



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Jackson Jose dos Santos

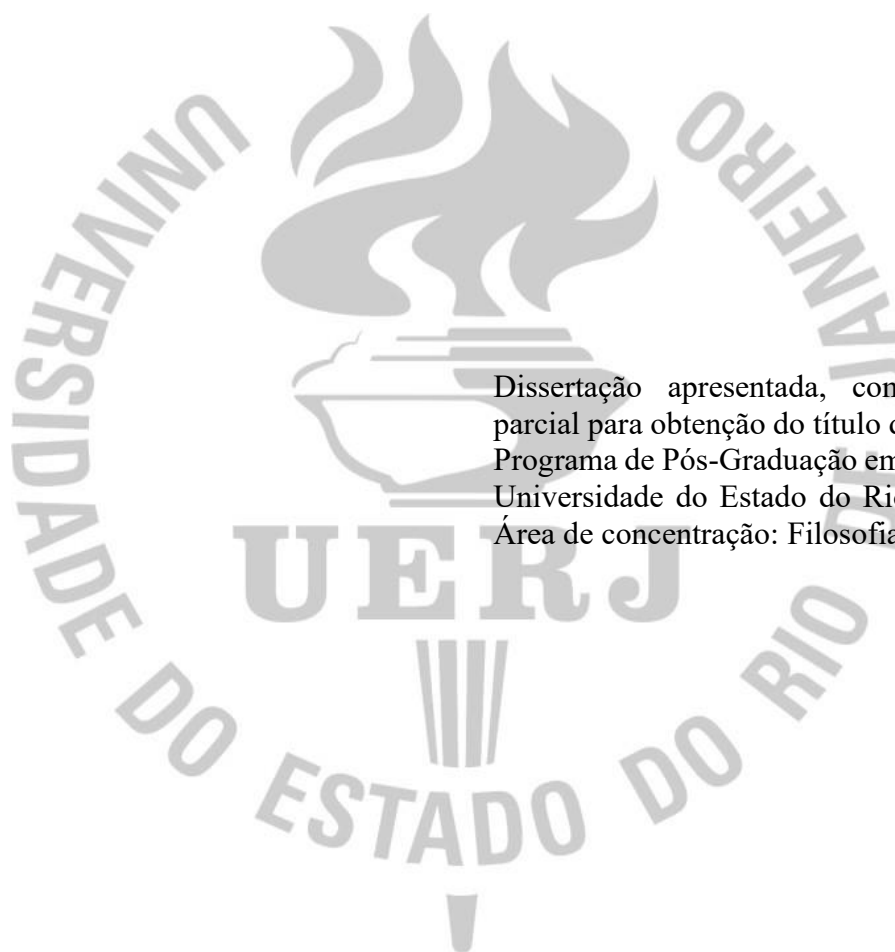
**Vida, pensamento e arte no partido-alto: o improviso como elemento
estético e a ética do partideiro**

Rio de Janeiro

2023

Jackson Jose dos Santos

**Vida, pensamento e arte no partido-alto: o improviso como elemento estético e a ética do
partideiro**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S237 Santos, Jackson Jose dos.
Vida, pensamento e arte no partido-alto: o improviso como elemento estético e a ética do partideiro / Jackson Jose dos Santos. – 2023.
85 f.

Orientador: Rafael Haddock-Lobo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Samba - Rio de Janeiro (Estado) - Teses. 2. Repentes (Música) - Rio de Janeiro (Estado) - Teses. 3. Estética - Teses. 4. Arte - Filosofia - Teses. I. Haddock-Lobo, Rafael. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 78.067.26(815.3):111.852

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jackson Jose dos Santos

**Vida, pensamento e arte no partido-alto: o improviso como elemento estético e a ética do
partideiro**

Dissertação apresentada, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre, ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em 28 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Samon Noyama
Universidade Federal do ABC

Prof. Dr. Marcelo José Derzi Moraes
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Ao professor Rafael Haddock-Lobo, cuja orientação, sempre entusiasmada e atenciosa, colaborou imensamente para a realização do presente trabalho;

Ao Samon Noyama, pela dedicação em incentivar e ajudar desde o início da minha empreitada acadêmica;

Ao Marcelo José Derzi de Moraes, que leu meu trabalho também com grande entusiasmo e carinho;

Aos meus pais, José e Solange, que sempre apoiaram e se orgulharam da minha relação com os livros;

À minha irmã, Bárbara, pelo incentivo;

À minha companheira, Victoria, pelo apoio, pelo incentivo e pelos maravilhosos diálogos sobre arte e cultura;

Aos meus camaradas de longa data, Wallace Santos, Eduardo Jacob, Axel Felipe, Dennis Kita, Vitor Ishida e Victor Mocellin, pela amizade e pelas conversas sempre prazerosas e profundas sobre as questões da vida e do mundo.

Ao pessoal da Pepe Mujica Band e Velhos Vícios, pela música que fizemos juntos;

Aos meus irmãos de graduação, Heuram Costa e Petry Fernandes, pela travessia acadêmica repleta de alegrias, dores e aprendizados compartilhados.

Pra cantar samba
Não preciso de razão,
Pois a razão
Está sempre com os dois lados.
Candeia

RESUMO

SANTOS, Jackson Jose dos. *Vida, pensamento e arte no partido-alto: o improviso como elemento estético e a ética do partideiro*. 2023. 85 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho se trata de uma investigação filosófica que parte da estética e da filosofia da cultura visando, assim, abordar o improviso no Partido-Alto não apenas como elemento estético musical, mas também como concepção ético-política na figura do partideiro. A dimensão estética que esse subgênero do samba expressa possui um caráter indissociável do modo de vida do partideiro e demais figuras presentes, principalmente, nas dinâmicas culturais dos setores rurais e urbanos do Rio de Janeiro. A improvisação, assim, evidencia tanto os aspectos do seu modo de vida quanto a sua postura diante dela: uma malandragem que se constitui e constitui a realidade a partir da ininterrupta reinvenção dos caminhos. O improviso do malandro partideiro, na música e nas demais instâncias da vida, não apenas sagazmente lida com a realidade – com a aleatoriedade e diversidade dos acontecimentos que o confrontam – mas, sobretudo, a cria.

Palavras-chave: partido-alto; improviso; estética e filosofia da arte; filosofia popular brasileira.

ABSTRACT

SANTOS, Jackson Jose dos. *Life, thought and art in the partido-alto: the impromptu as an musical element and the partideiro's ethic*. 2023. 85 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present work is about a philosophical investigation that starts from aesthetic and philosophy of culture aiming approach the improvisation of partido-alto not just as an aesthetical musical element but as an ethical-political conception on partideiro figure too. The aesthetic dimension that samba subgenre manifest has and inseparable feature in partideiro ways of life and others present figures, specially on cultural dynamics from Rio de Janeiro's rural and urban sector. Therefore, the improvisation evidences aspects of their lifestyle and their posture in front of: the malandragem that is constituted and constitutes reality from the uninterrupted reinventions of paths. The malandro partideiro's improvisation, in the music and the others instants of life, not just sagaciously deal with reality - with the randomness and diversity of the events that confront themselves - but, overall, it creates it.

Keywords: partido-alto; impromptu; aesthetics and philophy of art; brazilian popular philosophy.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	QUESTÕES PRELIMINARES: VIOLÊNCIA E A NEGAÇÃO DA CULTURAR POPULAR.....	13
1.1	Monólogos Políticos	13
1.2	Violência em sobrevivendo no inferno: ou as veias abertas da periferia.....	19
1.3	A redução do povo à antinomia do poder.....	26
1.4	A fome glauberiana.....	33
2	PARTIDO-ALTO: ENSAIOS SOBRE IMPROVISO, ESTÉTICA E POLÍTICA	43
2.1	Armando o partido	433
2.2	Partido-alto e os assombros da improvisação	56
2.3	O improviso e a possibilidade de transformação da história.....	63
2.4	Por outros modos de pensar e de olhar para o mundo	67
2.5	Partido-alto: improviso e vontade de potência	76
	REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

Antes de qualquer coisa, o presente trabalho se trata de um relato de experiências de escutas, isto é, de um processo de aprendizado há muito iniciado, antes mesmo que eu soubesse do seu início, caso seja realmente possível localizá-lo e demarcar seu suposto começo. Nesse sentido, assume-se aqui a necessidade de escutar o que a música popular brasileira tem a nos transmitir para além de um gênero musical. Escutemos, pois, até nos atentarmos para o fato de que há algo de incessante na escuta; há algo que nem mesmo os mais violentos dispositivos de silenciamento foram capazes de estagnar. Uma vez que se assume a postura de escuta, esta ressoa imponente, mesmo que atravessada pelos contornos da memória falha – e não há nada mais primoroso do que falhar ao lembrar. Esta escuta se propõe a dar continuidade as obras, não apenas reproduzindo-as, mas sim elaborando as vidas que são (e foram) marcadas pela presença (*espectral*) dos nossos ancestrais. Como bem coloca Marcelo de Moraes, ao contrário da escuta, a voz (*logos*) sempre ocupou um lugar privilegiado na história da filosofia. A partir das heranças filosóficas que buscaram deslocar determinadas hierarquias, e das heranças indígenas e africanas, Marcelo buscou pensar numa “escuta por vir”. Não uma escuta que se projeta para o futuro, e sim essa escuta *espectrada*, aqui também acionada, que sempre esteve presente, de várias maneiras, antes mesmo de pararmos para percebê-la.

Nesse sentido, partindo da escuta, gostaria de pensar a respeito de algo que inquieta os meus ouvidos e que podemos chamar de *Filosofia popular brasileira*, tal como propõe Rafael Haddock-lobo que constantemente nos lembra da necessidade de um “asseguramento epistemológico e político”, acionada por essa FPB, visando reconhecer a dignidade dessas outras experiências de pensamento. Não para meramente falar por elas, e sim falar *com* elas, a fim de especular e elaborar pensamentos a partir dessas experiências. Em suma, nas palavras de Rafael, “saber escutar o chamado e entrar na gira”. Aqui, dedicaremos uma atenção um pouco mais especial para a arte de improvisar, recurso este bastante presente na música popular em geral. O improviso somente acontece porque, sobretudo, se escuta. É, antes de qualquer coisa, uma política e uma ética da escuta. Uma escuta possível não apenas com o aparelho auditivo, mas com toda a experiência permitida pelo corpo. É para isto que iremos olhar, ou melhor, é a isto que iremos escutar. Escutar os sons, os gestos, os contornos das vozes e as malícias dos corpos, estes sempre sinuosos e sincopados. Os sons que se fazem nas Rodas de Samba e nos vácuos das ruas. Nos vãos e frestas abertos pelas síncopes e pelos dribles desconcertantes. A improvisação, a música popular brasileira, a malandragem, a boemia, o

futebol arte, entre tantos outros aspectos que circundam esse universo vasto e cheio de labirintos, talvez sejam as razões desta escrita que se debruça na arte de improvisar.

Todavia, é sempre uma tarefa injusta, e por vezes penosa, pensar nas razões da escrita de um texto. Mas se trata, é verdade, de uma tarefa necessária, mesmo tendo que assumir as inevitáveis lacunas, uma vez que tal escrita surge no rastro de tantas situações, personagens e acontecimentos históricos que envolvem os elementos acima citados, e que o autor jamais daria conta de sublinhar com a devida cautela e justiça. Uma tarefa talvez impossível. Mesmo assim, escreve-se um texto. Portanto, escrevo, mas sempre atento ao que possa surgir no meio do caminho, sem me fechar num autogolpe de enclausuramento que ignora os movimentos sinuosos e inconstantes desta relação espectral aqui assumida. Ao mesmo tempo, não posso deixar de despejar nesta escrita um tom incontornavelmente pessoal. Reconheço, portanto, que uma escuta se faz de modo pessoal e impessoal ao mesmo tempo, e esse paradoxo deve ser invocado. Pois a “pessoalidade” se mistura à multiplicidade das vozes do passado que sopram constantemente em meus ouvidos através dos clássicos do Samba, fazendo-se junto a mim, e sendo, propriamente, eu, num verdadeiro estado de *transe*. Esse é um trabalho feito pelas minhas e pelas incontáveis mãos que espectram sem cessar numa deliciosa travessia fantasmagórica. Portanto, uma oscilação de tonalidade se fará notável à medida que o texto avançar.

Assim, outro aspecto importante que compõe as razões desse trabalho, e que segue no fio do que já foi dito até agora, é a minha experiência mais primordial com a escuta. Filho de pai e mãe pernambucanos, cresci ouvindo histórias da cultura nordestina, repletas de sabedorias populares, e que se misturam às experiências pessoais do meu pai, um talentoso contador de histórias de trancoso. Desde que me entendo por gente, lembro-me dessas narrativas entretenendo familiares e amigos, mesclando ficção e realidade, e encantando o ambiente com os *fantasmas* de parte da história nordestina. Por isso, não posso deixar de reconhecer que essa experiência talvez seja o início da minha trajetória pessoal filosófica, que se deu a partir do ato de sentar e ouvir o mais velho falar *dos, para e com* os fantasmas, tal como propôs Derrida. É transitando pelas narrativas repletas de humor, de irreverência, de misticismo e de experiências sobrenaturais que tais fantasmas atravessam os contextos, nos ensinando e nos entretenendo. Daí o gosto pela escuta: a partir da educação dos ouvidos atentos, e que se permitem viajar junto às narrativas, também uma forma de transe.

Há, ainda, uma preocupação acerca da construção desse trabalho, a saber, a sua metodologia. É sabido que, na maioria das academias brasileiras, o Samba – assim como tantos outros temas – não é reconhecido como Filosofia, essa intocável e preciosa área do saber, para

muitos. Em consonância com o que postulam Rafael Haddock-lobo, Helena Theodoro, Renato Nogueira, Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino, Marcelo Derzi de Moraes, só para citar alguns, não tratamos a filosofia como preciosidade, no sentido de só haver uma única postura, uma determinada trama de conceitos e um único método que podem ser considerados filosóficos; tão pouco confirmamos um único lugar de origem, uma vez que a filosofia é vista, por nós, como um saber pluriversal que pode operar a partir de diversos sistemas e métodos. E, até mesmo, na contramão de sistemas e métodos.

Portanto, uma consideração acerca da metodologia desse trabalho deve ser feita, e pensando em todas essas questões que pairam, impondo sua força, em qualquer escrita. Sobretudo nesta realizada em um país colonizado, cujos grilhões da colonização insistem em permanecer, mesmo que, muitas vezes, de maneira silenciosa, mas sempre precisa nas suas variadas formas de imposição. Nesse sentido, não posso deixar de lembrar do que os sociólogos brasileiros já estavam pensando, há muito, a respeito desse problema. Como Guerreiro Ramos, que nos alertou da necessidade de uma abordagem que pense a partir das peculiaridades históricas do Brasil. Não pretendemos empreender um trabalho sociológico, ou pelo menos que se restrinja a sociologia, mas tal alerta serve como exemplo do que não precisamos fazer, a saber, trazer tão somente os temas e conceitos da realidade do europeu para fundamentar uma reflexão sobre improvisação e Samba de Partido-alto. Portanto, a nossa metodologia pretende seguir, tanto quanto possível, no rastro das peculiaridades do Partido-alto e de toda rede de acontecimentos históricos, políticos e sociais que o acompanharam e permitiram as suas formas de aparecimento (ou reaparecimento). Assim, visa reconhecer no interior do fluxo que envolve o samba (letras, percussões, rodas de samba, reuniões, encontros, africanidade, ancestralidade, síncope, ginga, etc.) um conjunto forças mobilizadoras que pensam e criam mundos. Mas sem a necessidade de perseguir uma exatidão conceitual, de ser tomado por um desejo puramente ontológico; tão pouco de desesperadamente buscar confirmar uma identidade nacional aos moldes do delírio ufanista. Perpassando os acontecimentos históricos, políticos e sociais em torno do samba, bem como as produções culturais, pretende-se acionar a noção de improviso como um elemento que permite mobilizar e reacomodar as estruturas de pensamentos, sentimentos e acontecimentos, dada a arte de criar à medida que pensa levada ao extremo. Algo que pressupõe gestos sincopados demais para uma abordagem conceitual tão somente acadêmico-científica e ranzinza. Não que nossos temas não sejam dignos de tal rigor conceitual, mas sim pelo fato de exigir um esforço realizado também a partir das peculiaridades das nossas percepções de mundo. Um dos grandes exemplos dessas percepções é o papel preponderante que o corpo muitas vezes assume na cultura popular brasileira, ao invés de ser

tomado – como em boa parte das construções filosóficas ocidentais – como fonte de erros e equívocos ou mero suporte para a razão operar com toda sua suposta superioridade no que diz respeito ao *pensar*.

Todavia, esse gesto não vem acompanhado de uma recusa do *outro*, não queremos aqui uma incorrigível ausência de alteridade. O estrangeiro é bem-vindo para nos auxiliar em determinadas questões, mas não irá assumir o controle. Novamente. Nesse sentido, Nietzsche, Merleau-Ponty, Marx e, sobretudo, Fanon e Derrida, que bem entendem das questões coloniais, serão convidados a entrar na nossa roda para aprender a sambar, quando necessário. Tão pouco se trata de uma recusa ao conceito, à ontologia, à metafísica, em suma, de uma inteira negação da tradição ocidental. Aqui também serão acionadas tais metodologias, mas não exatamente nos mesmos moldes da tradição europeia, que se reduz, em grande parte, a um intelectualismo. Desse modo, o improviso, os versos, funcionam também como conceitos, e os versadores, bem como os malandros, os boêmios, as marias, as tias baianas, são os operadores desses conceitos que interpretam e criam a realidade, mas sempre no interior dos batuques, das síncopes, dos ritmos, dos territórios e dos corpos que assumem e fazem tais espaços.

Na primeira parte (Lado A), para esquentar a discussão, decidi retomar uma reflexão anterior à questão do improviso, que se ocupa em evidenciar as relações entre cultura popular e violência. Trata-se de um conjunto de ensaios em que procurei refletir acerca de alguns aspectos da cultura popular e como ela sempre esteve na mira das instâncias mais primordiais da violência colonial, esta apenas se deslocando e assumindo novos aspectos, mas mantendo seu objetivo principal: arrefecer a cultura popular, esta sempre tomada como um imprescindível e potente instrumento de resistência e ruptura. Por considerar um estudo que ainda carecia de pesquisas mais precisas em torno desse assunto tão vasto e complexo, optei por fazer das reflexões sobre a noção de improviso uma espécie de complemento e continuação daquilo que tentei dizer anteriormente e, creio, não havia conseguido, por falta de maturidade intelectual e por falta de tempo. Obviamente, hoje a discussão avançou e novos elementos foram acrescentados, bem como outros foram retirados, mas trata-se de uma reflexão que, pelo menos ao que me parece, devido a sua vastidão e complexidade já citadas, exige muito mais tempo e dedicação do que tenho tido até o presente momento. Assim, como todo esforço filosófico, está em perene construção.

Na segunda parte (Lado B), mergulhei no universo do samba de partido-alto. A partir das audições das músicas que se eternizaram em nossa cultura, pretendi pensar experiências estético-ético-políticas em torno da improvisação musical. Para tanto, contando com a ajuda dos primorosos estudos do *bamba* Nei Lopes sobre Partido-alto e cultura afrodiaspórica em

geral, abordei o contexto histórico e social do seu surgimento, buscando alargar as noções de improviso que podemos obter, deslocando a reflexão para além de um elemento estético musical. Os ensaios buscam tomar a improvisação musical como um reflexo dos elementos constitutivos da própria vida do partideiro, evidenciando uma indissociável relação entre vida, pensamento e arte. Nesse sentido, o improviso, visto como criação ininterrupta, algo semelhante às noções nietzschianas, é tomado como estética de vida que consagra, nas mediações da vida cotidiana, uma postura criadora e fertilizadora de caminhos a partir de nossos ancestrais indígenas e africanos que espectram a cultura popular. O improviso, portanto, assume mais espaços do que aparenta assumir; para além da música, compõe as noções ético-políticas presentes na constituição da vida dos partideiros, dos malandros, dos boêmios, dos vagabundos, dos arruaceiros, das Marias. Não se limita a um conceito filosófico, definido e enclausurado, mas sugere formas abertas e criativas de manter a cultura popular em movimento a partir de coreografias conceituais onde o corpo pensa e cria ao gingar. Nesse sentido, munidos dessa memória viva, que sempre assombra os ambientes e os corpos, podemos pensar o improviso e a cultura popular como poderosas estruturas mobilizadoras capazes de intensas rupturas e transformações, sempre esbanjando fulgor criativo e entornando a vida para todos os lados e de muitas maneiras.

1 QUESTÕES PRELIMINARES: VIOLÊNCIA E A NEGAÇÃO DA CULTURA POPULAR

1.1 Monólogos Políticos

O retorno massivo dos discursos reacionários, presentes nas redes sociais e em diversos outros âmbitos da sociedade brasileira, revela o desespero da elite para endossar formas de violência como normalidade e legítima ferramenta de preservação da ordem social a partir de uma espécie de monólogo político. Esse monólogo é caracterizado pela insana convicção de que ostenta algum tipo de “verdade revelada” conhecedora do “mal” e da urgência de combatê-lo. Portanto, não precisa se dar ao trabalho de promover um diálogo e, tão pouco, de pesquisar ou construir qualquer base epistemológica coerente para as suas estranhas conclusões. Seus agentes, formatados em diversos segmentos sociais, apenas pregam a eliminação de qualquer discurso contrário, por vezes mostrando-se dispostos a inclusive repreender fisicamente aqueles que naturalmente rejeitam suas imposições pseudoteóricas. Nesse sentido, o aparecimento de tal discurso na trama social tenta desastrosamente forjar um anseio súbito por mudança e justiça social. Porém, o que se vê atuando silenciosamente em seu íntimo, embora seja claro para muitos, é outro anseio, primordial, muito mais antigo: preservar as mesmas estruturas sociais históricas que asseguram interesses e privilégios de classe. Ademais, a perseguição e destruição das minorias, quase sempre negros, pobres, indígenas, povos originários, população LGBTQIA+, sobretudo no que diz respeito à cultura popular e as expressões religiosas de matriz africana mantém o ritmo do projeto dessas elites para o país.

Podemos elencar como alguns dos principais aspectos a recente narrativa política anticorrupção, formulada da noite para o dia, e que estranhamente se incomoda com a corrupção de apenas um determinado grupo; a “escola sem partido”; a aversão ao debate de gênero, tomado como imposição ideológica; a invenção de um marxismo cultural; os ataques a qualquer programa político pautado em crítica social e conscientização das massas e, não podemos esquecer, os assassinatos políticos, como o caso de Marielle Franco, somente para citar alguns. Todos esses fenômenos, pautados em oposições radicais entre o “bem” e o “mal”, são os efeitos da avaria histórica causada pela realidade de um mundo, desde o início, “maniqueo”, como bem observa Frantz Fanon acerca do mundo colonial. São urgências políticas forjadas por determinados grupos, estrategicamente escolhidos como instrumentos de ação, para impor a sua violência e destruir qualquer tentativa de luta política que postula a crítica, o diálogo e o debate.

Vale ressaltar que a esquerda em geral (e tudo que se vincula a ela, sendo esse vínculo verdadeiro ou não) tornou-se um objeto central nessa obsessão. Todos esses protestos com pouco ou nenhum fundamento, e que tem operado por meios inautênticos e violentos, se assemelham a postura do “intermediário do poder” (polícia) que Frantz Fanon observa nos “mundos coloniais”. Este, segundo o autor, utiliza, sem pudor, “uma linguagem de pura violência” contra aqueles que ele pretende exercer o poder. Assim, trata-se de um grupo que não detém o poder de uso da violência (ou apenas uma pequena parcela dele), mas que assume esse papel de intermediar a relação entre o dominador e o dominado.

Estas estranhas manifestações, além de preguiça cognitiva, acabaram endossando – às vezes conscientemente, às vezes não – o símbolo violento do mandonismo que, durante séculos, subjuguou corpos imprimindo marcas profundas na história do país; que se empenhou em ferir os direitos das minorias (no sentido público), seus valores históricos e culturais, tentando ferozmente preservar os privilégios consolidados pelas estruturas sociais historicamente constituídas. Por isso, pautas libertárias soam como aberrações morais. E isso fica evidente quando prestamos atenção nos termos utilizados: “bolsa esmola”, “cota é racismo”, “vitimismo”. Um vocabulário que descaradamente minimiza fatos históricos. É sabido que existe uma relação estreita entre minimizar e reproduzir os efeitos dessa violência, se é que não se trata da mesma coisa. Nesse sentido, as sociedades contemporâneas aparentemente superaram a escravidão, mas não os seus efeitos, tal como avalia Achille Mbembe a partir de seu conceito de *necropolítica*. A necropolítica de Mbembe também evidencia a relação entre a indiferença ante a história de um povo e a contínua produção da violência. A ausência de meios lícitos para subjugar corpos ao trabalho escravo não apenas é insuficiente para eliminar as desvantagens sociais, bem como continua produzindo violência e exclusão por meio das fragmentações territoriais, da proibição de acesso a determinados locais, da existência de assentamentos, da expansão de milícias que se aproveitam da vulnerabilidade social para fazer uma economia local, entre tantos outros aspectos.

