensarmos sobre as “batucalidades” produzidas no espaço urbano do Rio de Janeiro, trata-se de uma heterogeneidade musical carregada de diferenças que não se reduz somente à linguagem, mas também num jogo a afetos, ritimos e significações. A língua é uma das linhas do rizoma, mas não a única. Um batuque de samba vai além das conexões puramente lingüísticas, sendo atravessado por cadeias mentais, políticas, materiais, culturais, econômicas, em todas as suas modalidades. Não existe superioridade de uma em relação à outra, mas somente agenciamentos que conectam coisas de natureza heterogêneas em um mesmo plano de tradições inventadas.

Referências

ABREU, Maurício. 1981. Contribuição ao estudo do papel do Estado na evolução da estrutura urbana.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Transl. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

COSTA, Rogério Haesbaert. Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no nordeste. Niterói: EDUF, 1997.

COSTA, Rogério Haesbaert. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, Iná Elias de *et al.* Geografia: Conceitos e Temas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 165-205.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a filosofia? Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G e GUATTARI, F, Mil Platôs, V2 ,editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). A invenção das Tradições: Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997. p. 28-37.

ANDRADE, Mário de Andrade, Macunaíma, in Obras Completas, 3ª ed., São Paulo, Martins, s. d.,p. 78.

MORAN, José Manoel; MASETTO, Marcos T; BEHRENS, Marilda Aparecida. Novas tecnologias e mediação pedagógica. 16. ed. Campinas/SP: Papirus, 2009.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. 3. ed. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre/RS: Sulina, 2007.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de *et al.* **Geografia: Conceitos e Temas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 77-116.

SOUZA, Marcelo J. Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de *et al.* Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 77-116.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro*, p. 182-185.

Oswaldo Porto da Rocha. *A era das Demolições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1995, pp. 11, 82, 87, 93. (Col. Biblioteca Carioca, vol. 1).

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

KARACH, Mary C. *As nações do Rio*. In: *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.