Ao analisarmos determinados discursos políticos, também observamos algumas desastrosas, embora incômodas, tentativas de reiteração de normas, carregadas de religiosidade, em torno de orientações sexuais e das configurações da família. Trate-se de valores arcaicos sintetizados numa defesa à “ordem sagrada da família”. Com isso, percebemos que é do feitio desse tipo de narrativa ou “crença política”, atrelar aos seus interesses políticos uma fundamentação divina, um apelo ao discurso religioso. Como se constata – pelo menos a fundamentação divina – no conservadorismo clássico de Edmund Burke. Todavia, não poderíamos denominá-la como “pensamento político”, pois para receber tal denominação, é

preciso, ao menos, ir além da crença, como Burke o fez. Não é o caso aqui. Portanto, se trate de uma mera narrativa impostora ou uma espécie de “crença política”.

Ademais, não podemos esquecer que unir a crença religiosa, ou de qualquer natureza, como intocável fundamento, aos interesses políticos é bastante comum em movimentos nazi-fascistas que pregam ações violentas e/ou de caráter supremacista. Estes, em alguns casos, quando não se utilizam apenas de fundamentações divinas, também tomam como intocável verdade teorias pseudocientíficas. Nesse sentido, também seria uma crença atrelada a demandas políticas, porque o que importa não é a validade da teoria, mas sim o quanto ela ampara os interesses, na maioria das vezes ilegítimos, de determinados grupos.

Com efeito, a impressão que as reivindicações políticas com essas características passam, ou deixam evidente, é que o lugar das classes populares deveria se restringir as portarias dos condomínios ou as cozinhas dos apartamentos confortáveis e bem localizados, como se a função do pobre e/ou do preto fosse eternamente servir a elite e a classe média alta do país; algo bem distante da “festa” que foi empregadas domésticas viajando para o exterior. Discordar disso pesa como se estivesse ferindo uma lei divina que consagra o direito de ter um “servo”, mas cujo deus, convenhamos, possui virtudes bastante questionáveis. E discordar, nesse sentido, significa reivindicar a possibilidade de escolher uma vida diferente. A possibilidade de alimentar um sonho, de criar espaços em que todos os jovens possam se desenvolver criativamente, e não apenas mecanicamente, como meros produtos de um sistema de poder políticohistoricamente constituído para que o pobre apenas sirva o rico e transmita essa única possibilidade como herança para os seus filhos: o direito de tão somente servir. Uma limitação que tem sido rompida nas últimas décadas com a democratização do ensino superior, embora ainda tenha muitos pontos a melhorar.

A autenticidade e verdade da cultura popular somada ao ambiente acadêmico, instrumento necessário para colocar em marcha novas estruturas de pensamento, tem o potencial de provocar intensas transformações sociais, contrastando com a esterilidade ou falta de urgência intelectual que tem prevalecido nos meios acadêmicos. Porém, a elite brasileira perde o sono só de pensar na realização destas propostas. Mostra-se cada vez mais disposta a, por intermédio da classe média, e até mesmo de boa parte do povo, fomentar todo tipo de calúnia e de produzir discursos de ódio para atrasar os planos de quem se dedica as pautas políticas desta natureza. E tem razão em temer o povo e seus temas dentro das academias, pois, diferentemente dos grupos privilegiados que sempre as ocupou, o povo produzirá, a partir de seus próprios temas, e agora dentro das universidades, leituras críticas sobre o mundo e as suas contradições sociais não apenas com o intelecto, mas, sobretudo, com o peso da própria

vivência. E o resultado disso pode ser catastrófico para uma hegemonia. Por esta razão, a elite teme a verdade da cultura popular, pois ela fora construída não a partir de uma desmedida importação de ideais europeus burgueses, recaindo numa perda de identidade, mas sim a partir de elementos extraídos da realidade circundante, das peculiaridades históricas do próprio desenvolvimento. Assim foi a constituição do cordel, da umbanda, da capoeira, do choro, do samba, do rap, do funk, etc. Todas essas manifestações culturais de celebração e resistência são carregadas de “verdade”. Uma verdade que nem mesmo séculos de opressão foram capazes de suprimir completamente a chama criadora. Portanto, uma verdade que a elite teme quando começa a atingir o centro da sociedade e as suas instituições.

Essa postura é “antipovo”, é antagônica à presença popular no centro da sociedade. E é produto de uma mazela histórica, cujos objetivos mais íntimos estavam, até então, escondidos no subterrâneo moral da sociedade, mas que hoje irrompem camuflados por discursos moralistas repletos de fundamentalismo. De tempos em tempos – geralmente quando se questiona os seus valores, e estes, por sua vez, começam a se esgotar – esses discursos retornam das profundezas da sociedade trazendo todos os sentimentos e desejos mais ferozes das elites, como analisa Paulo Freire em *Educação Como Prática de Liberdade*. Assim, algumas condições históricas permitiram uma conjuntura político-social profundamente desigual e a subsequente feroz defesa dessas estruturas, quando ameaçadas. Paulo Freire explicita, em sua síntese, que o Brasil se desenvolveu em condições absolutamente contraditórias a uma experiência democrática. Tal desenvolvimento está fortemente marcado por uma colonização predatória baseada na exploração econômica, a qual o poder do senhor se alastrava por todos os cantos, e no trabalho escravo – num primeiro momento do nativo e, depois, do africano. Com isso, não houve condições para a criação de uma mentalidade flexível na inteligibilidade cultural brasileira. O modo como se desenvolveu a economia nacional, determinante para a organização social, não deu margem para o surgimento de uma democracia popular. Além disso, não houve um projeto de civilização, mas tão somente um empenho puramente comercial de exploração da terra: Nas grandes propriedades separadas umas das outras, pelas próprias disposições legais, por léguas, não havia mesmo outra maneira de vida que não fosse a de se fazerem os ‘moradores’ desses domínios, ‘protegidos’ dos senhores. Tinham de se fazerem protegidos por eles, senhores todo- poderosos, das incursões predatórias dos nativos. Da violência arrogante dos trópicos. Das arremetidas até de outros senhores. Aí se encontram, realmente, as primeiras condições culturológicas em que nasceu e se desenvolveu no homem brasileiro o gosto, a um tempo de mandonismo e de dependência, de ‘protecionismo’, que

sempre floresce entre nós em plena fase de transição¹.

Portanto, a principal característica da nossa formação, desde o período colonial, foi o “poder exacerbado” que criou um modo de organização social o qual permitiu apenas estar sob ele, sem nunca realmente interferir nas questões da comunidade, dando margem para o império da voz dos poderosos que, com certeza, entonavam apenas os seus interesses, silenciando os interesses do povo. Essa mesma estrutura de poder reverbera em toda a história do Brasil, apenas deslocando-se para outros centros de atuação, mas sempre excluindo e silenciando as classes populares; e que, além disso, vem à tona em fase de transição, situação em que há um violento embate entre temas novos e antigos na sociedade brasileira. A ruptura, em vários sentidos, *versus* a tentativa de preservação dos valores tradicionais.

A elite brasileira, ao longo de nossa formação sócio-política, claramente preserva a estrutura de pensamento e o espírito predatório do colonizador. Bem como as classes populares fatalmente herdaram a condição do nativo colonizado, do africano e do “protegido” que trabalhava nas terras do senhor de engenho. Assim foi durante a maior parte da história do país, uma sociedade formada por situações extremas: senhor e escravo. “O desenvolvimento de ‘classes médias’, ou intermediárias, de ‘pequena burguesia’”² é recente em nossa história. Segundo Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, aos poucos foram surgindo os mulatos se tornando bacharel, padre, doutor, etc. Um diploma acadêmico ou um título de capitão de milícias lhes serviam como carta de “branquidade”; permitiam-lhes distinção em relação às camadas sociais mais baixas.

Este grupo compôs a classe média. Percebe-se que, nesses setores, sempre houve uma forte tendência em aproximar-se, tanto quanto possível do “topo” e se afastar de qualquer comparação com o “popular”. Por isso Paulo Freire identifica, mais tarde, essa forte tendência de pensamento na classe média: a proletarianização como um temível pesadelo.

Desse modo, essa feroz defesa dos privilégios trata-se de um reflexo de uma instância maior e mais profunda de violência, subsistente no próprio contexto histórico da formação do país. E a classe média, mesmo não gozando de todo esse poder, atua em defesa dos ideais da elite sempre “em busca de ascensão e privilégios, temendo naturalmente sua proletarianização”³. Inclinação que tem sido confirmada ao decorrer de sua história, não como comportamento universalmente adotado pela classe média, mas como uma tendência bastante expressiva.

¹ FREIRE, Paulo. *Educação Como Prática de Liberdade*, p. 78

² FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, p. 32

³ FREIRE, Paulo. *Educação Como Prática de Liberdade*, p. 100

Dado esse contexto histórico e o esforço para preservá-lo, Frantz Fanon tem razão quando diz que “o colono e o colonizado conhecem-se há muito tempo”. Em *Os Condenados da Terra*, o autor se dedica a investigar as estruturas do mundo colonial que, para ele, está dividido em dois. No que concerne às sociedades capitalistas, Fanon enxerga essa linha divisória em diversos tipos de suportes institucionais: no ensino (religioso ou laico), nos princípios morais transmitidos de geração para geração, na “dignidade do trabalho” e em diversos outros princípios regulatórios que, segundo seu pensamento, estabelecem a ordem e criam uma atmosfera de submissão. Com efeito, entre o “dominado” e o poder, subsistem, mediando a relação, “professores de moral” que são, na verdade, “desorientadores”. Nas colônias, observa-se que a polícia, o intermediário do poder, é quem mantém o contato com o colonizado, mediante uma intervenção violenta, que “não mitiga a opressão, nem encobre mais o domínio”. Nesse sentido, as narrativas construídas, citadas anteriormente, pretendem adquirir ainda mais suporte institucional para as suas propostas mediante essas práticas de linguagem violenta que são próprias dos intermediários do poder que Fanon explicita. Isto é, uma espécie de tentativa de participação ativa na intermediação violenta, como se fosse um reforço, um outro braço de ação do Estado surgindo para imprimir mais eficiência na opressão. Seus titulares sentem-se cada vez mais autorizados a introduzir essa linguagem de pura violência nas entranhas dos suportes institucionais da sociedade, normalizando-a. Ou melhor, aumentando a eficiência dessa violência introduzindo-a em mais espaços – e com novos agentes – marcando melhor a sua presença. Tal foi a tentativa da “escola sem partido”, por exemplo, cujo projeto, pautado em perseguição, controle e silenciamento dos professores, de tão absurdo, fora arquivado. Embora o projeto não tenha avançado, seu aparecimento e, sobretudo, sua adesão expressiva fazem parte de um fenômeno social que não pode ser ignorado.

Todavia, o que essa violência tem de singular não é a sua completa ausência de fundamentação e tentativa de se institucionalizar, mas sim, como já brevemente mencionado, o fato de que ela opera sob a forma de um monólogo: a imposição presunçosa de um discurso que acredita comportar não só as respostas corretas para o avanço do país, mas também a irrevogável verdade sobre os seus adversários políticos, os grandes culpados por todos os males do país. Não apenas ignora que as reações subjetivas (atos de violência facilmente identificáveis em cada indivíduo) são desencadeadas por esta instância muito mais profunda, a qual Slavoj Žižek toma como “violência objetiva”. Mas também, se retirando do horizonte de ação da violência, a identifica tão somente nas tentativas de refletir sobre a problemática social em torno dessas violências subjetivas (crimes, confrontos civis, etc.) e nas tentativas de defesa dos direitos políticos das classes populares.

Portanto, esse monólogo, esse violento descompasso político, além de ser pautado em delirantes propostas de governo, investe contra a defesa e tentativa de “promoção do povo” para perpetuar a sua exclusão e silenciamento. Para arbitrariamente determinar a ausência da validade de suas causas e preservar, pela força, os seus interesses e valores históricos. É um monólogo político que exclui o debate e o diálogo. Apenas impõe que as reações ao sistema (de qualquer natureza) são verdadeiramente violentas, e nega ou minimiza os efeitos da fundamentação histórica da violência mais “objetiva” desse sistema político econômico e social que naturalmente provoca as mais diversas reações. Assim, posições tão absurdamente mal elaboradas exigem uma licença para unir dois termos contraditórios: o “monólogo”, cuja natureza é o império do “um” e a “política”, que – embora também esteja acompanhada de embate e resistência, e estes, por sua vez, contenham violência atrelada às suas estruturas de ação – pressupõe diálogo, debate e troca como caminhos necessários. Aí está a ausência de validade dessa violência. Porque não se trata de uma defesa autêntica diante de uma ameaça verdadeira, mas sim de uma débil tentativa de fazer com que valores históricos baseados em privilégios de classe resistam à ferrugem do tempo, sem sequer reconhecer o nosso direito e o nosso dever de contradizer essa postura.

1.2 Violência em sobrevivendo no inferno: ou as veias abertas da periferia

Poderíamos ousar dizer que não existe sequer um segmento na sociedade livre de violência. Assim, não tomemos como pressuposto uma consideração tão simplista que confirma como necessária a existência, unicamente, de agentes ativos e outros passivos de violência, como se estes últimos, sempre pacíficos e inertes, apenas recebessem tal violência sem nada fazer. Sob a influência do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais Mc's, preferi tomar a violência não apenas como um ataque a determinados alvos, embora tal condição também seja verdadeira, e alarmante, mas sim como herança: uma violência primordial. Nesse sentido, os subsequentes acontecimentos seguem, geralmente, no seu fluxo não com base em uma relação necessária de causa e efeito, mas sim de relações de motivações, de fortes tendências e possibilidades. O álbum de 1997 do grupo de rap da zona sul de São Paulo relata de maneira visceral a agressividade com a qual tal herança acabou moldando o que conhecemos por periferia.

Antes de entrarmos nos termos da obra dos Racionais, façamos algumas considerações

sobre violência e herança. Como já brevemente mencionado anteriormente, concordando com Žižek, há muito mais uma percepção da violência em sua subjetividade (reações) que, conscientemente ou não, desconsidera a “violência objetiva” que desencadeia todas as outras. Assim, o país foi constituído sob o signo da violência (objetiva) da colonização europeia, não apenas determinando as estruturas sociais e econômicas, mas também impondo uma certa concepção estética, isto é, percepções de realidade baseadas na dominação de um povo e da sua cultura como ordem fundamental, como ideal de harmonia, como fundamento da própria natureza. Por isso a insistência, convicta de sua irrevogável verdade, em preservar determinados princípios. Porque, a partir de um plano predatório de colonização que enxergou nos povos nativos e nos africanos uma natural inferioridade, em praticamente todos os sentidos, consolidaram, como fatal consequência, dimensões e percepções impulsionadas por um ideal de superioridade europeia e a sua limitada noção acerca do belo e do disforme, do civilizado e do primitivo, da harmonia e da desarmonia.

Marcuse aborda, em *Eros e Civilização*, a concepção filogenética freudiana sobre a origem da civilização. Para Freud, sobre a organização da horda primordial que desencadeou a repressão no indivíduo, o passado primitivo define o presente porque a humanidade não resolveu a sua própria história. A personalidade do indivíduo está associada a processos históricos que influenciam seu comportamento. De modo semelhante, a violência primordial, constituída num passado colonial, também define o presente porque não resolvemos a nossa própria história. E isso reflete na “personalidade” da sociedade brasileira que também está conectada com os seus processos históricos.

A teoria freudiana esclarece a questão dos processos históricos e a organização da horda primordial que desencadeou a repressão no indivíduo. Esta organização – fundada na dominação de muitos por um único indivíduo – gerou uma distribuição desigual de sofrimento e acúmulo de energia libidinal. Por conta da supressão do prazer, a imposição do trabalho aos filhos tornou-se o meio de canalizar essas energias instintivas em direção às tarefas desagradáveis, mas necessárias. Essa lógica de repressão dos instintos imposta pelo *Pai Primevo* na horda primordial criou as precondições mentais para o contínuo funcionamento da dominação. Isto é, estabeleceu o modelo para a civilização. A violência constituída pela colonização também determinou nossas estruturas políticas, sociais e estéticas, criando precondições para a dominação contínua do “topo” sobre os que se encontram nas camadas sociais mais baixas.

Portanto, gostaria de sugerir o seguinte: esta espécie de “violência primordial” fundamentou as condições históricas da sociedade brasileira e as percepções estéticas foram,

subsequentemente, construídas sob a sua égide. Essa violência até agora abordada no presente trabalho, que investe contra o povo, trata-se justamente dessa “violência primordial” – ou de um forte reflexo dela. Uma herança. Ou seja, flerta com a possibilidade de nostalgia com os aspectos mais primordiais da violência: a dominação, a preservação de estruturas sociais autarquizadas, a preservação de privilégios de classe, o racismo, o machismo, a homofobia, etc. Em suma, seu propósito é fazer com que seus elementos fundantes permaneçam estáticos dentro da ordem da inteligibilidade social; é emperrar o movimento da passagem do tempo e, desse modo, impedir o esgotamento dos seus temas. Paulo Freire denomina “período de transitividade” os períodos em que ocorrem esses esforços de preservação de um tempo (e seus temas), enquanto outro tempo, visando reacomodar os sentidos e significados dos temas vigentes, que demonstram sinais de esgotamento, ensaia surgir para se estabelecer.

Assim, essa violência, pelo fato de possuir um caráter fundante, precisa de algo mais – tanto para cristalizar os seus elementos quanto para perpetuá-los. Portanto, é através de uma violência “intermediária” que se cristalizam com mais precisão os propósitos da primeira; sobretudo quando esta última se depara com o seu iminente esgotamento. Nesse sentido, é preciso um canal para converter tais condições elementares em procedimentos mais concretos, em ações mais diretas. São necessários suportes institucionais que elegem agentes para pronunciá-los e para defendê-los: polícia, igreja, escolas, “família tradicional”. Aquilo que Frantz Fanon denomina “professores da moral” ou “desorientadores”, como dito anteriormente. São os suportes institucionais que cristalizam esses elementos estéticos como naturais percepções de mundo. Mas o tipo de violência que esses agentes expressam os mantém distantes da condição primeira, apesar de ser dela um produto, porque não participam de todas as benesses que o poder nela contido preserva – ou tenta preservar. Somente de uma pequena parte. E sempre lutando para abocanhar uma parcela maior, como já dito a respeito da busca de ascensão somada a um medo de tornar-se membro de um baixo segmento social excluído do exercício da violência. Porque essa violência primordial é aquilo que, desde o início, conjura o poder nos países colonizados. É o poder que todos querem se apoderar: o primordial e legítimo uso da violência. É daí que vem, como bem coloca Freire, o desejo de oprimir que o oprimido desenvolve: porque essa opressão, quanto mais exercida e menos sofrida, significa, na dimensão simbólica do pensamento que rege a ordem secreta das leis sociais, um maior ou menor pertencimento a uma parcela desse poder conjurado mediante a violência social, política e estética do colonizador.

Como bem coloca Lilia Schwarcz em *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*, a desigualdade social é uma herança do passado produzida e reproduzida no presente. Trata-se de um fenômeno

enraizado que se evidencia a partir de vários aspectos: a desigualdade econômica e de renda, a de oportunidades, a racial, a regional, a de gênero, a desigualdade social no acesso à saúde, à educação, à moradia, ao transporte e ao lazer. Para a autora, não é por coincidência que a desigualdade atinge com força “os países periféricos e de passado colonial, onde se percebe a preservação de um robusto *gap* social no padrão de vida dos habitantes”⁴. Nesse sentido, a economia escravista – que é em essência um sistema desigual –, a divisão latifundiária da terra, a corrupção e o patrimonialismo explicam as razões que fizeram do Brasil um país desigual.

Este contexto social em que se encontram milhares de jovens faz parte de uma realidade persistente na história do Brasil. Os Racionais Mc’s surgiram na década de 80 para denunciar estas mazelas de uma sociedade violentamente cindida. Podemos dizer com convicção que, devido não apenas ao impacto de suas obras, mas também a potência das estruturas narrativas delas, o grupo se consagrou como o mais importante da história do rap brasileiro. Não à toa, *Sobrevivendo no Inferno*, se tornou livro e obra obrigatória no vestibular de uma das maiores universidades do país. O álbum é permeado por metáforas, religiosidade e, sobretudo, sonoridades que conduzem a narrativa de modo primoroso e contundente, levando o ouvinte a uma experiência profundamente impactante com a relação à violência e escassez urbana das periferias de São Paulo. Trata-se de uma poesia e sonoridade dilacerantes, mas que, ao mesmo tempo, não nos conduzem a um sentimento de impotência e sim fortalecem os laços da consciência e da resistência.

Cada faixa da obra parece constituir parte de uma totalidade narrativa. Podemos perceber uma espécie de história social se desenvolvendo, embora de um modo um tanto quanto não-linear. Durante a construção da narrativa, algumas imagens vão aparecendo – como personagens, como devaneios, como reflexões, como fragmentos de memórias – revelando as várias dimensões da violência urbana. Podemos compreender o personagem Guina, criado por Mano Brown, como um elemento presente em toda a obra, sendo ele citado diretamente ou não. Parece um elemento fundamental que sustenta toda a narrativa, ou pelo menos boa parte dela. O personagem aparece diretamente pela primeira vez na faixa *To Ouvindo Alguém Me Chamar*. A música começa com uma canção *soul* sendo atravessada – detalhe importante – por um piano dissonante, transmitindo a ideia de pânico, de perigo, de alerta e, sobretudo, de sobreposição da violência encobrendo a tranquilidade que a canção *soul* transmitia no início. Depois uma voz desconhecida invade subitamente, como em uma espécie de emboscada: “aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você”. Antes de revelar o desfecho, embora esteja claro, o *beat* da música

⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*, p. 126-127

entra e começa a história contada em *flashback*. Ao final da música, após uma longa divagação, a narrativa volta para o início que fora interrompido onde o narrador, aceitando seu destino, apenas dá seus últimos suspiros de resinginação enquanto reflete sobre o arrependimento e o desejo de “mudar”, caso sobreviva. Assim, a frase-ultimato do início reaparece sendo pontuada com os disparos de tiro que foram cortados pelo *beat* da música indicando Guina como o início e o fim da história. Ou seja, um elemento presente em toda a vivência do narrador, mas que aparece e reaparece no fluxo de uma ambivalência: acolhimento e morte. E entre uma coisa e outra, uma incontornável incerteza. O verso que inicia a história parece demonstrar certa confusão ou incerteza: “Tô ouvindo alguém gritar meu nome/ Parece um mano meu, é voz de homem/ Eu não consigo ver quem me chama/ É tipo a voz do Guina/ Não, não, não, o Guina tá em cana/ Será? Ouvi dizer que morreu/ Sei lá!” (*Tô ouvindo alguém me chamar*. In: RACIONAIS MC’S, 1997).

Guina, a meu ver, representa o discurso de poder e de sedução do crime como meio para superação da pobreza. Mas é um discurso confuso e misterioso. Um discurso que de início não se revela completamente. Por um lado, soa familiar e acolhedor. E, por outro, um mistério, uma incerteza quanto ao seu lugar, a sua situação, se está vivo ou se está morto, isto é, uma instabilidade que lhe é própria. Se no início é um mistério, não demora muito para se revelar. Guina tenta realizar um gesto impossível. Tenta atrair o jovem em situação de escassez e miséria exibindo todas as vantagens que esta vida comporta: o poder, o prestígio, o respeito. Falando sobre Guina, em tom de admiração, o narrador diz: “Putaquele cara era foda!/ Só moto nervosa/ Só mina da hora/ Só roupa da moda/ Deu um pá de blusa pra mim” (*Tô ouvindo alguém me chamar*. In: RACIONAIS MC’S, 1997). O gesto impossível consiste justamente em tentar mostrar esse poder e, ao mesmo tempo, esconder a sua face cruel. A sua dimensão frágil e claudicante. Porque, como dito acima, o discurso exuberante do poder se alastra por todos os setores sociais. E se, por um lado, na periferia converte-se em sonhos frustrados, por outro, como uma espécie de reconversão, transfigura-se em um discurso que promete a ascensão imediata pelo viés do crime. Guina é a representação simbólica da via sedutora, porém incerta e violenta, para superar a miséria.

A força que impulsiona o discurso representado através de Guina tem origem tanto no natural descontentamento com a própria escassez quanto em sistemas capitalistas periféricos que produzirem a própria desigualdade e, a despeito disso, criam necessidades e desejos (além dos básicos para sobreviver) que já nascem frustrados nas regiões excluídas das benesses do

capitalismo. Segundo Carlos Brandão⁵, o capitalismo no Brasil se desenvolveu de maneira arcaica; os condicionantes históricos (passado colonial, economia escravista, etc.) deram primazia a uma lógica de natureza imediatista, *rentista e patrimonialista*, isto é, de valorização fácil e rápida. Uma acumulação primitiva e permanente (e sem riscos para os “possuidores”), preocupada tão somente com a valorização mercantil-patrimonial. Processos que produziram e perpetuaram assimetrias estruturais entre as regiões e classes sociais. Assim, desenvolveu-se, de um lado, uma classe robusta, com altíssima concentração de riqueza e, do outro, uma classe mergulhada em profundas privações materiais e de direitos. Não seria absurdo dizer que tais privações perturbam de maneira agressiva a ordem da busca pela satisfação dos desejos e necessidades (tanto os básicos quanto os construídos ideologicamente). Em um país assimétrico, cujas marcas da violência primordial insistem em fazer a manutenção dessa assimetria, a luta pela sobrevivência nesse inferno tende a assumir, do mesmo modo, formas violentas de resolução (reações).

Voltando ao album, na faixa *Capítulo 4, Versículo 3*, a percepção dessa tendência se faz presente. Em determinada passagem, a letra fala sobre um sujeito não identificado que era inspiração para todos. A partir de uma referência bíblica, Caim e Abel, a letra fala de alguém que, por conta da ilusão provocada pelo desejo perturbado, negou (matou) as próprias origens: “começou colar com os branquinhos do shopping”. Isto é, a tentativa desesperada de pertencer a um mundo o qual nunca fez parte o levou a negação de si próprio, ao excesso e, subsequentemente, ao desgaste. Evidencia, inclusive, a diferença entre as consequências do vício para um “boy” e para alguém da periferia, sem amparo e recursos. A ausência de consciência da contradição do sistema que provoca tais abismos sociais culmina em desespero para manter o padrão alcançado por meios arriscados e que não são duradouros. Por isso o sujeito anônimo acabou sendo mais tarde avistado pedindo cigarro no ponto, com os dentes estragados, pobre, cheirando mal, drogado logo pela manhã e sem oferecer mais nenhum perigo. Esta é a dimensão cruel presente no Guina e a possível consequência dos efeitos dessa luta pela sobrevivência: “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ Te oferece dinheiro, conversa com calma/ Contamina seu caráter, rouba sua alma/ Depois te joga na merda sozinho/Transforma um preto tipo A num neguinho” (*Capítulo 4, versículo 3*. In: RACIONAIS MC’S, 1997).

O mesmo sujeito que ascendeu (aqui não fica especificado, mas sugere a via do crime) alcançando a gratificação de todos os desejos, motivado pela violenta perturbação destes mesmos desejos, acabou, aos olhos do sistema, como só mais um “neguinho”. O narrador, ao

⁵ BRANDÃO, Carlos. *Acumulação primitiva permanente e desenvolvimento capitalista no Brasil contemporâneo*. Capitalismo globalizado e recursos territoriais. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 39-69

se deparar com tal exemplo, com as contradições do sistema que alicia e mata ao mesmo tempo, questiona-se. Passa a se ver no lugar do sujeito maltrapilho e perdido. E, desse modo, percebe a face cruel da própria realidade; aquela realidade cujo discurso executa o gesto duplo e impossível de exhibir e ocultar ao mesmo tempo o que ele carrega em si: uma solução, porém violenta, aliciadora e corrosiva. Guina é a representação simbólica de um impulso que tenta desesperadamente desfazer a contradição entre a desigualdade social e a necessidade de consumo, uma contradição baseada no desejo vs miséria. Com efeito, a luta pela sobrevivência no inferno também consiste em (talvez até principalmente), a duras penas, refletir, constatar, ponderar, mediar e se esquivar de tais situações. Uma exigência que, por se apresentar precocemente, desde a tenra idade, também se configura como violência.

Com efeito, o discurso simbolizado através de Guina, que surge do vazio da miséria e pode ser preenchido com a abundância do poder, possui raízes históricas profundas. É a partir de um relato do relato, e em forma de lembrança, que ficamos a par de um breve trecho da história de Guina. Outro aspecto importante é que a história de Guina é contada pelo narrador baleado e agonizando, na faixa citada anteriorente, *Tô ouvindo alguém me chamar*, indicando, como muito bem coloca Jordhana Neris Sampaio Cavalcante em seu primoroso estudo, uma relação necessária entre memória e violência⁶. Ou seja, olhar para trás significa ver rastros de sangue e todas as marcas profundas da história das periferias do Brasil. Este triplo afastamento, a lembrança de um relato de um relato, e enquanto agoniza até a morte, soa como uma espécie de história parcialmente esquecida, negada ou ignorada:

Lembro que um dia o Guina me falou/ Que não sabia bem o que era amor/Falava quando era criança/ Uma mistura de ódio, frustração e dor/ De como era humilhante ir pra escola/ Usando a roupa dada de esmola/De ter um pai inútil, digno de dó/ Mais um bêbado, filho da puta e só/ Sempre a mesma merda todo dia/ Sem feliz aniversário, Páscoa ou Natal”, e, na sequência, pulando para o futuro: Longe dos cadernos, bem depois/ A primeira mulher e o 22 (*Tô ouvindo alguém me chamar*. In: RACIONAIS MC’S, 1997).

O narrador revela as possíveis raízes que deram origem a um impiedoso sujeito do crime. Como uma espécie de gênese de um amargo ressentimento que desembocou em um incorrigível bandido *à la* Zé Pequeno da *Cidade de Deus*. O abandono e a humilhação de se ver diante da própria miséria fundamentam o discurso que entrega e ao mesmo tempo retira, que acolhe e ao mesmo tempo mata. Como se revela ao longo da letra, Guina ordena o assassinato do narrador, que chegou a considerá-lo como um irmão, por conta de uma suposta traição. É sempre temerário ignorar a relação entre esse tipo de violência subjetiva – facilmente

⁶ CAVALCANTE, Jordhanna Neris Sampaio. *Sobrevivendo no inferno da ‘democracia’ no Brasil pós-1988*. 2019.

identificável – e a constituição histórica do país. O abandono que se fez presente na vida de Guina representa amplamente a realidade brasileira. Assim, é difícil separar tais condições da violência objetiva a qual Žižek aponta e que nós a reconhecemos na violência primordial colonialista.

Desse modo, Sobrevivendo no inferno escancara as vísceras, as entranhas, de uma violência intoleravelmente ocultada; que é primordial, portanto, em muitos casos, condicionante de outras violências, estas, bastardas, proles não reconhecidas, mas sempre continuamente alimentadas.

1.3 A redução do povo à antinomia do poder

Mesmo exaltando a potência transformadora da cultura popular, não podemos ignorar o caráter ambíguo do povo. Por um lado, criativo e transformador e, por outro, vítima de uma histórica submissão e alienação. Em nosso país historicamente silenciado, como já observado, nunca houve grandes dificuldades em articular mecanismos de controle e regulação dos corpos. Basta uma figura messiânica aparecer, com seu volumoso discurso salvífico, e jargões de efeito imediato, que a população vai ao delírio, como se este fosse um *rockstar* ou um verdadeiro messias das massas. Glauber Rocha, com o Cinema Novo, representou vertiginosamente através de um tom místico, religioso e violento, essas convulsões sociais em torno da ingenuidade do povo e das manobras políticas no interior dos discursos que selam este pacto letal.

Certa feita, ouvi que *Os Mutantes* seriam o equivalente *d'Os Beatles* no Brasil. Um comentário aparentemente inofensivo e aleatório, e que com certeza reconhece, com razão, a grande influência que a banda britânica exerceu sobre o mundo devido à genialidade de suas composições. Algo que os Mutantes certamente beberam da fonte, embora tenham misturado tantos outros elementos da cultura brasileira. Assim como o *Clube da Esquina* que conseguiu, primorosamente, unir o improvável: música brasileira, folclórica, hispânica, jazz e Beatles. Mas tal comentário me fez refletir acerca não apenas dessa, mas de todas as buscas por equivalências, e quais os seus possíveis significados. Tal comparação parece revelar que, não bastando nós mesmos, tendemos a buscar o valor em uma representação maior de poder para, enfim, consagrar o nosso, mas à sombra do outro, mais poderoso, o referencial “absoluto”. Como se uma semelhança, embora elaborada de modo informal e precário, potencializasse esse valor não assinalado inteiramente, assim, complementando-o. De qualquer forma, talvez seja mais válido

comparar os *Beatles* com algum político populista ao estilo Vieira de *Terra em Transe*. Dispomos de alguns exemplos históricos de governos cujos líderes populistas, durante as campanhas, atraíam imensas multidões para os seus “shows ao vivo”, provocando intensos sentimentos, verdadeiras catarses coletivas e populares. Nesse sentido, se o brasileiro não fosse tão historicamente submisso a figuras de poder, certamente alguém como Roberto Carlos, (im)portador oficial da cultura estadunidense, não teria sido nacionalmente aceito como o “Rei” da música popular. Mas talvez sim alguém como a Clementina de Jesus, a Jovelina Pérola Negra, o Cartola, o Candeia, a Elza Soares, a Leci Brandão, até mesmo o grupo inteiro dos Novos Baianos. Nossa formação cultural prejudicou inclusive a eleição das nossas referências culturais. Ou melhor, a nossa relação com elas. Que necessariamente significa um prejuízo na relação com nós mesmos.

Portanto, o Brasil também é constituído, por um lado, de um povo que historicamente não se reconhece. Que não tem intimidade consigo mesmo, por ter sido, desde sempre, submetido e, posteriormente, seduzido por um poder de sabor estrangeiro e alheio às nossas peculiaridades, e por todas as suas figuras que o representaram através do domínio dos meios de comunicação. O poder sempre teve, majoritariamente, uma cara branca, de classe média alta e da região sudeste; seus protagonistas sempre tiveram esse rosto. E, sempre ao canto das tramas, representações piegas, insípidas, do popular. Uma imagem que as telenovelas brasileiras (que *distrai toda a gente*, cantara Leci) reforçaram principalmente no que diz respeito à construção de falsos valores e heróis. Durante esse processo, o povo naturalmente esqueceu-se de si mesmo. Das suas próprias questões e problemas, dando margem suficiente para a primazia dos interesses dos poderosos. Tornou-se um povo alheio à própria história. Pois, durante muito tempo, admirou e desejou, bestializado, como um cão em frente à padaria fitando o succulento movimento circular da carne, aquilo que historicamente nunca lhe pertenceu – o distinto poder –, restando apenas aceitar a sujeição imposta.

Augusto Boal, bastante alinhado ao pensamento de Paulo Freire, também vê nessa relação assimetricamente construída um sonho que o oprimido pode desenvolver de se tornar o opressor. Boal acreditava na reversão desse processo através da arte, no esforço dialético e revolucionário que esta pode produzir. Em sua concepção de *teatro do oprimido*, partindo de uma ruptura com a tradição teatral que se formou ao longo dos séculos, e que, segundo o dramaturgo, não constitui sua forma inicial, ele toma o teatro como uma arma eficiente para a libertação do oprimido e, podemos dizer, do desejo de se tornar o opressor. Este desejo que Boal discute parece o principal nutriente de uma paixão ingênua pelo poder, e por tudo o que a ele se refere (ou aparenta se referir), que tende a se comprazer com a obtenção de qualquer

mísera evidência dele – mesmo que uma obtenção virtual, distante. Qualquer leve indício, para pelo menos brevemente saboreá-lo e imaginar como seria retê-lo totalmente para si. Como um idólatra, embevecido, posando ao lado do seu objeto de ternura e exemplo de poder. Um poder que irrevogavelmente não lhe pertence, mas que, mesmo assim, ele luta para diminuir a sua distância desse objeto e, desse modo, manter o sonho vivo. Assim surge a admiração pelo patrão e seus intermináveis atributos positivos; algo que no fundo esconde uma tentativa de aproximação e subsequente sensação de intimidade ou de pertencimento, em algum grau, ao poder que ele exala. E com isso a exaltação de suas qualidades, de sua generosidade, de sua majestade rústica que carrega um traço, embora ínfimo, de humildade e humanidade. Uma relação que, quando abalada, por qualquer razão que seja, acaba revelando o seu conteúdo subterrâneo, mas sempre presente, como analisaremos mais adiante com a ajuda do longametrageiro de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*, de 2015.

O misto de admiração, reconhecimento e surpresa com relação a esta última, revela o saber inconsciente quanto à histórica natureza hostil e desprovida de humanidade do patrão. Mas que, mesmo assim, tal humanidade, quando assinalada, é sinônimo de “benção”, de sorte em trabalhar para ele. Portanto, admirar, nesse sentido, é uma maneira de diminuir a distância e se aproximar do poder, já que, aparentemente, se encontra livre de hostilidade, para fomentar momentos inconscientes de fantasia em que o empregado assume o papel do patrão.

O desejo do oprimido em se tornar o opressor já se encontrava em Frantz Fanon, na obra aqui já abordada algumas vezes, *Os Condenados da Terra*. Nesta, o psiquiatra e filósofo reflete sobre a dicotomia “colonizador e colonizado”, isto é, sobre a tensão existente entre os dois mundos e o desejo do colonizado de possuir tudo aquilo que o colonizador ostenta. A oposição que ele observa entre a cidade do colono e a cidade do colonizado muito se assemelha aos abismos sociais do Brasil de ontem e de hoje. O mundo colonial cindido, como abordado anteriormente, também o é em relação à disposição geográfica das moradias. A zona do colono e a do colonizado opõem-se em todos os aspectos. A do colono possui tudo o que é necessário para um ambiente organizado e confortável. É iluminada, asfaltada, as ruas são limpas e sem covas. A cidade do colono é farta, indolente, está repleta de boas coisas. É uma cidade de brancos e estrangeiros. Enquanto a do colonizado, a cidade negra e indígena, “é um lugar de má fama, povoado por homens também de má fama”⁷, no imaginário social. É, ainda segundo o autor, um lugar precário em que os homens nascem e morrem de qualquer jeito. É um lugar de pobreza, fome e absoluta miséria. Por isso, na concepção de Fanon, o colonizado lança, sobre

⁷ FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*, p.20.

a cidade do colono, um olhar de luxúria e desejo, um olhar de possessão: Todos os modos de possessão: sentar-se à mesa do colono, deitar-se na cama do colono, com a sua mulher se possível. O colonizado é um invejoso. O colono não ignora quando, surpreendendo o seu olhar à deriva, comprova, amargamente, mas sempre alerta: ‘Querem ocupar o nosso lugar’. É verdade, não há um colonizado que não sonhe, pelo menos uma vez por dia, em instalar-se no seu lugar⁸.

Com efeito, observamos que, em ambas as situações, subsistem um imenso desejo, consciente ou não, de possuir ou pertencer aquilo que o privilegiado tem. A geografia da desigualdade nas grandes cidades brasileiras não é simples acaso ou efeito da situação econômica do país. Há uma necessidade implícita de manter uma distância segura entre a elite e o povo. O povo só pode adentrar o mundo da elite segundo certas condições: além dos princípios regulatórios em torno do “trabalhador obediente”, também subsiste a domesticação em forma de admiração que o patrão deperta no empregado. Essa admiração também não surge ao acaso.

Aquele que encarna a figura do patrão emprega certas palavras e tratamentos que manifestam falsos sentimentos pelo empregado: “como se fosse parte da família”. O empregado, convencido, o admira, o exalta. Aceita tornar-se prole de uma falsa paternidade. Trata-se, desse modo, de mecanismos de domesticação. As vantagens são várias, incluindo não precisar pagar os direitos, já que são todos da “mesma família”, no caso das empregadas domésticas. Mas a principal vantagem, creio, é a domesticação do povo para que este não questione sua posição de subalterno, de socialmente inferior, e passe a desejar as posses do patrão com um olhar crítico e de desconfiança quanto à legitimidade do seu poder econômico e social.

Banido do seio da família brasileira encontra-se o autêntico *marginal*, o vagabundo ou desajustado. Encontra-se aquele que não se submete a falsos humanismos por não estar convencido, por não se deixar levar pelo engodo, pela demagogia barata. Estes tipos são perigosos. São tratados como animais selvagens que precisam ser domesticados para a sua utilização. Quando os mecanismos não funcionam, a visão da elite sobre estes é de estar diante de um “lote estragado”. Pois eles têm certa clareza das diferenças sociais: um saber considerado nocivo para a hegemonia social da elite. A violência policial, desde sempre assustadoramente letal, se encarrega de, sempre que possível, dar o recado acerca dessa nocividade. Encarrega-se de demonstrar que não são bem vistos ou aceitos no centro da sociedade. Que os cães de

⁸ Ibidem.

guarda desta última, se preciso, facilmente os eliminariam. Sobretudo por um motivo já mencionado: apesar de não se submeterem a ordem da elite, lançam a estas um olhar de desejo pelos seus bens. São perigosos, sobretudo, porque desejam o poder, desejam a posse dos bens da elite, mas recusam veementemente o adestramento. Desse modo, a violência, a coerção, é invocada para proteger o patrimônio e os privilégios da elite. Tais privilégios, junto com os valores que os asseguram, têm sido, nos últimos tempos, ameaçados. A domesticação começou a perder o efeito de modo preocupante para a elite devido às incômodas políticas de democratização de determinados espaços, antes totalmente exclusivos. Por isso o retorno dessa violência escancarada, tentando, a qualquer custo, restaurar o domínio e novamente obter uma sociedade que permite, com certas condições, a livre circulação do povo domesticado e oprime aqueles que não se ajustam às leis tácitas impostas de cima para baixa.

Décadas atrás, um número expressivo desses jovens, donos de uma autêntica inteligência e intuição, iniciaram importantes movimentos socioculturais de periferia. Reivindicaram sua liberdade, seus direitos e os seus valores culturais de negros e negras da periferia. Opuseram-se categoricamente ao sistema que violentamente os oprimiam. O *rap* talvez tenha sido o último grande movimento popular. *Mano Brown*, integrante dos *Racionais Mc's*, e o maior nome do rap nacional, em várias de suas letras faz questão de, sagazmente, reconhecer-se como o “vagabundo nato” que a sociedade tentou esconder, ou até mesmo eliminar. A provocação é clara: afirmar-se como “vagabundo” é uma estratégia de adotar a acusação para torná-la estéril.

Esse movimento popular é um bom exemplo de uma relação do povo consigo mesmo, com as suas próprias questões e história. Algo que o Brasil de fato teve, mas que, não obstante, produziu condições para neutralizar. Preferimos aderir as condições dos que mandam para, sejamos justos, conseguirmos sobreviver.

O que imperou de fato, por motivos que já discutimos brevemente acima, foi a subserviência, a adesão aos caprichos da elite e da classe média. Foi a única maneira de penetrar no centro da sociedade e ser visto com um olhar pacífico e autorizador. De ser visto como trabalhador honesto, e que gosta de trabalhar. Que não mede esforços. Ser um autêntico, um obediente trabalhador, tornou-se, no Brasil moderno, o passaporte para a *Casa-Grande* moderna. Mas tudo isso à custa de uma ausência da relação do povo brasileiro consigo mesmo e com as suas próprias questões.

Um povo que se decida aos caprichos do patrão negligencia a si mesmo. Acaba se tornando um estranho dentro da própria casa. Já nem se sente mais pertencente ao seu esquecido lar de origem; e quer, inclusive, se livrar dele, se possível. Quer diminuí-lo a um mero ruído da

memória. Por isso encontramos discursos conservadores e reacionários no povo. Porque um povo que aceita servir pacificamente tem a memória apagada, e se sente, cada vez mais, menos o que sempre foi: povo. Então não teme os efeitos esmagadores do poder, pois não se vê claramente como alvo dessas políticas de violência.

O longa-metragem de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*, de 2015, é um dos filmes mais emblemáticos sobre essa relação servil moderna, que é pautada numa total dedicação aos interesses dos patrões e subsequente ausência de uma relação com as questões mais fundamentais da própria vida. Brilhantemente interpretada por Regina Casé, Val parte, deixando a filha Jéssica em sua terra natal, Pernambuco, em busca de melhores condições. Em São Paulo, em uma família de classe alta, arranja o emprego de babá para cuidar de Fabinho, filho único de Bárbara e José Carlos, passando, após o garoto crescer, para a função de empregada doméstica. Quando Val consegue estabilidade econômica, passados 13 anos, sua filha decide morar com ela por um tempo para prestar o vestibular da USP. Sem lugar para ficar, pois Val dorme num pequeno quartinho nos fundos da mansão, os patrões concordam em deixar Jéssica passar um tempo na casa até o vestibular.

O primeiro ponto de virada da trama, que consiste justamente nesse ingresso de Jéssica no cotidiano vazio da família pertencente à elite paulistana, desencadeia uma série de conflitos que revelam a silenciosa violência presente no discurso da elite sobre as classes populares, mas que tão logo ressoa quando ultrapassados os limites por ela imposto. Jéssica não possui as atitudes subservientes que a mãe adquiriu e que toma como se fosse uma ordem natural. Além de questionar tais valores quando repreendida pela mãe, não se sente inferior diante dos patrões. Sempre fala com segurança, certa do que pensa. Sem nenhum vestígio daquela dócil submissão na maneira de se dirigir aos patrões, como se estivesse sempre se desculpando de algo; postura totalmente presente em Val, que inclusive demonstra admiração e afeto pela família para qual trabalha.

A personalidade firme e decida de Jéssica rapidamente causa estranheza na família paulistana. Val, que possui laços maternos muito mais profundos com Fabinho, ao inquiri-lo sobre o que ele achou de sua filha, obtém uma resposta um tanto quanto titubeante, porém altamente reveladora: “meio estranha né, sei lá, segura demais de si”. Val, obviamente, concorda e ainda fatalmente conclui: “olha tudo parecendo o presidente da república”. Como quem diz que o poder e o povo são coisas naturalmente contraditórias. Para ela e, sobretudo, para o restante da família, não faz sentido Jéssica se portar dessa maneira, dada a sua origem. Mais do que isso, beira a imoralidade. Pessoas como Val e sua filha, advindas das classes populares, deveriam não apenas obedecer mecanicamente às ordens outorgadas de cima, mas também

eximir-se de pensar, de questionar, de opinar. Como se essa postura fosse intrínseca ao povo e não produto de um roubo, de uma exclusão, de uma privação, de uma opressão violenta e histórica.

A socialite Bárbara, diante da personalidade, da segurança e do interesse de Jéssica em cursar arquitetura numa faculdade conceituada, sente-se ameaçada com a presença da garota. Enxerga nela uma ameaça porque esta pretende “invadir” os espaços que, segundo sua mentalidade aristocrática, definitivamente não pertencem à filha de uma empregada. Sentimento que fica ainda mais evidente após a situação em que Fabinho e seu colega jogam Jéssica na piscina, logo depois de Val advertir a menina a não entrar.

Essa situação resulta na atitude que serviu de base para talvez a mais precisa e fundamental alegoria do filme: Bárbara manda retirar a água da piscina sob a alegação de ter visto um rato que pode transmitir doenças. A justificativa é transmitida através de seu filho, Fabinho, quando inquirido por Jéssica no momento em que conversavam a beira da piscina. Como se as verdadeiras motivações, embora protegidas pela aparência de uma postura elevada e de classe, vazassem pelas brechas deixando claro os seus propósitos reais: aos olhos de Bárbara, fiel representante da elite, Jéssica não passa de um rato invasor e a sua personalidade é uma doença que ameaça corroer as estruturas de uma sociedade que atende aos seus interesses. Jéssica é, para ela, uma espécie de agente de contaminação que ameaça a saúde e vitalidade de seus privilégios.

Todavia, o momento mais decisivo da trama, a meu ver, é a constrangedora cena do pedido de casamento que José Carlos faz a Jéssica. Ele representa a decadência existencial da elite. Herdou toda a riqueza de que a família goza, por isso não trabalha e, devido a um vazio existencial, também parou de produzir sua arte. Desde o início se mostra interessado por Jéssica. Algo que parecia, no início, apenas uma espécie de humanidade da parte dele em reconhecer o potencial da garota, se revela um sentimento bastante inadequado devido a vários fatores.

A cena daquela proposta é constrangedora e, mais do que isso, desesperadora. José Carlos, pertencente a um ambiente familiar frio em que cada um se preocupa tão somente consigo mesmo, se apaixona pela verdade de Jéssica. Apaixona-se pela sua autenticidade e vivacidade. Algo que se opõe rigorosamente a todos os aspectos de sua vida. E tal cena é desesperadora por um simples motivo: Jéssica, que a essa altura já conquistara o espectador com a suas posturas corajosas e decididas, titubeia. Balança diante daquela proposta. Fazendo com que o espectador, desesperado com aquela inesperada inércia, mentalmente responda em seu lugar: “Não! Diz que não”. José Carlos, por um breve momento, neutraliza sua atitude firme, sua segurança, sua postura crítica. E Jéssica, diante daquele pedido, realizado de joelhos, já não

era mais a mesma. E esse momento foi decisivo porque Jéssica esteve prestes a abrir mão de sua verdade potencialmente transformadora, evidenciando a nossa fragilidade diante do poder. Amarga constatação. Mas tão logo o velho depressivo dá conta de si, do peso disso, e simula estar apenas brincando com a garota. A cena acaba deixando inúmeras incertezas pairando: será que Jéssica aceitaria? Será que ela “se venderia”? Jéssica é de fato segura de seu posicionamento crítico? Questões que permanecem sem respostas.

Considero essa cena uma das mais importantes porque, além de escancarar as nossas naturais fragilidades ante a sedução do poder, também nos traz o problema da relação do povo brasileiro consigo mesmo e com a suas questões. O engajamento da protagonista com relação aos seus princípios, além de provocar a fúria da socialite, também revela que suas posturas possuem uma “verdade”, ou uma “urgência vivificante”, que conduz ao desejo de liberdade. Para além do fetiche possivelmente pervertido de José Carlos em relação a uma garota jovem, não creio que o fato de ele estar atravessando uma crise, um vazio existencial, seja uma situação colocada aleatoriamente. Seus valores elitistas, que possivelmente se revelaram, ao longo de sua vida, insignificantes e módicos, contrastaram com a vivacidade de um mundo apresenta por Jéssica. José Carlos é um artista plástico e, certamente, foi seduzido pela estética potencialmente transformadora presente no mundo e no discurso da garota. Em nenhum momento ele faz o violentador, o patrão perverso e malicioso. Todavia, não quero dizer que a sua paixão seja autêntica e, tão pouco, válida, mas sim que a estética em torno daqueles princípios expressos na postura de Jéssica remeteu a ele uma dimensão há muito esquecida: a liberdade. E tal esquecimento lhe custou caro. Exauriu sua inspiração não apenas artística, mas também sua inspiração para viver. É justamente isso que a cultura popular, com toda a sua urgência de vida, pode produzir: uma libertação tanto do oprimido quanto do opressor, como bem coloca Paulo Freire. Por isso, a falta de relação do povo consigo mesmo resultou em submissão, em servidão, em aprisionamento existencial e em uma subsequente folga para exercício contínuo da dominação.

1.4 A fome glauberiana

A metáfora da fome, diz Ivana Bentes em *Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha* (2002), já havia sido tema no modernismo de 1922 com a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e, mais tarde, atualizada pelo movimento popular

denominado tropicalismo na década de 1970. No cinema latino-americano, a fome também foi tematizada – no Brasil, a partir do Cinema Novo. De acordo com Glauber Rocha, um dos maiores nomes do Cinema Novo, a ideia era abordar a fome nos filmes de maneira fenomenológica, social, política, estética, poética, documental e experimental. Mas a proposta fundamental era a seguinte: transformar a fome em um princípio capaz de operar como motor de um pensamento novo. Ao invés de conceber a miséria humana de maneira racional, Glauber Rocha buscou uma concepção mística e religiosa mergulhada no inconsciente e no “transe” latino-americano. Uma concepção estética que propõe a passagem da fome ao delírio do faminto, a qual podemos observar em seus dois textos-manifestos: *Eztétyka da Fome*, de 1965, e *Eztétyka do Sonho*, de 1971.

Em um dos vários áudios de entrevistas e pronunciamentos públicos, reunidos no documentário *Anabazys* (2007), sobre a filmografia do cineasta, de Paloma Rocha (filha de Glauber) e Joel Pezzini, Glauber Rocha se mostra incomodado com aqueles que gostariam de ver o brasileiro sendo representado em seus filmes de modo “forte” e “bem vestido”. Para o cineasta, essa é uma visão fascista. Em todos os seus longas, Glauber Rocha procurou colocar imagens verdadeiras e “não idealistas” do povo. Trata-se de um compromisso com a verdade e, mais do que isso, com o poder de transformação que o povo carrega, mesmo em seus aspectos mais débeis, como a fome, por exemplo. A *fome* glauberiana é a imagem dessa potência contida no povo e do seu princípio transformador e criador. Condições as quais o cineasta percebeu, certamente, presentes de maneira abundante na cultura popular e na forma como ela se expressa. Nesse sentido, a *fome* enquanto princípio estaria tanto nas defasagens sociais do povo quanto nos ritos, nos elos de afetividade e resistência, nos códigos culturais e nas sabedorias ancestrais. Pois não se trata apenas de fome de comida, mas, sobretudo, de liberdade e justiça social. Somente uma fome expressiva, e não totalmente débil, seria capaz de provocar uma passagem ao delírio do faminto e criar um novo pensamento que se ofereça em resistência ante a falta de liberdade e as injustiças sociais. Por isso, é possível observar em seus filmes, e em posições decisivas, diversas imagens dos elementos da cultura popular: o sertão, o cordel, a umbanda, o candomblé, o carnaval, o samba, a capoeira. Pois se trata de elementos indissociáveis das condições históricas e sociais do povo.

Glauber Rocha compreendeu como poucos não apenas os desarranjos das sociedades latino-americanas, mas também o caráter potencialmente transformador que o povo carrega, independentemente de suas debilidades. Na verdade, como já mencionado, é justamente nessa debilidade da *fome* que se encontra a nossa “trágica originalidade”. Na *Eztétyka da Fome* o baiano também aborda a questão envolvendo a nossa cultura e a “cultura civilizada” do

observador europeu. Nem o latino comunica sua real miséria ao “civilizado”, nem o civilizado compreende de fato a miséria do homem latino. Isso significa, segundo Rocha, que as produções artísticas do mundo subdesenvolvido só interessam ao europeu como objeto estético para satisfazer sua nostalgia com o primitivismo.

Essa condição, assim como o “mito da imparcialidade” de Roberto Gomes⁹, também nos levou a uma impotência, a uma esterilidade na produção cultural. Por esta razão, o Cinema Novo aparece para romper com essa esterilidade artística que dominava os meios de entretenimento. Assim, a “fome latina” não é apenas um grave sintoma, mas é o próprio nervo da sociedade. O Cinema Novo se preocupou em narrar os temas da fome e as situações nela expressas. E com personagens fazendo de tudo para comer: matando, roubando, fugindo; personagens sujas, feias, morando em casas também sujas e escuras. Algo que a nossa sociedade em geral tenta esconder por não suportar a realidade da própria miséria. Nesse sentido, o Cinema Novo se opõe aos filmes feitos segundo estruturas *hollywoodianas*, de gente rica, branca, bonita e em casas luxuosas. Filmes com objetivos essencialmente comerciais. Para Glauber Rocha, esses são filmes que negam a fome e tentam esconder a miséria da realidade latino-americana. Aliás, o que fez do Cinema Novo um fenômeno internacionalmente importante foi justamente o compromisso com a verdade, ainda segundo o cineasta.

Desse modo, a fome glauberiana, deve ser compreendida tanto no sentido literal quanto como poderosa alegoria. E essa fome, diz Glauber, não será superada por planejamentos governamentais; somente uma cultura da fome, devorando suas próprias estruturas, pode superar a si mesma. Para Glauber Rocha, a violência é a mais nobre manifestação cultural da fome. Isto é, o comportamento de um faminto só pode ser a violência, mas a violência desse faminto não é um primitivismo. A estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária. Portanto, essa violência não está associada ao ódio, mas sim a um amor bruto de ação e transformação. A ideia por trás dessa estética presente em seus filmes é violentar a percepção e o pensamento fazendo com que o espectador não suporte as imagens da própria miséria. Com efeito, se opondo a opacidade do cinema industrial, Glauber Rocha pretendeu proporcionar ao público, se utilizando de uma estética da fome e do sonho, “a consciência de sua própria existência”.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Manuel, após uma atitude inescrupulosa do seu patrão, chegando ao seu limite, mata-o com uma facada. Essa facada deve ser compreendida a partir da poderosa alegoria glauberiana da *fome*. Como dito anteriormente, não apenas a fome

⁹ Ver Crítica da Razão Tupiniquim, capítulo V – O mito da imparcialidade: o ecletismo, pag. 35

de comida, mas, sobretudo, fome de liberdade e de justiça. O assassinato simboliza a insurreição contra as práticas coronelistas análogas à escravidão do sertão nordestino. Apesar de o sentimento de culpa recair sobre Manuel, fazendo-o ceder, segue-se daí um processo doloroso de emancipação que faz Manuel e sua mulher, Rosa, oscilar entre situações extremas: o fundamentalismo religioso e o cangaço. O sertão de Glauber está para além de céu e inferno (Deus e Diabo); aparece como uma espécie de passagem, que não compreende nenhuma coisa outra: nem prisão, tão pouco liberdade. É nessa travessia que se encontram Manuel e Rosa ao transitar entre situações extremas até a descida para a morte. A fome, nesse sentido, foi o princípio emancipatório que deu um basta na injustiça, mas de maneira alguma idealizou a liberdade. Ao contrário, mostrou que esta vem acompanhada de dor, sofrimento e incerteza. Diferentemente dos conceitos de liberdade das tradições filosóficas ocidentais, estes na maioria das vezes trazendo a correlação liberdade-razionalidade, a liberdade contida na fome se mostra irracional, desequilibrada, cruel e rompe com as noções de *bem* ou *virtude* supremas que se opõem e se distanciam do mal e todo tipo de vício. Alarga as percepções de Manuel e Rosa, e do espectador, demonstrando que tais dicotomias se sobrepõem umas as outras, destruindo qualquer idealização do conceito de liberdade.

O cineasta baiano foi um dos poucos artistas de seu tempo que verdadeiramente compreenderam o peso e a autenticidade da cultura popular. E, sobretudo, o peso dos aspectos mais expressivos e urgentes que o seu espaço carrega. O compromisso com a verdade de Glauber Rocha é, mais do que isso, um compromisso com a verdade do povo. Porque as classes populares, não obstante todas as suas debilidades, seus posicionamentos fatalistas e a sua servidão, se desenvolveram em determinados espaços de maneiras altamente expressivas. Isto é, a partir de ambientes constituídos com base em uma multiplicidade cultural onde foram cultivadas a celebração, a resistência, a coletividade e a estratégia de sobrevivência – como apontam os estudos em *Sambo, logo penso*, conjunto de ensaios organizado por Wallace Lopes Silva sobre as condições de invenção do samba carioca. E isso significa um reconhecimento e uma relação mais profunda com os elementos da própria realidade. Condição tal que permite uma poderosa capacidade intuitiva, criativa e transformadora.

Em *Terra em Transe* (1967), todavia, Glauber mostra como essa potência transgressora pode ser vítima de um delírio, de um transe político, que reduz a sua força colocando uma mordida. O carnaval, o samba e demais manifestações populares são claramente conduzidas por um transe político, uma crise, que inclusive silencia o povo. Atitude representada pelo intelectual Paulo, revelando seu desprezo pelo povo e sentimento de superioridade, que faz com que este se reconheça como o apanágio da cultura e único capaz de refletir sobre a realidade

hostil. A partir de algumas imagens confusas que representam os delírios de Paulo, revela-se, nas instâncias mais profundas do seu inconsciente, um desejo pelo poder, e não pela luta política que ele tanto se dedicou. E aí provavelmente está o cerne desse silenciamento e negação da capacidade transformadora presente na cultura popular.

Mas Glauber Rocha também faz questão de mostrar a compreensão romântica em relação ao povo a partir da personagem Sara. Apesar de o povo, com seu carnaval e sua religião, ser retratado como peça de um jogo político, não creio que seja essa a imagem que Glauber Rocha queira passar do povo, mas sim da negação do seu potencial que acaba solapando sua capacidade de transformação – condição que a romantização também provoca. E, além disso, esse transe ou letargia política, presente tanto no povo quanto nos políticos e intelectuais, compreende parte de um processo histórico que buscou aniquilar as bases de qualquer instância potencialmente transformadora. Mas é a partir desse delírio, transe e letargia que se seguirá uma insurreição política e criação de um novo pensamento. Parece que Glauber Rocha tenta nos mostrar que as situações extremas estimulam a resistência e o enfrentamento político; ou, mais ainda, seguindo na mesma concepção de liberdade da fome, indica que uma coisa está contida na outra, isto é, há um intercâmbio entre esse transe e a mobilização política que visa a transformação.

De qualquer forma, é justamente por conta dessa expressividade altamente criativa e transformadora que as suas vozes da cultura popular só deixam de ser marginais a partir do momento que a indústria do entretenimento se apropria de suas formas para abrandar os seus temas. Só se pode pensar numa cultura popular levando em conta a sua dimensão estética/espiritual constituída a partir de diversos ritos e símbolos de celebração e resistência por mais que também possua, em seu interior, dimensões fatalistas. Nesse sentido, a indústria do entretenimento pressupõe uma neutralização desse peso e de sua potência, que é própria da cultura popular, transformando-a em uma mercadoria descolada da sua força de transformação. Algo que poderíamos compreender como alguma espécie de “superficial saciedade da fome”.

Quanto à elite brasileira, observamos uma situação praticamente oposta. Historicamente, a elite importou pensamentos, comportamentos, hábitos, costumes, etc. Empenhou-se em forjar um modo de vida revestido por ideais europeus burgueses que, de modo um tanto cômico, contrasta imensamente com a realidade de um país tropical, africano, indígena. E a classe média, no objetivo de ascender, buscou copiá-la. Buscou distinguir-se do povo, temendo ser confundido com alguém proveniente das classes populares, com um proletário, com o povo que nenhuma característica “superior” europeia jamais possuiu. A elite e a classe média, no objetivo de emular o europeu, não conseguindo, tornou-se algo vazio e de

estabilidade falsa, tornou-se algo sem identidade: uma aparência torpe que acredita estar consolidando uma realidade interna. Portanto, são segmentos sociais construídos à base de um aburguesamento de fachada e, sobretudo, de uma opacidade moral-ideológica. É por esse motivo que as manifestações culturais das camadas sociais construídas dentro desses espaços, e que se propuseram a pensar o mundo, tiveram de recorrer, em dado momento, as experiências da cultura popular. Pois se tratam de espaços, em geral, baseados em uma vã tentativa de fazer parte de um falso ideal de superioridade, de sofisticação e de erudição. A imagem opaca que o cinema insistia em transmitir antes do Cinema Novo.

No entanto, houve, é verdade, um papel fundamental de parte da classe média brasileira. Como muito bem refletem Paulo Pontes e Chico Buarque na apresentação de *Gota D'água*, devido ao contexto de um “capitalismo caboclo”, num quadro crônico de dependência, que nunca foi capaz de incluir as camadas populares nos seus processos – e nem sequer tentou –, as classes médias, no plural, se desenvolveram, divididas, a partir de um movimento pendular entre um pólo e outro. É claro que na maioria das vezes, como já dito acima, a maior parte pendeu para os interesses das classes dominantes, porém, em alguns momentos, se constituíram próximas das classes populares tornando-se uma força de correlação política, dinamizadoras de tais processos. A proximidade desta parcela da classe média se deu, entre tantos outros motivos, ainda segundo os autores, justamente por conta de um vazio, de uma ausência de sentido e de identificação com o verniz deste pré- capitalismo que reveste todos os aspectos da vida. Assim, acabou encontrando uma saída para tal gastura na descoberta de certa ligação com a vida concreta do povo, fazendo das aspirações, do conjunto de orientações, deste último, um projeto que dê substância à vida. Por isso, cabe reconhecer o papel preponderante da classe média no que diz respeito ao esforço e tentativa de elaborar reflexões a partir das experiências culturais das classes populares.

Mesmo reconhecido este papel, também cabe certas considerações em alguns aspectos desse desenvolvimento intelectual e cultural.

Sobre a origem da Bossa Nova, José Ramos Tinhorão, em *Pequena História da Música Popular*, explica o surgimento de um grupo de jovens desligados da tradição da música popular, devido a questões sociais próprias do Rio de Janeiro da década de 50. Esse grupo de jovens rompeu com toda a herança do samba popular e modificou a única característica original que ainda restava naquela época: o ritmo. Para o autor, esse rompimento definitivo resultou “da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular de sentirem na própria

pele os impulsos do ritmo negro”¹⁰. Ou seja, uma total dissociação com a dinâmica dos elementos baseados na celebração e resistência coletiva já citada anteriormente. Desse modo, eles substituíram a intuição rítmica e o aspecto improvisativo por um padrão mais rígido.

Tinhorão, que presenciou o surgimento desse gênero musical e se manteve firme na sua crítica até os dias atuais, enxergou nesse grupo de jovens certa alienação. Uma alienação das elites brasileiras em relação às ilusões do desenvolvimento nacional baseado no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira.

Conduzidos por esse pensamento nacionalista e desenvolvimentista, os jovens de Copacabana, fartos da importação da música estadunidense, decidiram (o fato de ter sido uma decisão já diz muito acerca da ausência de intuição e expressividade) criar um novo estilo musical popular brasileiro baseado na música erudita e no *jazz*: um “novo samba”. Na verdade, ressalta o autor, os fundadores desse gênero chegaram “à música popular através do *jazz* ou – como foi o caso de Antônio Carlos Jobim – pela frustração das ambições no campo da música erudita”¹¹.

Vale ressaltar que a Bossa Nova de fato possui estruturas de música popular, mas, como dito acima, não tem sua origem na dinamicidade do meio popular. Além disso, esse *jazz* que os jovens fundadores tinham contato fazia parte de um mercado musical estadunidense. Portanto, já não possuía aquela energia intuitiva, expressiva e revolucionária do *jazz* dos bairros negros de Nova Orleans. Podemos compreender a partir da pesquisa de Tinhorão, que havia uma preocupação muito maior com a erudição e com a sofisticação. Com um mero objetivo vaidoso em relação à busca pela novidade ferindo, assim, o espírito intuitivo e a capacidade de uma verdadeira reinvenção. Pois reinventar, no que concerne à cultura popular, não se trata apenas fazer diferente do antigo, mas também de se permitir ser conduzido pela intuição artística, pelo improviso. E isso pressupõe uma postura não apenas preocupada com a renovação técnica, mas sim com o trabalho de escuta e leitura dos elementos da realidade circundante. Carrega também certo tom místico de envolvimento espiritual com o espaço e o sentimento de coletividade que ele comporta. É justamente esse tipo desencantamento técnico que, mais tarde, mercantilizou os elementos estéticos da música popular a partir de certos processos de desafricanização, tornando-a um produto com fins essencialmente comerciais.

Diferentemente desse ímpeto “objetivista” e pouco intuitivo, a Música Popular Brasileira, desde o início que se tem registro, nos idos do século XVII, se desenvolveu de modo

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*, p. 224

¹¹ *Ibidem*, p. 225.

um tanto transgressor e revolucionário. Domingos Caldas Barbosa, um simpático carioca, causou espanto às pessoas mais conservadoras da época com os seus versos e com a sua maneira de tocar violão, consolidando o até hoje considerado primeiro gênero musical popular do Brasil: a *modinha*. Segundo Tinhorão, o documento mais antigo sobre o músico relata que a grande novidade musical lançada pelo músico rompia não apenas com as estruturas das canções antigas (renovação técnica), mas também com a moralidade das elites que era representada pelos gêneros anteriores. Algo que, devido a sua liberdade estética, foi aceito com entusiasmo pelas novas camadas sociais que estavam surgindo. Todavia, podemos dizer que esse espírito criador e intuitivo tenha realmente incorporado peso e expressividade, a ponto de se constituir como modo de vida e estrutura de pensamento, a partir das condições históricas, políticas e sociais que deram “origem” ao Samba. Assunto que trataremos mais adiante na segunda parte deste trabalho.

Por conta dessa condição histórica, política e social da cultura popular que a fome glauberiana e a marginalidade do povo foram pensadas pelo cineasta como um princípio estético capaz produzir rupturas e criar um novo pensamento – tal como de fato ocorreu. Porque, para além do aspecto débil, essa fome carrega em si a verdade e a capacidade tanto de resistir quanto de corroer as próprias estruturas que deram origem a ela. Ou seja, devido aos seus elos de afetividade, de celebração e de resistência construídos de modo coletivo, e no fluxo de práticas violentas de dispositivos racistas, encontramos na cultura popular essa força autêntica de criação e transformação.

Muito mais do que uma vergonha em reconhecer a miséria, a elite brasileira teme o poder transformador dessa fome. A tentativa de escondê-la ou de negá-la trata-se de uma neutralização da sua potência criativa e transformadora. Trata-se de domesticar a fome ou, como já dito, de saciá-la superficialmente a partir de pequenas concessões que escondem uma negação secreta tão violenta quanto a coerção escancarada. A indústria do entretenimento permite, pela via da exploração, a manifestação artística popular no centro da sociedade, mas sob a condição de “positivizar” seus aspectos negativos e abrandar os seus temas.

Sobre questão semelhante, Adorno e Horkheimer cunharam o termo “Indústria Cultural”. Conceito que, como explica Bruna Della Torre, em *Adorno e o novo milênio: notas sobre a indústria cultural e capitalismo de plataforma*, não se refere aos produtos desta indústria, mas sim a um sistema que envolve o rádio, o cinema, as revistas, etc. Isto é, compõe um todo; não pode ser compreendido de maneira isolada a partir de objetos culturais específicos, mas sim de uma configuração geral da produção cultural. Nesse sentido, ainda segundo a autora, a função e o sentido são alterados até mesmo da música clássica, quando veiculada pelo rádio,

por exemplo. Portanto, se trata de refletir sobre a transformação que a indústria cultural promove na nossa relação com a cultura¹². Em suma, a indústria cultural se apropria dos elementos da cultura popular, transforma-os em mercadoria padronizada e devolve para as massas de forma *alienante*. Pois, tal processo, não permite a expansão do gosto, uma vez que o *sucesso comercial* está relacionado à padronização. Assim, tudo o que é oferecido como possibilidade cultural, através dos meios de comunicação, é muito semelhante ou idêntico. Algo que produz não apenas uma falsa sensação de liberdade de gosto (já que tudo é determinado de cima para baixo), mas também uma satisfação ilusória, dada a repetição indefinida dos produtos culturais que remontam o ambiente mecanizado e repetitivo de trabalho, parecendo muito mais uma extensão da jornada deste último. Trata-se, portanto, de uma modelagem da subjetividade humana que amarra as suas forças ao sistema capitalista em todos os aspectos da vida: no trabalho e nos momentos de lazer. Contudo, dado o que se tem discutido até o momento, no que diz respeito à indústria do entretenimento, levando em conta as peculiaridades históricas de países de sistema capitalista periférico, dependente, ainda carregando as marcas da colonização, podemos acrescentar outros fenômenos.

O papel do mercado cultural na América Latina se empenha em não apenas se apropriar dos elementos da cultura popular para capitalizar mediante a transformação em mercadoria, mas também, sobretudo, neutralizar as evidências da *fome* que a cultura popular comporta em suas expressões. Como dito acima, trata-se de uma “positivização” dos seus aspectos considerados negativos. A negação que Glauber Rocha identifica em relação à miséria também pode ser observada na exploração da cultura popular que fere a essência das expressões artísticas suavizando, compulsoriamente, seus temas. Ocorre, no caso da música, por exemplo, uma predominância progressiva de canções romanceadas que deslembram as asperezas da realidade periférica e temas como ancestralidade e coletividade numa sociedade construída pela via da violência. Um processo que foi evitado no cinema brasileiro – acredito – por conta do Cinema Novo, isto é, dos esforços de Glauber Rocha e todos os envolvidos nesse movimento. É claro que vários fatores provavelmente contribuíram, e que dizem respeito às peculiaridades do cinema, de seus agentes de produção e realização, e das exigências para tal. E o fato de que a música é um produto mais fácil de manipular e distribuir rapidamente. Além disso, devemos levar em conta as diferenças de desenvolvimento histórico de cada forma de arte; até porque, embora não tenha impedido o enfraquecimento da música popular brasileira no seu caráter potente e transformador, ela também dispõe de diversos movimentos históricos

¹² DELLA TORRE, Bruna. *Adorno e o novo milênio: notas sobre a indústria cultural e capitalismo de plataforma*, p. 4-5

importantíssimos: a tropicália, a vanguarda paulistana, o clube da esquina, o mangubeat, etc.. Com efeito, as razões dessa diferença exigiriam uma reflexão mais demorada e que não cabe neste momento, uma vez que a preocupação primordial é a já mencionada negação e enfraquecimento dos temas mais potentes e transformadores da cultura popular.

Portanto, no que se refere ao abrandamento, a desafricanização, a positivização e toda essa amnesia forjada na música popular, não creio que estamos diante de renovações espontâneas, mas sim de uma exigência de mercado para introduzir os artistas na cena. O problema não consiste em falar torpemente de amor ou acrescentar novas adjetivações e significações para captar novos públicos. Mais do que isso, as condições estabelecidas pelo mercado musical representam a persistente intolerância em relação aos temas reais da cultura popular. A partir do momento que a arte não vê outra saída a não ser falar tão somente sobre temas superficiais (embora se tenha exceções, que resistiram tanto quanto possível a esse processo), isenta o consumidor da tarefa de se estabelecer como sujeito em sua própria realidade. No mercado musical dominante, até mesmo quando se trata de músicas que carregam certa linguagem de protesto, de representatividade e de reivindicações de espaços sociais, suas propostas são pensadas de modo a satisfazer a consciência da necessidade de resistência política no próprio ato do consumo, dispensando o consumidor de uma real conexão com a ideia de resistência, uma vez que tal ideia se basta como produto adquirido, e não como aspecto atrelado ao próprio modo de viver. Pois transformar a atitude crítica em uma mercadoria que enuncia o conteúdo do ato crítico permite o consumidor furtar-se de uma reivindicação no âmbito da prática, apenas cultuando e aplaudindo aqueles que supostamente resistem às opressões. Situação que afetou toda a música popular brasileira, de ontem e de hoje, fazendo de Chico Buarque, por exemplo, um fetiche *cult* que, atualmente, pouco ou nada movimenta e apenas se consome, saciando superficialmente a *fome*, enquanto os estômagos continuam sedentos e à beira da inanição.

2 PARTIDO-ALTO: ENSAIOS SOBRE IMPROVISO, ESTÉTICA E POLÍTICA

2.1 Armando o partido

Ao meu amor deixo o meu sentimento
 (Na paz do Senhor) E para os meus filhos deixo o bom exemplo
 (Na paz do Senhor) Deixo como herança força de vontade
 (Na paz do Senhor) Quem semeia amor deixa sempre saudade
 (Na paz do Senhor) Aos meus amigos deixo o meu pandeiro
 (Na paz do Senhor) Honrei os meus pais e amei meus irmãos
 (Na paz do Senhor) Mas aos fariseus não deixarei dinheiro
 (Na paz do Senhor) Pros falsos amigos deixo o meu perdão
 (Na paz do Senhor)

Porque o sambista não precisa ser membro da academia
 O Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal

Mas se houver tristeza, que seja bonita
 (Na paz do Senhor) De tristeza feia o poeta não gosta
 (Na paz do Senhor) E um surdo marcando o choro de cuíca
 (Na paz do Senhor) Viola pergunta, mas não tem resposta
 (Na paz do Senhor) Quem reza por mim que o faça sambando
 (Na paz do Senhor) Porque um bom samba é forma de oração
 (Na paz do Senhor) Um bom partideiro só chora versando
 (Na paz do Senhor) Tomando com amor batida de limão
 (Na paz do Senhor) E como levei minha vida cantando
 (Na paz do Senhor) Eu deixo o meu canto pra população

(Testamento de Partideiro – Candeia)

Ao som da percussão e do cavaco que puxam o partido, em uma espécie de prece ou rito sagrado, Candeia, preparando-se para conduzir o canto, declara convicto: “Partido-Alto... eu já disse que é a expressão mais autêntica do samba”¹³. Essas são as primeiras palavras do sambista, ao armar o partido, no registro documental de Leon Hirszman, em colaboração com Paulinho da Viola, que nos traz um pouco da dimensão estética, sagrada, política e social dessa vertente até hoje marginal do samba, que é o partido-alto. Ao contrário do que alguns, desatentos, poderiam pensar, tal marginalidade não está relacionada a qualquer ausência de valor ou de riqueza cultural, seja lá o que isso queira dizer. Há uma verdade intragável, para certos grupos, na declaração de Candeia. Essa quase plena exclusão do *mainstream* revela o seu caráter inviolável, isto é, a preservação da força sacramental dos seus ritos, alianças e códigos culturais. A preservação de um saber ancestral mais forte do que qualquer princípio mercadológico que,

¹³ PARTIDO-ALTO; Direção: Leon Hirszman. Produção: Embrafilme. Brasil, 1976-1982.

por sua vez, se impõe a partir de certos processos de desafricanização, visando conduzir o nosso legado cultural a fins essencialmente comerciais. Assim, trata-se, para além de uma modalidade de samba, de um modo de sentir e de pensar a vida que, inevitavelmente, desemboca no fazer artístico. Ou melhor, num estética de vida cujos elementos se fazem e se refazem constantemente.

Ao tomarmos o partido-alto e os seus principais elementos como métodos filosóficos, acionamos a Filosofia Afroperspectiva¹⁴ que, de acordo com Renato Nogueira, não reconhece a Grécia como único e legítimo local de nascimento da filosofia e dispensa qualquer tipo de disputa pelo seu monopólio. Portanto, nossa abordagem será, consequentemente, afroperspectivista, isto é, parte do pressuposto de que a filosofia é pluriversal e, assim, não se restringe a sistemas locais e a determinada quantidade de métodos. Nesse sentido, tomaremos o elemento estético do improviso no partido-alto como método filosófico, como concepção *estético-ético-política*. Ou seja, uma metodologia elaborada a partir do próprio modo de vida das diversas figuras que construíram e difundiram tal manifestação cultural.

E por que o Improviso, o Partido-alto, a cultura popular, os morros, as favelas, a exclusão social, a marginalidade? Há, certamente, muito mais do que um mero esforço romântico em torno da nossa hipótese. Tomemos, como exemplo, o pensamento de Paulo Freire a respeito da construção de um pensamento crítico. Para o filósofo, ninguém melhor do que o oprimido – o marginal, proveniente das camadas sociais excluídas do “centro” e que sente diretamente os efeitos da opressão¹⁴ – para produzir uma leitura crítica¹⁵. Uma leitura que, devido à contínua experiência no diz respeito à opressão, percebe o próprio tempo e como este organiza e determina os “ritos de verdade”¹⁶ da sociedade com todas as suas mazelas. Exemplo disso é o *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, um conjunto de relatos sobre o cotidiano de uma mulher, negra, mãe solo e favelada. São ensaios críticos em forma de diário que articulam reflexões profundas, e permeadas por uma belíssima força poético-literária, sobre a realidade periférica da extinta favela do Canindé, que se situava às

¹⁴ Renato Nogueira explicita em *O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639*, e outros estudos, que a Filosofia Afroperspectiva tem como base, além de reflexões em torno da universalidade da filosofia, diversas pesquisas que apresentam textos antigos, anteriores e contemporâneos aos gregos, contendo questões especulativas sobre vários temas como, por exemplo, a ontologia, a ética e a política, que são genuinamente filosóficos.

¹⁵ Paulo Freire aborda em *Pedagogia do Oprimido* a necessidade de construir uma pedagogia formada pelo oprimido, e não para ele, visando uma leitura crítica da sociedade de modo a recuperar a autonomia e se emancipar das amarras que “coisificam” e “desumanizam” o sujeito.

¹⁶ O exercício do poder enquanto prática social, para Foucault, produz “ritos de verdade” que determinam o comportamento do sujeito moderno.

margens do rio Tietê, em São Paulo.

Agamben, ao levantar a questão sobre o que é ser contemporâneo, indica que, para assumir tal postura com êxito, é preciso saber ver a obscuridade do tempo que se experimenta. Lembrando que a escuridão não se trata de um conceito privativo, mas sim de um produto particular da retina. Isso significa que “ver o escuro” é a postura de quem, a partir de uma relação singular com o próprio tempo, não se permite cegar pelas luzes e consegue perceber a sua “íntima obscuridade”¹⁷. Mesmo Agamben nos alertando que o “escuro” não se trata de um “conceito privativo”, ainda situa a palavra “obscuridade” no centro dos desarranjos de cada tempo, como se a tonalidade escura necessariamente denotasse isso. Expressões que se tornaram um vício em nosso vocabulário, dada a origem europeia de nosso idioma; origem cuja violência, na verdade, arrasta para o seu fluxo tantos outros sintomas dessa enfermidade colonialista (pensamentos, comportamentos, valores, expressões, ideais, etc.), fazendo do idioma apenas uma das marcas, e nem de longe a mais profunda.

Somos marcados pela ânsia de invasores que intentou nos moldar até os ossos. Assim se fizeram as bocas, os dentes, os olhos, os ouvidos e boa parte dos conteúdos de nossas cabeças. Falamos, olhamos e ouvimos como se queria; mas lá no fundo da memória, mesmo aquelas velhas e enferrujadas, residem inconformadas palavras de encanto que se contorcem de dor e de um desejo faminto de se tornarem fantasmas para as consciências declinantes de si mesmas. Assim se fizeram as fissuras, as rasuras. Falemos não mais em nome desse manto, e sim das fissuras, das rasuras e de todas as frestas. Falemos dessas brechas que, a duras penas, espiam a vida e nos dão condições de, novamente, respirar com nossos narizes, ouvir com nossos ouvidos, olhar com nossos olhos e falar e comer com as nossas bocas. Porque, debaixo desse manto, todo olhar é enviesado, toda respiração é ofegante, toda fala é abafada e toda escuta é interrompida.

É preciso dizer que, aqui na nossa abordagem, não se trata de tomar a ausência de luz da “obscuridade” como representação do mal, do disforme, da insuficiência, do falho, do desajuste, dos problemas estruturais, mas sim o escuro enquanto “perspectiva marginal” que se oferece em resistência. Principalmente porque não “olhamos para o escuro”, mas constituímos a própria perspectiva do escuro que revela a artificialidade violenta das luzes da própria época.

Assim, podemos dizer que uma marginalidade constituída de espíritos criativos e transformadores, de autênticos contemporâneos de seu próprio tempo, lançada a partir da ancestral sabedoria africana e indígena, que naturalmente fez e continua fazendo uso de sua

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 63-64

vocação ontológica de sujeito, certamente erigiu um pensamento filosófico brasileiro capaz de compreender a realidade que nos circunda.

Desse modo, seguimos com a reflexão tratando, primeiramente, de estabelecer o que, segundo a tradição, se entende por Partido-alto.

Deixa comigo, deixa comigo
Eu seguro o pagode e não deixo cair ééé
Sem vacilar é, é
Sem me exhibir é, é Só vim mostrar, ééé
O que aprendi

Deixa comigo, deixa comigo
Eu seguro o pagode e não deixo cair ééé
Sem vacilar é, é
Sem me exhibir é, é
Só vim mostrar, ééé
O que aprendi

Eu sou partideira da pele mais negra
Que venho, que chego para improvisar
Já vi partideiro que nunca vacila Entrando na fila, querendo versar
Mas dou um aviso que meu improviso
É sério, é ciso, não é de brincar
Otário com aço, eu mando pro espaço
Versando, eu faço o bicho pegar

É sem vacilar é, é Sem me exhibir é, é
Só vim mostrar, ééé
O que aprendi
Deixa comigo, deixa comigo
Eu seguro o pagode e não deixo cair ééé
Sem vacilar é, é
Sem me exhibir é, é Só vim mostrar, ééé
O que aprendi

A luz do repente a estrela cadente
Chega de repente, não dá pra sentir
Na lei do pagode, só versa quem pode
Quem sabe somar e não subtrair
Não sou diamante, safira, esmeralda
Não sou turmalina nem mesmo rubi
Por onde eu passo eu deixo saudade
A pérola negra passou por aqui

É sem vacilar é, é
Sem me exhibir é, é
Só vim mostrar, ééé
O que aprendi
Deixa comigo, deixa comigo
Eu seguro o pagode e não deixo cair ééé
Sem vacilar é, é
Sem me exhibir é, é Só vim mostrar, ééé

O que aprendi

(Luz do Repente – Arlindo Cruz/Franco/Marquinho PQD)

Numa tentativa de definição de partido-alto, Nei Lopes alerta que “sua exata

conceituação ainda hoje é objeto de controvérsias”¹⁸. Embora nosso intuito não seja a de uma tentativa de definição, talvez seja proveitoso perpassar brevemente o que geralmente se entende por partido-alto, porque as suas tentativas de conceituação certamente carregam alguns elementos que podem servir para compreendermos ainda melhor quais são as relações entre a vida, a música e o pensamento na figura do partideiro.

De acordo com Lopes, e com base nos estudos do musicólogo Leonardo Acosta, a música da diáspora africana nas Américas se desenvolve de duas principais maneiras: uma integra-se aos elementos externos – provavelmente respondendo a lógica sufocante do mercado cultural – e a outra se esforça em manter tanto quanto possível os seus traços ancestrais. Para ser eleito como símbolo de identidade nacional, o samba, cuja ancestralidade é africana e rural, precisou paulatinamente se desafricanizar ou assumir a africanidade apenas como fachada. Todavia, continua Lopes, no interior da sua cultura, algumas vertentes do samba, mesmo nos meios urbanos, resistem e se mantêm consideravelmente fiéis às suas raízes africanas.

Como o caso, por exemplo, da modalidade de samba, objeto do presente trabalho, conhecida como “Partido-Alto”, “Samba de partido-alto”, ou apenas “partido”.

Desse modo, o que se entende atualmente por partido-alto é uma modalidade de samba baseado na cantoria. “E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada”¹⁹. Trata-se de uma improvisação cantada em forma de contenda, um “duelo verbal”, que acontece na roda de samba, mas sempre de forma bem-humorada. Todavia, o canto improvisado em cima de uma base não é uma característica exclusiva das culturas africanas, ainda segundo o autor. O repente do nordeste do Brasil, por exemplo, possui origem ibérica, assim como a *paya* hispano-americana e o *punto* cubano.

Ademais, Lopes aponta que o partido-alto é menos rico e complexo do que as diversas outras variações de cantoria – como a cantoria nordestina, por exemplo, que possui regras bem rígidas. No entanto, é mais “diversificado que outras expressões semelhantes... o partido-alto sempre foi visto, sem contestação, como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados como mentalmente mais ágeis”²⁰. Segundo o autor, a diferença entre o partideiro e o “mero sambista”, citando o etnomusicólogo Alejandro Ulloa, é “a competência,

¹⁸ LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*, p. 18.

¹⁹ Idem, p. 17-18.

²⁰ Idem, p. 18.

a capacidade e o saber intuitivos para ‘improvisar em verso, seguindo a melodia e acompanhando o ritmo (1998)’²¹.

Além dessa elevada capacidade rítmica e saber intuitivos, a distinção em torno da figura do partideiro também pode ser assinalada a partir de uma outra situação, a qual Eduardo Barbosa aponta em seu belíssimo e poético ensaio sobre a nossa grandiosa “dama do partido”, Jovelina Pérola Negra. Segundo o autor, Pérola Negra, ao lado de Bezerra da Silva, é uma das figuras mais importantes dessa vertente mais marginalizada do samba que, não obstante, é menos romantizada e mais incisiva no seu modo de abordar a dura realidade da periferia. Trata-se de “um samba que revela, além da poesia e encantos da cultura, a violência e a aspereza muitas vezes deslembadas por muitos compositores de samba e outros estilos”²².

Voltemos aos estudos de Nei Lopes. Após reunir e analisar uma série de definições, algumas inclusive contraditórias entre si, o compositor arrisca uma definição, a qual podemos utilizá-la para dar início a nossa investigação.

Partido-Alto. No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar), constante de uma parte solada, chamada “chula” (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou de repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão²³.

A nossa investigação será baseada, certamente, nessa versão mais moderna de partido-alto, a que contém o canto improvisado em forma de contenda. Porém, mais adiante Lopes completa dizendo o seguinte: “transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo”²⁴. Embora já tenha ficado claro, vale ressaltar que a palavra “elite” não se refere a situação econômica ou qualquer espécie de poder político, mas sim a uma sabedoria e destreza que parece ser exclusiva do partideiro, como dito acima. E é justamente essa sabedoria, inspiração e espontaneidade elevadas os motivos da nossa inquietação quanto à possibilidade de uma relação entre música,

²¹ Idem, p 18.

²² BARBOSA, Eduardo. *Jovelina: Pérola do Espírito Partideiro*. In: *LOPES SILVA*, Wallace (org.). *Sambo, logo Penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*, p. 156.

²³ LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*, p. 26-27.

²⁴ Idem, p. 27

vida e pensamento.

O improviso no partido-alto, assim como todos os elementos culturais na tradição banta, expressa e exalta a dimensão estética da própria vida cotidiana. E, exatamente por isso, traz a essência humana, coloca-a em evidência na dinamicidade da cantoria ou da roda de samba. Conforme narra Paulinho da Viola no documentário de Leon Hirszman, assim como em diversos outros relatos acerca dessa modalidade, na tradição do improviso, lançar um verso decorado na roda de samba de partido-alto já foi motivo de desonra, de descrédito ou de escárnio por parte dos demais improvisadores – embora também tenha se permitido largamente a recriação de versos presentes na tradição oral. Um fato curioso é que, segundo o entendimento popular, dos antigos aos novos partideiro e apreciadores da arte, quando o verso e a rima saem perfeitos demais, tem grande chance de terem sido decorados. Certamente porque, dentro da dinâmica do improviso, está pressuposto o erro, a falha, ou uma certa imperfeição. Tal como a vida se apresenta: imperfeita, assimétrica. O valor do improviso está não no planejamento, mas sim na sabedoria do raciocínio rápido de lidar com o imediato. Na capacidade de responder com engenhosidade o desafio que aparece no “aqui e agora”. Até mesmo quando se trata de uma recriação de versos presentes na tradição oral, algo que veremos mais adiante, para alcançar o *status* de “bom versador”, é preciso captar o contexto e encaixar o verso, dentre a infinidade de possibilidades, que responda da maneira mais engenhosa à situação do momento. Tal como os consagrados filósofos ocidentais que constituíram a palavra também como disputa e desafio, nas construções erísticas, teatrais, polêmicas e sedutoras, os partideiros erigiram esta contenda poética. O partideiro é o filósofo-versador: sem medo de desatinar, torce a memória num excepcional malabarismo de versos e tropos, estes jorrando despidos, sem o auxílio do recolhimento solipsista que, aludindo somente os acertos, guarda o segredo dos vergonhosos desatinos.

O partideiro inventa e reinventa os caminhos de modo a “driblar” os acontecimentos que o confrontam nas disputas poéticas e amigáveis entre os versadores que se provocam e se desafiam em um tom de humor. Não é preciso dizer que, para ser um bom versador, exige-se certa malandragem para devolver as provocações sem perder totalmente o ritmo, o balanço, o equilíbrio e, sobretudo, a palavra. Assim, podemos dizer que se trata de uma estética de vida pautada em um método filosófico de sentir e de pensar a realidade, e não apenas de uma mera cópia e reprodução de técnicas. Apropriar-se das técnicas talvez resolva uma situação ou outra; talvez responda uma provocação aqui e outra lá. Mas em dado momento encontrará seus limites. O raciocínio rápido do malandro partideiro é inerente ao seu modo de vida. Raciocínio ligeiro que se fez presente também no confronto com as demarcações violentas dos dispositivos

racistas no pós-abolição. Portanto, podemos tomar a ancestral sabedoria do verso improvisado no partido-alto como um elemento estético que se desenvolve, sobretudo, a partir de uma indissociável relação entre vida, pensamento e arte como forma de compreender e constituir a realidade circundante, bem como uma forma de resistência.

Para nos situarmos melhor nessa relação entre o elemento estético musical do improviso, a vida e o pensamento, retomemos um pouco as condições históricas, políticas e sociais de surgimento do samba e do partido-alto.

É preciso navegar
Pra poder se esclarecer
Do lado de lá do mar
É preciso ver pra crer
Gente que lutou para se libertar
Ver no amanhã
Novo sol chegar
Ter que trabalhar, reconstruir
Bom futuro há de vir
Eu vi luanda, benguela Lobito e outras mais
Na catumbela, o samba Jorrou, me deu sinais
Que naquela terra cantaram Sambaram meus avós
Ilha de mussolo teve gente que chorou Lá, iá, iá, iá, lá, lá...
Samba vem lá de angola Não vem da bahia, não.
Samba vem lá de angola
Não vem lá do rio, não

(Lá de Angola, Geraldo Vespar/João Nogueira)

Tendo em vista a geo-história dos povos bantos da Angola e do Congo, podemos dizer que os traços dos seus batuques são a gênese dos principais aspectos musicais da diáspora africana nas Américas; como o samba e, em particular, o partido-alto, por exemplo. Os povos bantos que aqui chegaram, trazendo seus cantos e batuques, repletos de um saber ancestral, advém de antigos e lendários reinos que, mesmo com muita resistência, e infligindo diversas derrotas aos portugueses, sucumbiram ao domínio dos invasores europeus. Segue-se daí que, após o estabelecimento do “Reino Português de Angola”, a política portuguesa neste último passou, em dado momento, a ser dirigida do Brasil, estreitando as ligações político- econômicas entre os dois países. Assim, são trazidos para o Brasil, para trabalho escravo, diversos povos bantos de Angola e de Congo.

Na tradição banto e negro-africana de modo geral, a canção costuma desempenhar um papel importante, pois “o material sonoro com que ela opera tem consequências importantes, tanto no plano cósmico quanto na vida cotidiana”²⁵. Relacionado ou não à dança, o canto conduz os movimentos daquele que trabalha: o remador, o caçador, o pastor, etc. Além disso, também

²⁵ LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*, p. 32

expressa a fé, o sentimento de amor e o orgulho pessoal do iniciado. Aqui, já podemos observar essa ancestral relação entre a vida, o pensamento e a música. A vida cotidiana com as suas demandas diárias, alinhada a uma espiritualidade que, ao que indica, trabalha em torno das *paixões* humanas e conduzindo-as à consagração no canto e na construção de valores em torno da percepção da própria existência. Nei Lopes nos traz mais alguns aspectos dessas inter-relações entre vida e arte dentro da cultura banta:

Entre os quicongos de Angola, como informa António Fonseca, as letras das canções englobam todos os aspectos da vida particular ou social. Essas canções estão presentes em todos os momentos da vida comunitária, na alegria e na tristeza, no descanso ou no trabalho, e suas letras, improvisadas e com uso recorrente de paralelismos e aliteraões, se adaptam a cada uma dessas circunstâncias²⁶.

O Recôncavo Baiano, região localizada em torno da Baía de Todos os Santos, recebeu africanos em larga escala, fazendo da região um importante polo de difusão da cultura africana. Situações como o tráfico interprovincial, a rebelião dos malês, que culminou em fugas dos negros da baía, os veteranos da Guerra do Paraguai em busca de melhores oportunidades e a seca no Nordeste, provocaram deslocamentos de grandes contingentes de negros e negras, de diversas regiões do país, para o Rio de Janeiro. Mas é no pós-abolição que ocorre uma grande concentração de migrantes na capital do império, aumentando consideravelmente a sua população, chegando a duplicar, em 1890, na República recém-proclamada.

Na cidade do Rio de Janeiro, as reformas urbanas do prefeito Pereira Passos, para serem colocadas em marcha, iniciaram uma expulsão em massa de pobres e negros da região central, iniciando o violento “bota-abaixo” que devastou centenas de casas e cortiços, obrigando seus moradores a se estabelecerem nas periferias ou nos morros que circundam o centro da cidade, acelerando ainda mais um processo que já estava ocorrendo desde o final do século XIX. Acerca desse processo, os autores Renato Noguera e Wallace Lopes Silva dizem o seguinte:

De alguma maneira, os atores negros no cenário do pós-abolição criaram estratégias de sobrevivência na atmosfera de progresso e modernidade que atrelou o discurso étnico-racial como projeto estético e de ordem do espaço urbano. Foi preciso desafricanizar os espaços negros da cidade do Rio de Janeiro, pois isso respondia ao projeto histórico de planejamento urbano que se ratificou com as teorias racialistas, camuflado pelo discurso de higienização urbana e da medicina social voltada a esta população de afro-brasileiros²⁷.

Tais eventos na cidade do Rio de Janeiro vão modificar completamente os seus espaços

²⁶ *Idem*, p. 32.

²⁷ NOGUERA, Renato; LOPES SILVA, Wallace. *Praças Negras: Territórios, rizomas e multiplicidade nas margens da Pequena África de Tia Ciata*. In: LOPES SILVA, Wallace (org.). *Sambo, logo Penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*, p. 21.

físicos e definir geograficamente o ambiente do samba e do partido- alto. Os diversos redutos de sambistas compreendiam um conjunto de “Praças Negras”, conhecido na tradição como “Pequena África” que, apesar da denominação, configurava uma multiplicidade étnica entre os segmentos que a constituíram.

De certa forma, podemos dizer que a “Pequena África” de Tia Ciata é um território pluriétnico, onde seu localismo histórico é desenhado por esses indivíduos no próprio jogo da cidade. Isso significa dizer que a Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX retratava diversas redes étnicas de populações que criaram elos de afetividades e de sobrevivência. Nesse cenário de quilombos urbanos, zungus, prostíbulos, cortiços terreiros de candomblé e casas de caboclos, podemos observar espaços de negociações e estratégias dessa população que vai sofrer forte perseguição através das reformas urbanísticas operadas por Pereira Passos²⁸.

E mais adiante acrescentam:

Esses conjuntos de praças negras do Rio de Janeiro eram formados por negros, judeus, ciganos, portugueses, espanhóis e mestiços em sua maioria – que fixaram residência em bairros próximos à zona portuária, como Praça onze, Catumbi, Estácio, Saúde, Cidade Nova, Morro da Providência, Gamboa e Santo Cristo, criando um circuito integrado de espaços relacionais e afetivos, conhecido pela literatura de “África em miniatura”, ganhando depois o nome de “Pequena África”, expressão alcunhada por Heitor dos Prazeres, referindo-se à atual Praça Onze²⁹

Quanto às origens do partido-alto, voltando à obra de Nei Lopes, por volta dos anos 1930, devido a uma série de medidas governamentais no que concerne ao trabalho, além das deploráveis condições de vida nas áreas rurais, serão atraídos para os morros cariocas, com seus calangos e chulas, vários dos artistas que formataram o partido-alto tal como se conhece hoje. Com isso, mais uma leva de migrantes são atraídos para a antiga capital do país, procurando melhores condições de trabalho e de vida. Assim, “desde o século XIX até a era Getúlio Vargas, que as sementes do partido-alto, das chulas baianas aos calangos mineiro e fluminense, chegaram a cidade do Rio de Janeiro³⁰”. Na zona portuária – onde foram constituídas, por trabalhadores negros, importantes associações de resistência –, encontra-se o Morro da Providência, por exemplo, um reduto de grandes sambistas e hábeis versadores com bastante prestígio na arte de tirar versos de improviso.

Como exposto anteriormente, podemos encontrar nas cantorias improvisadas dos batuques de Angola e de Congo os fundamentos do “samba de morro” carioca e, em particular,

²⁸ *Idem*, p. 22.

²⁹ *Idem*, p. 22.

³⁰ LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*, p. 64.

do partido-alto. Tais batuques já se encontravam no Brasil há um bom tempo, e provavelmente no século XIX já teriam estruturado o samba rural, embora as fontes da época referem-se apenas à dança, como observa Lopes. Pouco mais tarde, Aluísio Azevedo, citado pelo autor, descreve um *pagode* na casa da personagem Rita Baiana que apresenta elementos de um lundu. E de acordo com Lopes, sempre pareceu que o partido-alto teve o lundu como velocidade inicial. Assim, dentre todas as manifestações culturais que contribuíram para a estruturação do *samba de morro* carioca e do partido-alto, o autor lista as mais importantes que são, além do Lundu, o Batuque, o Baiano ou Chorado, o Cateretê, o Coco, as Cantigas de Capoeira, a Batucada ou Pernada Carioca, a Chula, os Cantos de Trabalho, a Tirana, as Cantigas de Roda, as Cantorias de Viola, o Jogo de Caipira, o Samba Baiano e Samba Paulista e o Calango.

Feitos os devidos levantamentos da constituição histórica do samba e do partido-alto, voltemos a questão do improviso, principal objeto de nossa reflexão. Apontamos, anteriormente, que a tradição das cantorias improvisadas da cultura dos povos banto, não sendo meras atividades lúdicas para passar o tempo, expressavam todos os aspectos da vida particular e social, celebrando a fé, o sentimento de amor, o orgulho pessoal, entre outros temas. Ou seja, um ato de sentir, pensar e cantar sobre a percepção da própria existência e a realidade circundante; saberes que irão desembocar, certamente, na formatação do *samba de morro* carioca e, sobretudo, no partido-alto. Situação tal que permitirá o desenvolvimento desta sabedoria ancestral em solo brasileiro, de modo a se reinventar enquanto noção estético-ético-política.

Com efeito, o improviso, como se pretende aqui pensá-lo, evidencia alguns dos elementos constitutivos da própria vida do partideiro. Não podendo, desse modo, dissociá-lo de seu modo de viver. O improviso e o partido-alto também possuem uma dimensão conceitual, e os partideiros são os operadores destes conceitos. Tais conceitos são impulsionados pela maneira como as relações foram engendradas em determinados lugares, como as rodas de samba, por exemplo, ou a própria “Pequena África” em todas as suas dimensões. Portanto, o improviso expressa, além dos aspectos do próprio modo de vida, a postura diante dela, a saber, uma malandragem que se constrói e constrói a realidade, fundada numa ininterrupta criação e recriação de caminhos. Assim, vamos abordar cada ponto dessa hipótese: o improviso, a concepção ético-política e a constituição de si e do mundo a partir desse método musical e intelectual que é pautado em uma estética de vida.

Como dito anteriormente, também se permitiu largamente cantar versos não improvisados que estão presentes na tradição oral na roda de partido-alto. Um dos motivos pelo qual o compositor de sambas-enredo Silas de Oliveira desprezava essa modalidade de samba,

mesmo sendo ele um bom versador, por considerar algo “muito fácil”. Um exemplo de versos reproduzidos em larga escala nas rodas de partido-alto, até os dias de hoje, é o estribilho que finaliza da seguinte maneira: “Na boca de quem não presta/Quem é bom não tem valor”. Esses versos foram usados pela cantora e compositora Dona Ivone Lara em um dos solos do seu partido-alto, o “Tiê Tiê”, conforme aponta Nei Lopes. Esses dois versos, altamente reproduzidos, foram recolhidos entre cantadores nordestinos, e da seguinte maneira: “Na boca de quem não presta/Quem é bom não tem valia”. Nas rodas de calango também já foram encontrados esses versos com as variações “de quem é ruim”, no lugar de “quem não presta”, e “Na boca de quem é ruim/Nenhum cristão tem valia”³¹.

A recriação de ideias, ou reinvenção de caminhos, a partir do improviso possui uma metodologia que, evidentemente, não é exclusiva do partido-alto. Todo improviso na música em geral é pautado em uma série de elementos pré-definidos: ideias, motivos, frases, padrões, recursos técnicos, etc. Em dado contexto, sendo esse contexto, por exemplo, uma determinada progressão harmônica, um instrumentista que pretende improvisar um solo em cima dessa progressão, vai aplicar esses elementos pré-definidos, relacionando-os, de modo a construir uma ideia. É justamente a partir dessa dinamicidade musical que se cria e recria, inventa e reinventa, interpreta e reinterpreta novas ideias. Em uma palavra, que se produz experimentações estéticas. Assim, a metodologia intelectual do improviso é um elemento fundamental para a construção de novos caminhos, de novos sons, de novos formatos, de novas ideias e de novas maneiras de pensar. É, portanto, crucial para o desenvolvimento estético, cultural e, podemos dizer, até humano.

Desse modo, o improviso no partido-alto, mesmo fazendo uso de versos tradicionais, não difere de qualquer outra forma de improviso. A grande questão é: ter a sabedoria de interpretar rapidamente o contexto e aplicar a ideia que melhor se encaixe na dinâmica. E essa sabedoria está relacionada a um jogo de pensamento e produção e reprodução de ideias. Os versos tradicionais surgiram, certamente, a partir desse jogo de criação e recriação, fundado em uma construção coletiva e histórica, a qual não se sabe, e não importa saber, quem foi o criador primeiro. Trata-se, portanto, de um conjunto de saberes que estão inseridos não apenas nas dinâmicas musicais, mas na própria vida enquanto uma forma de pensar a realidade e de “agir” ou se portar diante dela, isto é, uma concepção ética.

Para melhor explicar a concepção ética que o improviso evidencia, recorreremos ao uso de uma das mais clássicas imagens do futebol: o drible. Todo atacante de respeito, por diversas

³¹ LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*, p. 111

vezes, já estive sozinho, na ponta da área, defronte uma zaga ávida por interceptar o lance num bote certo na bola para matar, assim, a jogada. Um jogador que se vê diante de tal situação, certamente recorre ao drible que é, por excelência, uma jogada improvisada. Um bom driblador, a todo momento, inventa e reinventa caminhos para chegar até a meta principal, que é marcar o gol. Por mais que se tenha uma técnica ou outra previamente ensaiada, cada momento é único e exige uma leitura ligeira do contexto de modo a criar sempre um caminho do zero ou fazer uso de um caminho pré-definido, mas que rapidamente visualiza a situação e se adapta a ela, alterando e transformando um contorno ou outro. Do mesmo modo opera o malandro partideiro e as demais figuras formadas nas rodas de samba. O improviso é próprio de uma capacidade mental de se resolver no tempo em seu caráter inapreensível. De, além disso, jogar em cima do tempo que corre e sufoca aquele que se desequilibra devido a sua impermanência. Improvisar é manter o ritmo, o balanço e o equilíbrio independentemente da inconsistência que fundamenta o tempo. Afinal, como versa Candeia, quem é bamba não bambeia.

A agressividade do tempo, e do seu incontornável devir, é um dos grandes temas da filosofia. O eterno-retorno de Nietzsche, segundo Oswaldo Giacoia Junior, diz respeito à temporalidade e a existência humana, cuja essência é temporal. A questão apresenta a impossibilidade de modificar o que passou, que é o grande drama da nossa existência, a nossa vulnerabilidade. E, desse modo, todo o eixo do pensamento de Nietzsche gira em torno de como suportar esse fardo dilacerante que é a existência fundada no tempo, sem recorrer a entorpecentes existenciais. Nesse sentido, pensar na repetição de cada instante da vida, sem que isso seja um peso, isto é, viver cada instante como se ele pudesse se repetir eternamente, seria a maneira de se redimir com essa impotência diante do tempo. O estabelecimento de uma relação entre instante e eternidade seria, portanto, a superação desse fardo. Situação que transformaria a vida em uma obra de arte.

Diferentemente do eterno-retorno nietzschiano, o improviso não busca a superação dessa impotência do fardo que é existir sob a condição da impermanência do tempo, mas, como dito acima, joga em cima do tempo, dissimula-o, contorna-o, interpreta-o e dança conforme o seu ritmo, seja ele qual for – tal como a síncope que transforma o silêncio da pausa em um convite irrecusável para o corpo. O improviso se encontra, obviamente, dentro das leis da temporalidade, no entanto, ao invés de procurar se redimir, se lança mais ainda em seu caráter inconsistente. E o faz a partir de uma série de manobras e caminhos cujo caráter se dá justamente no instante do contexto que se apresenta. Ou seja, a “inapreensibilidade” do tempo não sufoca, nem pesa, mas constitui um instrumento ou recurso fundamental para ousadas performances. Nesse sentido, o improviso trata-se não apenas de um conceito, mas também de uma

coreografia. O atacante driblador contorna, ginga, engana, desconserta e se livra da zaga que, por sua vez, transcorre tal como o tempo, desestabilizando o que não age com destreza. Bem como o versador responde engenhosamente a provocação, muitas vezes se utilizando dela, sem perder o ritmo, o balanço, o equilíbrio e a palavra. Com efeito, podemos dizer que o improviso seria uma concepção ética baseada na ginga, que também é, de certa forma, uma “dança epistêmica”, cuja principal característica é investir no instante como matéria prima fundamental das ideias.

2.2 Partido-alto e os assombros da improvisação

Mora na filosofia Morou, Maria! Morou, Maria? Morou, Maria!

Pra cantar samba

Não preciso de razão
Pois a razão
Está sempre com os dois lados

Amor é tema tão falado
Mas ninguém seguiu
Nem cumpriu a grande lei
Cada qual ama a si próprio
Liberdade e Igualdade
Aonde estão não sei

Mora na filosofia Morou, Maria! Morou, Maria? Morou, Maria!

Pra cantar samba Veja o tema na lembrança
Cego é quem vê só aonde a vista alcança
Mandei meu dicionário às favas
Mudo é quem só se comunica com palavras
Se o dia nasce, renasce o samba
Se o dia morre, revive o samba

(Filosofia do Samba – Candeia)

Gostaria de iniciar este texto a partir de um gesto que me parecia, até então, impraticável, do ponto de vista filosófico: o de não se preocupar tanto em definir o “objeto” que se estuda. Mas não se trata de fugir da questão ou de displicentemente abandoná-la, como se o partido-alto e a improvisação musical não fossem dignos de tal esforço. Ao contrário, considero muito convincentes os esforços reunidos em *Sambo, logo penso*, uma coletânea de textos organizada

por Wallace Lopes Silva³², bem como em *As paixões tristes de Lupicínio e a dor-de-cotovelo*, de Rosa Dias.

É justamente por conta de algo que a todo momento, e sem que eu percebesse a sua potência, se insinuava diante de mim enquanto pesquisava sobre esta cultura tão repleta de vozes e sabores, a saber, a dificuldade de sua conceituação, logo de início apontada pelo bamba Nei Lopes em seu *Partido-alto: Samba de bamba*. O partido-alto, que é um subgênero do samba, desde o seu surgimento até os dias de hoje tão marginal, exige muito mais do que um mero esforço de conceituação – embora esse nunca tenha sido meu único intuito, e tampouco dos outros autores que já trataram do tema. Mais ainda: exige o esforço de assumir a impossibilidade de uma precisa conceituação, tal como Lopes muito bem o fez, e com vistas em colocá-lo em cena, juntamente com tal impossibilidade, tomando-o como método de pensamento filosófico pelo viés da desconstrução, evidenciando a sua potência indomesticável e transgressora, a sua força “inconceituável” – inconceituável, pelo menos, nos moldes que a tradição filosófica requer.

Em suma, exige o esforço de ser pensado a partir das valiosas informações reunidas por Lopes, dando continuidade ao seu trabalho, mas sem ferir o cuidado que este teve em não fechar o partido-alto em uma definição limitada e opaca que ignora a sua característica multiplicidade. Empreendimento que Nietzsche, filósofo alemão, também se dedicou veementemente ao filosofar com o martelo, percebendo a racionalidade, e a sua característica de idolatria aos conceitos como uma mesquinhez que nos obriga a os forjar, mesmo quando se mostra em descompasso com determinados objetos.

Pode parecer estranho, num primeiro momento, dizer que não se pretende, aqui, definir algo e, logo na sequência, assim proceder, dizendo que se trata de um subgênero do samba. Pois bem, não se trata de uma incontornável recusa à definição, e sim de uma experiência de reflexão que, às vezes, quando necessário, e de modo estratégico, ou até mesmo temporário, sempre assumindo a precariedade dessa experiência, perpassa algumas *quase-conceituações*, tal como coloca Derrida acerca do *rastro* e da *différance*.

O gesto seguinte seria, então, o de pensar essa “força-de-inconceituação” ou “força-de-inconceitualização”. Suas possíveis razões ou até mesmo desrazões. Pensá-la enquanto parte de uma operação de reflexão, de expressão, de assombramento e de desconstrução. Penso, num primeiro passo desse gesto, que o fato de o partido-alto sempre ter se situado às margens nos

³² Ver: “Arqueologia do samba enquanto arqueologia do poder”, de Filipi Gradim; “A força de Leci Brandão”, de Marcelo Derzi Moraes; “Zeca Pagodinho e o tempo rubato”, de Felipe Siqueira e “Jovelina: pérola do espírito partideiro”, de Eduardo Barbosa.

diz algo. Não podemos, todavia, compreender tal marginalidade a partir de uma suposta ausência de valor ou de riqueza cultural, seja lá o que isso queira dizer. Ao contrário. A sua quase completa exclusão do *mainstream* revela uma dimensão transgressora, uma contínua resistência em relação aos princípios mercadológicos que se impõem, por sua vez, através de certos processos de desafricanização, visando tornar a cultura um produto para o consumo massivo e “despotencializado”. A potência estética musical no partido-alto evidencia um traço combativo, um modo de ser dos bambas baseado na recusa a qualquer forma de resignação com relação as opressões advindas de um longo processo histórico de dominação, de violência e de racismo. Tal postura não se trata, porém, de mera ideologia política, mas é resultado da relação entre vida, pensamento e arte como potência transgressora e criativa. O próprio modo de constituição da vida, uma vez que desde sempre vinculado à arte e ao pensamento, implicou, naturalmente, em uma postura que se opôs as formas de tentativa de dominação dessa estética de vida. Dominação tal que buscou neutralizar essa potência transgressora e criativa para conformá-la a uma uniformidade nacional, decidindo o “lugar certo” de cada segmento, sobretudo a partir do arrefecimento ou até mesmo supressão dos elementos indígenas e africanos da cultura; exemplo disso foi o projeto de modernização urbana operado por Pereira Passos, prefeito da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, como já abordado anteriormente. O poderoso prefeito realizou operações policiais, com base em discursos étnico-raciais, para a expulsão de grandes contingentes de negros, indígenas e pobres do centro da cidade. Milhares de pessoas foram desalojadas e muitos cortiços foram destruídos, em nome de um projeto racista de higienização baseado no tripé saneamento, abertura de ruas e embelezamento.

Outro exemplo desse processo, também já mencionado nesse trabalho, é a música da diáspora africana nas Américas. Segundo Nei Lopes, ela se desenvolve de duas principais maneiras: uma integra-se aos elementos externos (indústria cultural) e a outra se esforça em manter, tanto quanto possível, os seus traços ancestrais. Para ser eleito como símbolo de identidade nacional, o samba, cuja ancestralidade é africana e rural, precisou paulatinamente se desafricanizar ou assumir uma africanidade de fachada, processo pelo qual até mesmo as escolas de samba passaram. Todavia, continua Lopes, no interior da sua cultura, algumas vertentes do samba, mesmo nos meios urbanos, resistem e se mantêm consideravelmente fiéis às suas raízes africanas. Como o caso, por exemplo, da modalidade de samba conhecida como Partido-alto. Assim, não se trata apenas de uma modalidade de samba, mas também de uma potencialidade no modo de sentir e de pensar a vida que desemboca em arte – ou que se realiza em forma de performance artística. De uma verdadeira potência de ruptura que, além de lançar

um potente olhar para o mundo, resiste às tentativas de neutralização dessa potencialidade transgressora recusando as investidas mercadológicas que “positivizam” a música para fins essencialmente comerciais.

Em segundo lugar, e que opera junto ao processo acima descrito, tal força seria por conta de uma capacidade de abertura para influências, isto é, uma capacidade de ser assombrado e penetrado pelos diversos fantasmas que rondam incessantemente a cultura brasileira – nossas heranças; de se permitir a isso: uma incansável aventura fantasmagórica cujos espectros são, na verdade, a única “realidade” do partido-alto; daí este ser assim: difícil de ser apalpado ou apreendido, tal como um fantasma e a sua espectralidade. Poderíamos listar a quantidade de gêneros que influenciaram o partido-alto, enumerá-los, calculá-los e chegar a um resultado. Mas aí, então, lançados ao emaranhado labirinto de relações e entre-remetimentos que o formatam, o perderíamos novamente, ingenuamente acreditando termos o encontrado e o desvendado a partir de uma mera reunião de aspectos que entram e saem de cena o tempo todo. Portanto, a postura que se pede, por ora, é a de assumi-lo no rastro de diversas outras culturas, reconhecendo a sua condição inapreensível e seus gestos sempre imprevisíveis que se realizam no caos de uma disjunção do tempo.

E qual o sentido de deixar de se preocupar com o esforço de conceituação, mas voltando os olhos para a condição inapreensível do gênero? Não seria apenas uma mera substituição daquilo que se persegue? Talvez um pouco mais do que isso: desviar dessa postura de perseguir que transforma alguma experiência em objeto enclausurando-a em uma definição. Talvez seja preciso experimentar seguindo o fio da abertura que se insinua incessantemente. Porque o significado dessa abertura, como gostaria de sugerir, tem a ver com o acolhimento das instâncias da vida em sua condição sempre aberta e impermanente. Como dito acima, o partido-alto e o elemento estético da improvisação musical deixam em evidência uma relação entre vida, pensamento e arte. Um modo de vida atrelado à arte de improvisar, de pensar rápido, de driblar, de gingar, de coreografar. Posturas cujas realizações nas mediações da vida cotidiana, nas celebrações e nas festividades também revelam um pensamento através da improvisação musical que podemos associar a desconstrução derridiana.

Pensemos, pois, um pouco acerca da improvisação.

A improvisação costuma possuir valores diferentes dependendo da situação que se fala. Improvisar, musicalmente falando, é, aparentemente, para quem possui algum de tipo de considerável capacidade musical: musicalidade. Improvisar em todas as outras instâncias da vida pode significar fazer mal feito, com desleixo ou desatenção. Talvez seja preciso um movimento de deslocamento do valor da improvisação, não necessariamente em direção a um

título de grande capacidade, mas a uma estética de vida, um método de pensamento, um princípio ético-político, etc. Improviso, na música e, como eu gostaria de sugerir, nas demais instâncias da vida, não significa criar algo do zero o tempo todo, tampouco de qualquer jeito. Pressupõe, na verdade, uma capacidade elevada de escuta. Mais ainda: é uma maneira singular de reunir o conjunto de escutas, que são as heranças e influências de todo tipo e de várias épocas. Improvisar é se abrir para o *outro* que vem ao encontro, que na maioria das vezes vem de maneira inevitável e adentra por todos os cantos, bastando um simples ato de respirar para herdar e vivenciar; mais do que isso, herda-se e vivencia-se num só gesto. Relacionando ao que nos ensina Simas acerca das filosofias macumbeiras, improvisar é comer para cuspir de outro modo, transformado. Ou seja, assumir as heranças, não para meramente repeti-las, mas para continuá-las, mantê-las em movimento, impedindo a neutralização das suas forças e até mesmo a morte. Um esforço também realizado pelo movimento antropofágico e a Semana de Arte Moderna. A antropofagia, iniciada por nomes como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que tomou como método o ato de deglutir, transfigurar, ruminar e assimilar a cultura do outro (o estrangeiro) para integrá-la à realidade brasileira, também entra no jogo do improvisar que queremos empreender. Pois ela permite lançar um novo olhar, comer e cuspir de outro modo. Permite fertilizar, transformar e criar os caminhos.

Samba quando vens aos meus ouvidos
 Embriaga os meus sentidos
 Trazes inspiração
 A dolência que possuis na estrutura
 É uma sedução
 Vai alegrar o coração daquela criatura
 Que com certeza está sofrendo de paixão

Samba, soprado por muitos ares
 Atravessastes os sete mares
 Com evolução
 O teu ritmo que te torna ainda mais ardente
 Quando vem da alma de nossa gente

Eu quero que seja sempre meu amigo leal
 Não me abandones não
 Vejo em ti o lenitivo ideal
 Em todos os momentos de aflição
 És meu companheiro inseparável de tradição
 Devo-lhe toda a gratidão
 Samba, eu confesso é da minha alegria
 Eu canto para esquecer a nostalgia

(Apoteose ao Samba – Mano Décio/Silas de Oliveira)

Um verso tradicional, quando se desloca no tempo, sofrendo ou não alteração gráfica, recria o olhar outrora lançado. Redescobre a partir das possibilidades dadas pela tradição, mas

imprimindo um novo olhar e em um novo contexto. Semelhante ao dar adeus, o *a-Deus* que Derrida aprende com Lévinas a dar, permite que o coração da tradição oral bata no ritmo do próprio peito, transformando-se e continuando a herança. Herdando-a em sua espectralidade e em seu desajuntamento temporal. Como muito bem coloca Rafael Haddock-Lobo em seu belíssimo texto escrito com o pesaroso assombro da saudade, trata-se de “pôr em obra a alteridade da obra, herdando e se apropriando dela[...] a tarefa de uma simples leitura deve se tornar um movimento que implica acompanhar e rastrear, mas também atravessar, torcer, desviar e ir além do texto lido”³³.

A improvisação como estética de vida pressupõe esse jogo de assombramentos que também podemos compreender a partir de uma outra obra de Derrida, a saber, *Espectros de Marx*. A frase presente em seu exórdio, “queria aprender a viver enfim”, aponta para uma relação entre vida e morte. Ou seja, um “aprender a viver” que não é possível senão com os fantasmas. Trata-se de um *estar-com* os fantasmas; uma *alteridade radical*. Desse modo, vive-se de outro modo e melhor. Mais do que isso: vive-se de uma maneira mais justa. Mais justamente. Assim, inaugura uma política da memória, da herança e das gerações. Para Derrida, *é preciso falar do fantasma, ao fantasma e com ele*. Porque não parece possível uma ética, uma política, que seja pensável e justa, sem reconhecer o respeito pelos outros que não mais estão e os outros que ainda não estão *presentemente vivos*³⁴.

Outra concepção que podemos invocar é o estatuto ontológico do caboclo, ou *experiência de caboclamento*, de Simas e Rufino, na obra já citada, *Fogo no mato: ciência encantada das macumbas*. Também se trata de uma ruptura com a visão ocidental de vida e morte: assume o paradoxo de que a morte pode ser uma radical experiência de vida, e a vida pode ser uma experiência de morte. Simas e Rufino falam sobre uma das invenções coloniais do europeu, a saber, o termo indígena, que designa, na concepção do colonizador, como o outro, fora do eixo europeu-ocidental, inferior, primitivo, selvagem. Por estas razões, digno de ser catequizado e civilizado. Nesse sentido, a noção de caboclo entra em cena como categoria de “um reposicionamento histórico e da emergência de outras sabedorias”³⁵. Isto é, um deslocamento para a noção de caboclo enquanto experiência de encantamento dos seres, sem tomar como princípios as apropriações, derivações e deturpações do termo. A morte nas

³³ HADDOCK-LOBO, R. “Não aprendi dizer adeus”. *Educação e Filosofia*, v. 29, n. 58, p. 547-566, 21 mar. 2016.

³⁴ DERRIDA, J. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional, p. 11.

³⁵ SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no Mato: ciência encantada das macumbas*, p. 100.

macumbas é compreendida como um jogo disputado a partir das noções de aniquilação, transformação e transe. Aniquilação seria, nesse sentido, impossibilidade de encante. Todavia, a morte física se abre como possibilidade de transformação não apenas do morto, mas, principalmente, dos vivos com quem o fisicamente morto interage. Está inscrita nesta experiência a noção de trabalhador na umbanda: o ente que viabiliza a interação entre os mundos, o visível e o invisível.

Transe vem do latim *transire*, formada por *trans* (atravessar) mais *ire* (ir). O caboclo manifesta-se pelo transe, isto é, pelo “ir atravessando”, no sentido de cruzar os mundos, as perspectivas, as possibilidades, as noções, as práticas. Em contrapartida, o intransigente é aquele que nega o transe, que não se dispõe a ele. Todo ato criativo só é possível na disposição ao transe como experiência de travessia. O caboclo não é um vivente nem um espírito, e sim um *supravivente*, experiência que está para além das noções de vida e morte. A morte, nesse sentido, seria um enigma de continuidade na presença. A colonização operou não apenas um genocídio físico, mas também cultural, buscando regular os corpos daqueles que permaneceram fisicamente vivos a partir de sistemas de pensamentos e de crenças ocidentais. Daí se segue o seguinte: “o que morreu e se *caboclizou* que fica mais vivo que os que ficaram vivos. Ao ser cultuado e baixar entre nós através dos corpos em transe, o ser caboclo se afirma como a antinomia mais potente ao ser civilizado”³⁶.

Conduzindo o fluxo de criatividade em torno do improviso – seja na forma musical ou na atitude do corpo gingado e transgressor dos malandros, dos boêmios, dos dribladores e das Marias – o transe permite este encante ou assombramento; permite versar em todas as instâncias da vida a partir de uma interação entre os mundos. No jogo do improvisar, os versos da tradição aparecem como forma de encante, e possibilitam abertura de novos caminhos. Numa dessas é que, quando menos se espera, o encante sopra diferente e lança mão do inesperado, que surge vívido, potente e transgressor. Transforma-se. Na experiência do improviso, há algo que não pode ser previsto, calculado ou ensaiado. Que se dá somente no ato do transe; algo que a partitura pode ofuscar quando se assume a intransigência da perfeita execução. Tal intransigência, normatizada e regrada, inviabiliza a alteridade radical do transe. Fecha-se na racionalidade que toma o transe como possessão e descontrole. Improviso também é erro ou descaminho. É preciso desviar caminhos para encontrar novos, ampliando os horizontes e mantendo viva a mobilidade do ato criativo. Atirando com as flechas do caboclo supravivente, podemos dizer que improvisar é jogar no enigma do encante. É transgredir os limites impostos

³⁶ *Idem*, p. 102.

pelas categorias normatizadoras das razões intransigentes.

Com efeito, a aposta na cultura do Samba de Partido-alto e na improvisação musical, o esforço de colocá-los em cena enquanto métodos filosóficos e estéticas de vida, traz consigo possibilidades éticas e políticas, alargando os modos de pensar a vida e, tal como sugere Derrida, de transgredir mantendo os limites em movimento. De se permitir a esse interminável jogo de assombramentos que fala dos fantasmas e com eles, reiventando a vida a partir da memória, da herança e das gerações. Os versadores, conduzidos pelos sincopados movimentos dos batuques, mantém viva e em movimento a roda do pensamento ao se permitir herdar a cultura dos ameríndios e dos povos bantos, pondo em obra a alteridade da obra, descolando-se no tempo, ou melhor: desajuntando-o, e criando, num só gesto e, ao mesmo tempo, em gestos múltiplos, vida, pensamento e arte a partir das vidas que aqui passaram e deixaram *marcas*.

2.3 O improviso e a possibilidade de transformação da história

Se a amarração educação/cultura nos foi lançada como um feitiço cuspidado da boca da Casa-Grande, chegou a hora de improvisarmos um novo verso que não só desate a demanda amarrada mas também nos aponte o curso de uma toada a ser mantida. No Brasil, com exceções brilhantes de gente que raspou o tacho, a educação é pensada como uma instância normativa e padronizadora. A cultura, por sua vez, pode ser, como um conjunto de práticas e dimensões simbólicas de invenção constante da vida, o espaço de possibilidade de transgressão do padrão normativo. Neste sentido, a educação prende, enquanto a cultura liberta. (Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, p. 75)

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 114)

Improvisar versos inventando constantemente a vida. Tal é a possibilidade de transformação da história, mas que há muito esbarra na violência de um Brasil colonizado e impotente. Simas, Rufino e Benjamin apontam para a cultura como esse *fazer* repleto de possibilidades de invenção da vida e, sobretudo, de transgressão. Assim seguiremos: no fio da cultura, na fantasmagoria dos versos e dos corpos que descaminham na contramão das éticas e políticas normativas e aniquiladoras de potências criativas. Seguiremos tal como um atacante

defronte a zaga – ávida por interceptar o lance – improvisando uma jogada com o corpo em seu fulgor pensante e criativo. A nossa máxima é um *não-saber*; não saber o roteiro, desprender-se da necessidade de um projeto, abrir espaço e colocar em cena uma ética e uma política pensada e criada a partir dos corpos lançados na roda mordaz dos acontecimentos aleatórios e na inconstância do tempo.

A máxima do Cinema Novo, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, proferida pelo cineasta Glauber Rocha, exprime um ímpeto criativo que observa atentamente, pelo *olhar cínico da câmera*, a potência da cultura popular e a sua capacidade de corroer as estruturas do sistema a partir de outras perspectivas. A improvisação e o partido-alto fazem parte dessa *fome* glauberiana que, muito além de fome de comida, o é também de justiça e de liberdade. Uma fome capaz de desarticular um mundo violento enquanto constrói outros mundos, e à medida que se vive. Uma estética de vida que não cessa de inventar e reinventar possibilidades de sentir, de pensar e de criar. A “ideia na cabeça”, para nós, não é muito mais do que uma febre vaga, mas que se articula à medida que o mundo se apresenta com a sua face cruel sussurrando segredos com tom de urgência e exigindo de nós uma postura; um assombro advindo das nossas heranças, isto é, dos saberes que duram e atravessam os contextos. Os versos improvisados estão, na verdade, inscritos na própria pele da vida e afloram como erupções de afetividades em meio a convulsões sociais e políticas de violência e desencantamento.

Vige, Minha Nossa Senhora
Cadê o candeeiro de vovó
Seu troféu lá de Angola
Cadê o candeeiro de vovó
Era lindo e iluminava
Os caminhos de vovó
Sua luz sempre firmava
Os pontos de vovó

Quando veio de Angola
Era livre na Bahia
Escondia o candeeiro
Dia, noite, noite e dia
Mas um golpe traiçoeiro
Do destino a envolveu
Ninguém sabe até hoje
Como o candeeiro desapareceu

Vovó chorou, de cortar o coração
Não tem mais o candeeiro
Pra enfrentar a solidão
Vovó chorou, chorou
Como há tempos não se via
Com saudades de Angola
E sua mocidade na Bahia

(Candeeiro de Vovó – Dona Ivone Lara/Délcio Carvalho)

O partido-alto e a estética do improviso assumem a postura da criação ininterrupta, mas seguindo no rastro da ancestralidade, dos saberes duráveis, das experiências transmitidas, “como um anel, de geração em geração”. Embora sempre não apenas esquecido, bem como também silenciado pela indústria fonográfica, o partido-alto representa a assunção das margens que constitui parte considerável do seu sentir e pensar o mundo. No interior desta cultura, se articulam formas de pensamento as quais se realizam também a partir do corpo; a figura do bamba, do malandro e a própria ideia de ginga evidenciam a arte dos corpos pensantes. A criação ininterrupta, que se dá em meio a inapreensibilidade do tempo, constrói o chão à medida que se pisa; e se pisa com a sabedoria dos pés do malandro que ginga e sabe como pisar. Contornando sagazmente uma dura policial ou um afrontoso zagueiro argentino, os pés articulam um novo mundo a partir dos mundos preservados nas danças e nos ritos ancestrais; trata-se de uma coreografia política cujo “tratado” se lança através da força de impulsão dos saberes e práticas que formataram a cultura popular brasileira.

Com efeito, a ausência da necessidade de um projeto, de um plano estruturado que, com teimosia e rigor, antevê o fim a que se quer chegar, nos ensina a transgredir e transformar a história. Improvisar requer abertura. Tal como nos ensina o malandro, que cria incessantemente, e à medida que o contexto exige, podemos olhar de fato o mundo, e não apenas imprimir um gesto exaustivamente ensaiado com a dureza da repetição. Simas nos ensina que a prática do terreiro está para além do próprio espaço físico do terreiro. Assim também o é com a Roda de Samba. A prática da roda de samba transcende seu espaço físico das casas das tias baianas. O pensar sambístico acompanha o bamba no contexto da sua própria vida, ou melhor, organiza o horizonte de sentidos da vida do partideiro, sendo o espaço da roda de samba uma possibilidade, entre tantas outras, de fazer jorrar a vida em forma de arte. É nesse derramamento de vida que o partideiro, ao improvisar versos com o corpo, cria mundos e desenvolve tanto formas de coletividade e afetividade quanto uma estética de vida a partir do fulgor do corpo pensante, sendo, assim, indissociável uma relação entre vida, pensamento e arte.

O partido-alto se constituiu às margens por ter resistido, tanto quanto possível, os processos de desafricanização do samba, como bem coloca Nei Lopes em *Partido-alto: samba de bamba*. O samba apenas virou símbolo nacional após passar por esse filtro de desafricanização ou assumir uma africanidade de fachada; um processo que afetou inclusive as escolas de samba. Algumas vertentes deste gênero, como o Partido-alto, fizeram questão de se opor veementemente a esse gesto violento e “despotencializante”. Tal resistência culminou

também, como dito acima, numa exclusão do *mainstream*, por não se adaptar as exigências do mercado fonográfico. A postura combativa do partido-alto, e a sua contundência em não deixar de manifestar as opressões de um país colonizado e racista, evidencia esse elemento criador e edificante do partido-alto, sendo a improvisação um gesto que aponta para a liberdade artística e cultural. Trata-se de uma potente resposta estética e política às opressões perpetradas pela elite da cidade do Rio de Janeiro, através dos projetos de modernização urbana dos prefeitos Barata Ribeiro e Pereira Passos no período do pós-abolição.

Samba,
 Agoniza mas não morre,
 Alguém sempre te socorre,
 Antes do suspiro derradeiro.

Samba,
 Negro, forte, destemido,
 Foi duramente perseguido,
 Na esquina, no botequim, no terreiro.

Samba,
 Inocente, pé-no-chão,
 A fidalguia do salão,
 Te abraçou, te envolveu,
 Mudaram toda a sua estrutura,
 Te impuseram outra cultura,
 E você não percebeu,
 Mudaram toda a sua estrutura,
 Te impuseram outra cultura,
 E você não percebeu.

(Agoniza mas não morre, Nelson Sargento)

O samba de Nelson Sargento agoniza tal como sugere sua letra. O nosso grande poeta, uma das vítimas da covid-19, lamenta o processo descrito acima, mas canta imponentemente com sua belíssima melodia tipicamente sambística, chorosa e potente; uma angústia vivificante que lava a alma e imprime a necessidade de uma postura ao relatar a experiência de uma opressão cultural. A “imposição de outra cultura” não lamenta por uma necessidade de pureza, mas sim pela supressão de uma cultura, viva e potente, em nome de outra, silenciosamente substituta e que serve de fachada; esta nova, produto de uma intencional modificação, é mais tolerada por ser mais dócil e, sobretudo, “menos preta”. Processo que levou, por exemplo, até o aparecimento de meras formas de entretenimento que parecem deslembrar, com extrema displicência, as asperezas de um país colonizado de passado escravagista ao entornar, exaustivamente, canções românticas repetitivas e insípidas, mas muito interessantes do ponto de vista mercadológico.

Essas alterações em torno da estrutura do samba, que o modificaram completamente,

não foram espontâneas. Sugerem uma necessidade de padronização e uniformização docilizantes. A improvisação do partido, apesar de ser considerada sinônima de grande capacidade musical, não assumiu espaço na grande mídia e tampouco pouco fora reconhecida a sua potência artística. Está sempre sujeita a falhas, é de natureza desviante; mas também, em contrapartida, destrói barreiras criativas, fazendo inclusive com que o desvio e a falha se tornem elementos tão importantes quanto qualquer outro no processo criativo. Por estar sujeita ao desvio, ao lançar-se na inconstância do tempo, a improvisação permite um pensamento que flui e cria incessantemente. E a criatividade não é interessante em um mundo normativo e padronizado. Como dito acima, trata-se de um elemento constitutivo da própria vida do partideiro, não se restringindo apenas ao fazer musical. Nesta índole desviante, não havendo necessidade de projeto, o embate de forças se dá tanto no jogo de contenda quanto no *si-mesmo* ao deixar o corpo e o pensamento fluir constantemente. Trata-se de uma atividade, ou melhor, de um modo de vida, que cria ininterruptamente a vida, tal como a vontade de potência nietzschiana. À medida que se vive, cria; na inapreensibilidade do tempo, na inconstância do compasso, fazendo do mundo uma imensa Roda de Samba. E da Roda de Samba uma imagem do mundo que transcorre feito uma levada sincopada. A criação constante de caminhos é capaz de inviabilizar tal tendência à repetição do mesmo e possibilita a transformação do mundo. O partideiro, o bamba, o malandro, o boêmio, as Marias, etc., são aqueles que gingam e carregam nas mãos que batucam e nos pés que sambam a possibilidade de transgredir e transformar a história.

2.4 Por outros modos de pensar e de olhar para o mundo

A chuva tá caindo
Mas o samba não pode parar
Não, não, não pode parar
Não, não, não pode parar

Esta chuva miúda para
O sambista é uma coisa a toa
Chuva miúda no samba Malandro é garoa
Chuva miúda no samba Malandro é garoa

Esta chuva é sereno
E não molha mais ninguém
Cada pinga que cai
É mais um sambista que vem

Ih! Mas o samba não pode parar
 Não, não, não, não pode parar

O samba é a força do povo
 Até parece temporal
 É o sol nascendo novo
 Na manhã de carnaval

Mas o samba não pode parar
 Não, não, não, não pode parar

A chuva tá caindo
 Mas o samba não pode parar
 Não, não, não pode parar
 Não, não, não pode parar

(O Samba Não Pode Parar – Fabrício do Império/Paulo George)

A noção de *sujeito encarnado* de Merleau-Ponty reconhece o corpo, a sua excepcional corporeidade, como agente ativo da percepção, do pensamento, da transformação, em suma, da criação de sentidos e significados que atribuímos ao mundo. Ele aciona uma concepção de corpo que não faz sentido na imobilidade, mas tão somente no *movimento*, este sendo um dos pontos fundamentais de sua teoria. A relação entre *corpo fenomenal* e *movimento* em Merleau-Ponty muito se assemelha a nossa consagrada cultura de síncope, que caracteriza a base rítmica da música de origem negro africana, do samba ao jazz. Muniz Sodré, ao citar a metáfora de Duke Ellington acerca da síncope (em inglês, *missing-beat*), que se faz marcante pela ausência do compasso, enfatiza o poder mobilizador da música negro africana. A metáfora diz que o blues/jazz é cantado sempre por uma terceira pessoa, aquela que não está lá, que não se faz presente e, ao mesmo tempo, demarca sua presença paradoxalmente pela sua ausência. Pois a síncope se constitui de uma marcação de um tempo fraco que é compensado em outro mais forte. Neste hiato entre uma marcação e outra, há um irrecusável convite, silencioso para os ouvidos, porém estrondoso para o corpo, incitando-o a preencher esse vazio com a marcação corporal. Eis o resultado deste imperativo que é a síncope: “o samba não pode parar”, mesmo debaixo de chuva. Tanto em Merleau-Ponty quanto em Muniz Sodré, o corpo se constitui como agente importante da percepção que cria sentidos e significados, que pensa e transforma o mundo através de uma atitude corporal, marcada pela mobilidade, e que se situa histórica e culturalmente. Ambas as concepções sugerem outras forma de pensar, de olhar, de sentir e de, sobretudo, construir o mundo. O francês teve de reconsiderar o papel do corpo, pois a tradição da qual ele faz parte promoveu uma cisão entre corpo e mente ao considerar esta última como a única instância capaz de dar sentido e significado ao mundo. Sodré, por não precisar desfazer este mal-entendido, uma vez que nunca operamos, aqui, tal cisão, reflete sobre a relação entre corpo-samba, e como tal relação foi importante para a história desse mesmo corpo,

majoritariamente negro, alvo da violência da escravidão e dos dispositivos racistas do pós-abolição.

Certamente, o imprevisto dos bambas cariocas está ligado ao *corpo fenomenal* e, principalmente, a síncope mobilizadora; tal como um mestre-sala, ele reverencia a síncope do batuque contornando-a com seus meneios exuberantes. Assim, uma conversa entre estas teorias tende a fortalecer nossa proposta, que se vale da cultura popular, isto é, da mistura, da transa de ideias, e que rejeita a obsessão por purismos e delírios ufanistas. Mas antes de avançarmos nesse cruzo de ideais, vamos abordar brevemente o pensamento do francês.

Merleau-Ponty, como dito acima, promove uma ruptura com a tradição ocidental através da reconsideração do papel da *percepção*, que se encontrava submetida às instâncias da consciência. Assim, nos fornece condições suficientes para alargarmos as possibilidades de perspectivas de pensamento, de conhecimento e de inteligência. Para ele, o corpo não é – como construiu a tradição filosófica ocidental, com exceção de alguns poucos pensadores ocidentais – mero suporte para a consciência, utensílio, fonte de todo tipo de erro ou equívoco, tão pouco uma instância de pecado. Isso significa que o corpo, tal como a consciência na fenomenologia de Husserl, também possui uma *intencionalidade*, isto é, articula, através dos cinco sentidos, significações para o mundo. Nesse sentido, há uma inter- relação entre corpo e mente que, se opondo a concepção clássica da oposição entre sujeito e objeto, se harmoniza com o mundo *em-si* a partir de um campo organizado de acordo com experiências perceptivas que não se submetem às exatidões intelectuais da consciência³⁷. Merleau-Ponty reacomoda o papel do corpo e toma sua experiência como um campo criador de sentidos, pois, para ele, a percepção não se trata de uma representação meramente intelectual, mas um acontecimento da corporeidade e, subsequentemente, da existência. Segundo Terezinha Petrucia da Nóbrega, outro ponto fundamental no pensamento do francês é o *movimento*. “Para Merleau-Ponty, a percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento”³⁸. Sobre isso, mais adiante, ela explica:

Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo. Situamo-nos nas coisas dispostos a habitá-las com todo nosso ser. As sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação,

³⁷ Ver: FERRAZ, Marcus Sacrin Ayres. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2008. Doi: 10.11606/T.8.2008.tde-0872008-145806. Acesso em: 2023-07-03.

³⁸ Nóbrega, T. P. D. (2008). *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*. Estudos de Psicologia (Natal). 13, 141-148.

mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais³⁹.

A noção de percepção e movimento só é possível porque Merleau-Ponty rompe com as concepções clássicas de que os órgãos sensoriais são meros receptores passivos. Ainda de acordo com a autora, em *Fenomenologia da Percepção*, nos capítulos acerca do mundo percebido, o francês enfatiza a teoria da percepção na experiência do “sujeito encarnado”, isto é, que olha e que sente. Nessa experiência do *corpo fenomenal*, ele também reconhece o espaço como algo “expressivo e simbólico”. Nesse sentido, a teoria de Merleau-Ponty também faz referência à historicidade, aos objetos culturais, aos diálogos, aos conflitos, as contradições e as experiências afetivas. Assim, no interior do sujeito encarnado, encontramos as experiências de alteridade do mundo cultural e das relações sociais em geral.

Esta potente experiência corporal do sujeito encarnado que Merleau-Ponty aciona nos é bastante familiar, como já dito mais acima e nos textos anteriores. No entanto, sua teoria, por mais que não represente exatamente uma novidade para a cultura popular brasileira, que, desde os primórdios, garantiu o protagonismo do corpo nas suas construções, alimenta a disposição para o nosso empreendimento, uma vez que o cruzo de pensamentos, texturas estéticas e atitudes também sempre nos foram familiares e dignas de um trato especial na nossa cozinha cultural. Assim, Merleau-Ponty com os textos de Muniz Sodré sobre samba e corpo parece uma mistura sadia que permite produzir ainda mais rupturas e criações a partir de atitudes corporais.

Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré reflete a respeito do corpo exigido pela síncope. A metáfora de Duke Ellington mencionada acima, de que o jazz é cantado por uma terceira pessoa, “aquela que não está”, comunica a “sua força magnética, compulsiva mesmo” que “vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.”⁴⁰ Tal estrutura rítmica, presente na música de origem negro africana, coloca o ouvinte em movimento pelo paradoxo de seu efeito ser perceptível pela ausência. Ou seja, a síncope, que é a marcação de compasso baseada num tempo fraco que repercute em outro mais forte, sinaliza uma ausência, comunica um vazio muito antes para o corpo do que para os ouvidos, ou para o intelecto, que vem ainda mais tarde na ordem perceptiva. Assim, a partir desse hiato, desse vazio, coloca em marcha a sua força que arrasta o corpo para o movimento (ou enfatiza e aciona o caráter móvel do corpo), convidando-o a dançar, a bater palma, a gingar, em suma: a criar.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad. 1998, p. 11.

O samba, como já bastante discutido em todos os textos, se constituiu também como símbolo de resistência. Diz Muniz Sodré:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano⁴¹.

O batuque negro africano operou posturas decisivas na trajetória histórica do corpo escravizado e marginalizado. Os corpos alvos da violência escravagista encontravam na síncope a possibilidade de manter o corpo em movimento ante o imperativo que imobilizava esses mesmos corpos no interior da exploração violenta do tralho escravo. Nesse sentido, a síncope dos batuques se constituiu como uma espécie de comunidade histórica que legou o corpo e o seu direito ao movimento; movimento que pode ser acionado sempre que a ameaça de imobilidade ensaia seus descompassos.

Desse modo, com as noções de corpo de Sodré e de Merleau-Ponty, gostaria de sugerir uma aposta na arte e na cultura popular brasileira como formas de alargar as possibilidades de percepção; como outras possibilidades de olhar para o mundo e, sobretudo, de constituí-lo. Vale dizer que seria não uma mera substituição ou inversão de lógica, e sim um possível desvio, tal como sugere o próprio Merleau-Ponty em suas obras, tanto no interior de sua teoria quanto no estilo solto, leve e poético de sua escrita.

Pontuo, de antemão, as intenções de colocar em marcha tal proposta, porque se trata disto: não apenas saber de modo claro e objetivo aonde se quer chegar, receando cometer qualquer tipo de equívoco metodológico – não se tem, aqui, esse medo tão ironicamente encorajado –, mas de experimentar a aposta durante o próprio processo de construção da mesma (por em movimento), de permitir que ela também conduza não apenas interpretando o suposto objeto dela como “nosso objeto” ou como “nosso instrumento” de reflexão.

Desse modo, a pergunta pelo modo de ser ou de operar de tal aposta assume, mais precisamente, um gesto duplo e ainda mais potente do que o sufocante comedimento metódico tradicional: perguntar o que pode a cultura (sobretudo a cultura popular brasileira) e, ao mesmo tempo, lançar mão dela como forma de pensamento e de olhar para o mundo. No entanto, tal como dito acima, não se trata de meramente pensar/fazer “diferente” ou de alguma tentativa de construção visando o “alternativo”. Há, aqui, uma necessidade de não permitir que a universalidade ocidental silencie questões potencialmente transgressoras e até, talvez, necessárias. Nesse sentido, o samba entra em cena não apenas para ser pensado como objeto,

⁴¹ *Idem*, p. 12.

mas para pensar, ou, como dizia Paul Cézanne acerca da paisagem a ser pintada, para deixar que o samba se pense em nós, que a síncope nos arraste para a mobilidade perceptiva. O samba que se pretende aqui colocar em cena é, mais precisamente, o partido-alto, um subgênero do samba. E há também uma razão específica para a aposta nesse subgênero, tão marginal desde o seu surgimento até os dias de hoje. Há algo nessa marginalidade que, justamente por se constituir às margens, nos fornece possibilidades outras de pensar e de olhar para o mundo.

A marginalidade do Partido-alto, algo que já foi bastante mencionado, e é sempre bom repetir, não se explica a partir de uma suposta ausência de valor ou de riqueza cultural, seja lá o que isso queira dizer. Ao contrário, a sua quase completa exclusão do *mainstream* revela a sua dimensão transgressora, isto é, a sua resistência em relação aos princípios mercadológicos que se impõem, por sua vez, a partir de certos processos de desafricanização, visando tornar a cultura um produto para o consumo massivo e “despotencializado”. A música da diáspora africana nas Américas, segundo Nei Lopes, se desenvolve de duas principais maneiras: uma integra-se aos elementos externos (indústria cultural) e a outra se esforça em manter, tanto quanto possível, os seus traços ancestrais. Para ser eleito como símbolo de identidade nacional, o samba, cuja ancestralidade é africana e rural, precisou paulatinamente se desafricanizar ou assumir uma falsa africanidade, processo pelo qual até mesmo as escolas de samba passaram. Todavia, no interior da sua cultura, algumas vertentes do samba, mesmo nos meios urbanos, resistem e se mantêm consideravelmente fiéis às suas raízes africanas. Como o caso, por exemplo, da modalidade de samba conhecida como “Partido-Alto”, “Samba de partido-alto”, ou apenas “partido”. Assim, não se trata apenas de uma modalidade de samba, mas também de uma potencialidade no modo de sentir e de pensar a vida que se despeja artisticamente; de uma verdadeira potência de ruptura que, além de lançar um potente olhar para o mundo, resiste às tentativas de neutralização dessa potencialidade transgressora recusando as investidas mercadológicas que “positivizam” a música quase sempre no fio de um mordaz silenciamento.

Não é o objetivo, aqui, como já esclarecido diversas vezes, insistir numa definição de partido-alto, principalmente por conta da imensa quantidade de definições encontradas, algumas inclusive contraditórias entre si. Basta continuar, por ora, tomando-o, como uma modalidade de samba cujo principal aspecto é o improviso. Este, aliás, completamente alinha à ideia de mobilidade. Junto com outros aspectos, a improvisação, tal como aqui se busca sugerir, evidencia certas circunstâncias para além do elemento estético musical, a saber, um método de pensamento. E tal método está relacionado ao modo de vida das figuras que fizeram e fazem parte da formatação da música popular brasileira. Assim, podemos considerar que o improviso no partido-alto, que sempre esteve atrelado às situações vivenciais, opera a partir de uma relação

entre vida, pensamento e arte, isto é, uma estética de vida baseada na reflexão acerca do próprio contexto social, histórico e cultural configurada ou organizada em forma de arte. Uma arte que se faz nos eventos, nas festividades e nas mediações do cotidiano. Logo, uma estética de vida.

Para darmos continuidade, voltemos à noção de improviso.

A “recriação” de ideias ou de caminhos a partir do improviso possui uma metodologia que não é exclusiva do partido-alto. O improviso não se trata de um método de constantemente criar algo totalmente novo – o que parece ser impossível. É muito mais constituído de um convite à mobilidade do que à “novidade”. Assim, todo improviso na música em geral é executado a partir de uma série de elementos previamente definidos: ideias, motivos, frases, padrões, recursos técnicos, etc. Em dado contexto, sendo esse contexto, por exemplo, uma determinada progressão harmônica, um instrumentista ou versador improvisa um solo em cima dessa progressão; portanto, ao menos inicia aplicando esses elementos previamente estabelecidos, amarrando-os, construindo uma ideia, como se estivesse contando uma história. E é justamente a partir dessa dinamicidade musical, desse ato de amarrar as forças, lançando-se a possibilidade de multiplicá-las, que se cria e recria, inventa e reinventa, interpreta e reinterpreta as ideias ou os padrões musicais. Assim, a metodologia intelectual do improviso é um elemento fundamental para a possibilidade de abertura e construção de novos caminhos, de novos sons, de novos formatos, de novas ideias e de novas maneiras de pensar. Mas não por ter como fundamento a criação do novo, no sentido de ser constantemente “original”, e sim por se fazer no fluxo da mobilidade perceptivo-criativa. É um ato de fertilizar os caminhos, portanto, é crucial para o desenvolvimento estético e cultural. É crucial, sobretudo, para a continuação das obras que pensaram e constituíram o mundo, em suma: para mantê-las em movimento.

A improvisação no partido-alto, assim como qualquer forma de improviso, utiliza os versos da tradição: recortes, fragmentos ou modificações. A sabedoria consiste em juntar as forças e aplicá-las no contexto, de maneira bem humorada ou sagaz. Essa sabedoria está relacionada a um jogo de pensamento que só os malandros bons versadores dominam. Os versos tradicionais surgiram, provavelmente, a partir de um jogo malandro de criação e recriação, de maneira coletiva e histórica, a qual não se sabe, e não importa saber, quem foi o criador primeiro de determinado verso ou variação. É um conjunto de saberes que estão inseridos não apenas nas dinâmicas musicais, bem como nas próprias instâncias da vida. O improviso é típico de uma capacidade mental de se lançar no tempo em seu caráter inapreensível; de manter o ritmo, o balanço e o equilíbrio independentemente da inconsistência que fundamenta o tempo. É lançar-se, com coragem, ficando cara a cara com o *devir* e com tudo que ele arrasta para dentro e para fora de si. O *pensador-ligeiro* aciona o drible diante do *zagueiro-devir*, desconcertando todos

os seus movimentos que matam, como bem se sabe, não apenas a jogada. O *pensador-ligeiro* possui uma índole habilmente desviante e desarticula todos os métodos do *zagueiro-devir*, gingando com uma manha exuberante e digna de aplausos. Nesse sentido, o improvisado se trata não apenas de um conceito, mas também de uma sinuosa coreografia que só pode ser assimilada na mobilidade da atitude corporal.

Um olhar desatento pode considerar o improvisado uma situação meramente mecânica de colecionar ideias e aplicá-las, ou pelo menos muito suscetível a essa espécie de comodismo. Esta última consideração pode até ser válida, mas não se limita a apenas isso. Mas antes de tratarmos desta questão, façamos um paralelo com o que Merleau-Ponty nos traz acerca do método de Cézanne em *O Olho e o Espírito*:

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. É o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la. Estaria aí a razão de suas dificuldades e também das deformações que nele se observavam sobretudo entre 1870 e 1890. As travessas ou as taças postas de perfil numa mesa deveriam ser elipses, mas as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, dispõe-se na base do quadro contra as leis da perspectiva. Ao abandonar o desenho, Cézanne teria se entregado ao caos das sensações. Ora, as sensações fariam inverter os objetos e sugeririam constantemente ilusões, como o fazem às vezes – por exemplo a ilusão de um movimento dos objetos quando movemos a cabeça –, se o julgamento não corrigisse a todo instante as aparências.⁴²

Ao tentar, nas palavras de Cézanne, um “fragmento da natureza”, ele queria “pintar a matéria em via de se formar”, de tomar a ordem nascendo a partir de uma “organização espontânea”⁴³. Era isso que Cézanne buscava quando meditava durante uma hora antes de iniciar a pintura: fazer com que a paisagem se pensasse nele, retomar a paisagem como organismo nascente, recuperar as vistas parciais e soldá-las umas nas outras para reunir aquilo que “se dispersa pela versatilidade dos olhos”⁴⁴. Ora, mas o que isso, a pintura e o olhar, tem a ver com a música? Tudo. Não se trata, afinal, da percepção corporal? Se Cézanne realizava essa reunião das vistas parciais buscando perceber a “ordem nascendo”, não acontece de maneira tão diferente na música e, sobretudo, no improvisado. Trata-se também de uma reunião, neste caso, de *escutas*, noção de suma importância para a cultura popular brasileira. E não apenas escutas de ideias, motivos e frases melódicas, mas também da própria vida e sua organização (ou desorganização), tal como queremos sugerir aqui. Do mesmo modo que um bom

⁴² MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Nayf. 2014, p. 111.

⁴³ Idem, p. 112.

⁴⁴ Idem, p. 117.

improvisador instrumentista sabe utilizar bem o contexto para criar melodias inspiradas, um versador também sabe aproveitar cada elemento que o circunda, isto é, retomar a paisagem musical fornecida também pelas próprias instâncias da vida. A relação que aqui se faz entre a reunião das vistas parciais de Cézanne e a reunião de escutas é – tal como coloca Merleau-Ponty – a da arte não como imitação ou fabricação de acordo com os desejos do gosto, mas sim como uma “operação de expressão”.

Podemos compreender o fazer musical no geral como uma reunião de escutas, uma reunião de fragmentos de influências que rondam o compositor, tal como fantasmas, no momento de composição ou execução musical (que também se abre, espontaneamente, para a composição). Cézanne assumia a postura de se permitir ser assombrado pela natureza das coisas em sua ordem nascente ao invés de meramente imitá-la. Ora, a improvisação musical passeia justamente por essa ordem, talvez não nascente, mas sim em constante movimento, e opera uma expressão a partir da reunião de escutas dos elementos desta vida que circunda o improvisador e, inevitavelmente, o formatam. Assim, a operação de expressão também pode ser compreendida, na improvisação, como uma assunção das escutas sonoras, dos saberes da tradição e do contexto social e cultural, dado que o partido-alto, como dito acima, comporta essa postura de resistir, tanto quanto possível, aos processos de desafricanização para preservar os ensinamentos da ancestralidade africana; e, principalmente, resistir às violentas práticas de terror do período a partir do pós- abolição contra negros, negras e pobres realizadas através das reformas de Pereira Passos.

Desse modo, assumir o samba, o partido-alto e seus elementos como pensamento filosófico significa assumir os aspectos da vida, de assumir o próprio contexto ou a cultura para pensar tudo o que vem junto nesse processo. Mas não para reproduzi-la, a cultura, e sim para ressignificá-la ou fundá-la novamente. Creio que, agora, respondemos aquela questão suspensa alguns parágrafos atrás, sobre a improvisação como mera coleção de ideias mecanicamente aplicadas, pois já conquistamos algumas noções que inviabilizam essa limitação na compreensão da improvisação.

Improvisar também é uma forma de escritura. Ou a escrita é constituída também por momentos de improvisação, desde que se compreenda o improviso como a assunção das escutas ou das influências da tradição (tanto da nossa quanto da estrangeira) e do contexto cultural que a todo momento atravessam a execução do improviso ou da escrita. Esse texto, por exemplo, assim como a maioria dos textos, desde sua primeira palavra grafada, não teve sequer um momento de sossego. Escrever um texto não é uma atividade solipsista; nela está pressuposta sempre esse conjunto de influências que a atravessam não apenas antes, nas

leituras, mas também durante o seu movimento, o seu realizar-se como escrita. Uma escrita pode seguir rigorosamente os padrões textuais, as metodologias tradicionais, as ideias e conceitos tradicionais – e tal postura já pressupõe um suspiro a mais –, bem como também pode cometer desvios e ressignificar, mesmo que a partir daquilo que está dado, num movimento de estar dentro e estar fora ao mesmo tempo. O que seriam as mudanças históricas de estilos na literatura senão isso? As mudanças de métodos filosóficos e de abordagens? Os neologismos? Todas as rupturas e recriações na arte e na cultura em geral? O que artistas como Luis Buñuel e Salvador Dalí queriam senão isto – liberar os fantasmas do inconsciente que sempre se quedaram solapados pelo rigor da razão e da lógica ou dos cânones de criação? É difícil perceber tais mudanças acontecendo porque elas se dão justamente no fulgor do movimento, nos vãos, nas frestas, entre uma coisa e outra, que são inapreensíveis, isto é, nenhum pensamento é capaz de monopolizar na justeza de uma ideia ou de um conceito.

Assim, o que eu gostaria de sugerir, ao colocar em cena o improviso no partido-alto para pensar seus métodos, seria a postura de assumir mais precisamente estes mesmos métodos com o objetivo de colocar em marcha esse desvio do universal e não calar determinadas questões – que podem, inclusive, ser decisivas ao acionarmos. De se permitir a esse novo olhar para o ato de pensar e de escrever a partir dessa assunção, dessa postura de tomar para si as instâncias da própria vida, do próprio contexto cultural e histórico. Não para forçosamente criar algo novo, afinal improvisação não se trata disso, mas sim para produzir esse desvio, essa abertura, essa perene mobilidade, em vez de se prender sempre ao mesmo modo de olhar, de pensar e de compreender o mundo.

2.5 Partido-alto: improviso e vontade de potência

De qualquer maneira
 Meu amor eu canto
 De qualquer maneira
 Meu encanto, eu vou sambar
 Com os olhos rasos d'água
 Com o sorriso na boca
 Com o peito cheio de mágoa
 Ou sendo a mágoa tão pouca
 Quem é bamba não bambeia
 Falo por convicção
 Enquanto houver samba na veia
 Empunharei meu violão

(*De qualquer maneira* – A. Candeia)

Candeia, ao cantar os versos acima, como que em suspiros profundos durante uma breve trégua das intempereis da vida, anuncia a sua postura totalmente oposta a qualquer forma de resignação. Através dos cantos, sejam esses cantos composições ou versos improvisados, os grandes versadores de partido-alto, os bambas, assumem para si uma estética de vida semelhante a vontade de potência nietzschiana. Trata-se de um ímpeto de criação que, “de qualquer maneira”, se canta sem jamais renunciar a postura de criar ininterruptamente como forma de pensamento e também de resistência. A lida diária com a mobilidade do corpo, este em perene confissão. Batuques, versos e resistência caminham de mãos dadas, como é fácil notar, desde os primeiros e esparsos passos dessa estética de vida mais tarde denominada Samba. Por razões que já conhecemos muito bem, não é possível dissociar o Samba dessa palavra, resistência, sua irmã, fiel e leal desde o início, e tão importante para o *transe* da *caboclização*, que fora abordado anteriormente. Nesse sentido, o ímpeto de criação é também, indiscutivelmente, ímpeto de resistência, uma vez que o Samba e toda sua inventividade se ofereceram em resistência aos dispositivos de exclusão social que recaíram sobre indígenas, africanos, pobres, e tantos outros, no pós- abolição.

O conceito nietzschiano de vontade de potência, como bem coloca Rosa Dias em *Nietzsche, vida como obra de arte*, não aponta para qualquer tipo de essência ou de “absoluto”, e sim para uma instância de onde tudo o que está para acontecer se origina. Ou seja, a vontade de potência é uma força de interpretação que produz ininterruptamente aquilo que ainda não existe. Para o filósofo alemão, interpretar, pensar e até mesmo existir é criar. E o que resulta dessa criação é o próprio mundo. Isso significa que não há nada a ser explicado ou descoberto, mas sim a ser criado, a saber, um conjunto de valorações. Assim, a única realidade existente é a vontade de potência como instância criadora de mundos.

O Partido-alto, subgênero do samba, marginal desde o seu início até os dias de hoje, pode ser compreendido como uma poderosa estética de vida que se aproxima da *vontade de potência*. Trata-se de uma relação indissociável entre vida, pensamento e arte, sendo a improvisação musical – que talvez seja o traço mais determinante dentre os elementos estéticos desse gênero – um método de não apenas sentir e pensar as situações do próprio contexto social e cultural, mas também de constituí-los. Nesse sentido, também não há a descoberta ou explicação de um mundo, mas sim um “sentir” o mundo que, segundo Nietzsche, é o que está pressuposto em qualquer teoria ou pensamento: uma confissão do autor. Ou, poderíamos ousar dizer, uma confissão do corpo, da carne, do sangue. A arte de improvisar, ao lançar mão de versos, tanto improvisados quanto da tradição oral, ou modificações desta última, repletos de sabedorias africanas, coloca em marcha justamente esse pensamento a partir da confissão do

corpo marcado pela realidade histórico-social. São as labaredas destas confissões que criam mundos e lhes fornecem o movimento. A realidade se constitui, portanto, disto: lastros cambiáveis de confissões do corpo? Sim, se origina da mobilidade que o corpo emprega em suas confissões.

Desse modo, o partido-alto opera através da vontade criadora que tem a arte como modo de vida – tal como sugere Nietzsche ao propor uma ruptura com a metafísica da tradição filosófica através de uma mudança na subjetividade. A improvisação é também uma vontade de potência cuja estrutura de pensamento “lê com o próprio sangue”, isto é, ressignifica as leituras de mundo africanas, gênese de sua formatação, a partir do próprio contexto social e vivencial; segue no fio de uma *alteridade radical*, que não deturpa e não apenas reproduz, mas continua a obra. Vale dizer, como aponta Eduardo Barbosa em *Sambo, logo penso*, que o partido-alto “revela, além da poesia e encantos da cultura, a violência e a aspereza muitas vezes deslembreadas por muitos compositores de samba e outros estilos”. Ou seja, assume e afirma a vida em sua dimensão total, sem nenhum tipo de resignação, ou tão somente de subterfúgios religiosos (a religiosidade, nesse contexto, pode ser edificante e também símbolo de resistência), mas sim com vistas em um enfrentamento dessa realidade a partir de uma potente estética de vida criadora ou vontade de potência, como dito acima. Nesse sentido, o desafio em forma de contenda também pode ser entendido, tal como sugere a cultura dos versadores, como um caminho estético de superação de si mesmo através da criação de versos que aqui são tomados como modos de sentir, pensar, interpretar e criar a realidade. É o que mais ou menos sugere o *status* de bamba, algo que será tratado mais adiante.

A potência estética musical no partido-alto evidencia um traço combativo, um modo de ser dos grandes partideiros baseado na recusa a qualquer forma de resignação com relação as opressões advindas de um longo processo histórico de dominação, de violência e de racismo. Tal postura não se trata, porém, de apenas um conjunto de correlações ideológico-políticas, mas sim do resultado da relação entre vida, pensamento e arte como potência transgressora e criativa. O próprio modo de constituição da vida, uma vez que desde sempre vinculado a arte e ao pensamento, implica, naturalmente, em uma postura que se opõe as formas de tentativa de dominação dessa estética de vida, como já visto a respeito do batuque como oposição ao imperativo social escravagista. Dominação tal que buscou neutralizar essa potência transgressora e criativa para conformá-la a uma uniformidade nacional, sobretudo a partir de um certo arrefecimento ou até mesmo uma supressão dos elementos indígenas e africanos da cultura; exemplo disso foi o já mencionado muitas vezes projeto de modernização urbana operado por Pereira Passos, prefeito da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Com

relação a música, isso também fica bastante evidente quando prestamos atenção no processo em que, para conceder o status de símbolo nacional ao samba, precisou, antes, pouco a pouco “desafricanizá-lo”. O partido-alto foi uma das vertentes do Samba que resistiram e preservaram relativamente seus “cânones fundadores”.

Quanto à preservação dos cânones fundadores presentes no partido-alto, vale uma breve consideração. É evidente que o autor também se refere ao que já foi bastante mencionado acima: trata-se da postura de resistir às imposições dos princípios mercadológicos que historicamente só aceitaram as culturas com raízes africanas sob a condição do abandono de boa parte desses traços formatadores; de resistir ao gesto indecoroso do mercado cultural de despir a cultura brasileira, tanto quanto possível, de sua africanidade. Nesse sentido, tal preservação não conversa, de maneira alguma, com alguma tentativa de pureza nos moldes semelhantes aos dos europeus, a qual Nietzsche também desprezava. Ao contrário, significa insistir em escrever na pele da própria vida, uma vez que essa mesma vida fora desde sempre negada, violentada e excluída. Portanto, a memória e preservação das raízes africanas sugere não uma mera inversão de lógica para simplesmente preservar uma outra suposta pureza, e sim uma afirmação dos aspectos da própria vida. Dado que os bantos, juntamente com certas influências europeias, compõem a gênese dos principais aspectos da música popular brasileira, e da cultura em geral, este gesto também significa apontar para a multiplicidade de vozes que constituíram a cultura popular brasileira, e cujas estruturas também interpretaram a realidade do ponto de vista histórico, social, cultural e filosófico.

Quem quiser quebrar minha viola
Pode crer que vai se dar mal
Minha viola é madeira de lei
Não é qualquer qualidade de pau

Eu mandei fazer essa viola
Não é fina embraúna, nem jacarandá

É maçaranduba, moço
Maçaranduba, lá lá

Madeira dura
Que não quebra e não dá pra rachar(...)

(Viola de Maçaranduba – Geraldo Babão)

A viola de maçaranduba de Geraldo Babão, “que não quebra e não dá pra rachar”, sugere essa até agora tão falada resistência. Talvez, nesse ponto, a postura de resistência pressuposta na cultura popular se afaste um pouco do conceito de vontade de potência, uma vez que Nietzsche desprezava a concepção darwiniana de sobrevivência, tomando-a como uma perspectiva de compreensão da vida baseada na indigência. Tendo em vista que se trata de

realidades diferentes, não podemos negar certas defasagens sociais no meio em que surgiu o *samba-de-morro* carioca, o partido-alto e tantos outros traços da cultura brasileira. Tal realidade, como bem se sabe, infelizmente constituiu boa parte das situações dos morros e periferias cariocas de modo a exigir a criação de estratégias de sobrevivência baseadas em princípios de coletividade. Portanto, o samba e o partido-alto, além de métodos de pensamento, também operaram como instrumentos de combate a essa dura realidade. Trata-se, portanto, de uma estética de vida que, atrelada às reflexões, encontramos posturas de enfrentamento. Assim, o modo tal como se articula a vida, a vivência e a compreensão do partideiro se estrutura como uma obra de arte que resiste e enfrenta a realidade. Podemos, portanto, considerar o seguinte: tal “vida como obra de arte” além de realizar-se no fazer musical presente nas mediações da vida cotidiana, nas celebrações e nas festividades, também pressupõe formas de resistência e coletividade, sendo a arte como vontade criadora o princípio que impulsiona todos esses elementos.

Eu sou descendente Zulú
Sou um soldado de Ogum
Devoto dessa imensa legião de Jorge

Eu sincretizado na fé
Sou carregado de axé
E protegido por um cavaleiro nobre

Sim, vou na igreja festejar meu protetor
E agradecer por eu ser mais um vencedor
Nas lutas nas batalhas
Sim, vou no terreiro pra bater o meu tambor
Bato cabeça firmo ponto sim senhor
Eu canto pra Ogum

(Ogum) Um guerreiro valente
que cuida da gente que sofre demais
(Ogum) Ele vem de Aruanda
ele vence demanda de gente que faz
(Ogum) Cavaleiro do céu escudeiro fiel
mensageiro da paz
(Ogum)

Ele nunca balança
ele pega na lança ele mata o dragão
(Ogum) É quem da confiança
pra uma criança virar um leão (Ogum)
É um mar de esperança
que traz a bonança pro meu coração (Ogum)

Deus adiante paz e guia
Encomendo-me a Deus e a virgem Maria minha mãe
Os doze apóstolos meus irmãos
Andarei nesse dia nessa noite
Com meu corpo cercado vigiado e protegido
Pelas as armas de são Jorge

São Jorge sentou praça na cavalaria
 Eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia
 Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
 Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem
 Tenham mãos e não me peguem e não me toquem
 Tenham olhos e não me enxerguem
 E nem em pensamento eles possam ter para me fazerem mal

Armas de fogo o meu corpo não alcançarão
 Facas e lanças se quebrem sem o meu corpo tocar
 Cordas e correntes se arrebentem se o meu corpo amarrar
 Pois eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge

Jorge é da Capadócia!
 Salve Jorge

(Ogum – Claudemir/Marquinho PQD)

Com efeito, o partido-alto se conecta artisticamente, eticamente e politicamente com os processos da realidade não apenas se valendo dos seus elementos como matéria prima para inspiração, mas também para, ao criar, pensá-lo e combatê-lo, uma vez que tais processos se impuseram violentamente devastando tudo que se encontrava, segundo suas orientações, “fora do lugar”. É preciso acionar o drible, a manobra, o pensamento ligeiro. Mais ainda: é preciso se estabelecer enquanto um pensador ligeiro, que não titubeia no tempo e não tropeça no compasso – e quando tropeça sabe como cair. Nesse sentido que podemos compreender a figura do *Bamba*, e porque o partido-alto, ao cabo de certo tempo, passou a ser afirmado como um samba de bamba. Tal como aponta Lopes, a palavra vem do quimbundo *mbamba*, e tem por significado algo como “mestre consumado” ou “muito exímio sabedor” que, além disso, recalca suas origens africanas. Mas, como muitas vezes sugerido acima, nos momentos de compor e de executar os improvisos, essas origens saltam do inconsciente deixando evidentes os traços da ancestralidade. O bamba, podemos dizer, lança o corpo na roda de samba, e esta, assombrada pela compulsão mobilizadora da síncope, arranca do corpo as confissões, das mais profundas. O corpo, assim, entorna para todos os lados, lastreando a realidade, e suplica para que o movimento da roda não cesse jamais. Pois esse movimento é, propriamente, a sua vida.

Assim, o bamba parece, de certa forma, também perseguir aquela possibilidade de mudança na subjetividade que Zaratustra almejava e anunciava ao povo na praça do mercado; mestre consumado, de exímia saberia, o bamba é aquele que anda na corda bamba e contorna o palhaço – afinal, “*quem é bamba não bambeia*”. E se cair, tal como um arguto felino, cai em pé. Driblando até mesmo a morte, física e simbólica. Em suma, a subjetividade no bamba, através dos impulsos proporcionados pelo partido-alto e pela arte dos solos improvisados, se estabelece como criação, articulação e coreografias; é estimulada por um saber ancestral dançante, de variadas possibilidades e ondulações que permite isso, que se abre para isso, que

é o imprevisto como estética de vida baseada na criação ininterrupta, na mobilidade do corpo que confessa incessantemente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. *Terra de Fome e Sonho: O paraíso material de Glauber Rocha*. In: 00. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BRANDÃO, Carlos. *Acumulação primitiva permanente e desenvolvimento capitalista no Brasil contemporâneo*. Capitalismo globalizado e recursos territoriais. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 39-69, 2010.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1975.
- CAVALCANTE, Jordhanna Neris Sampaio. Sobrevivendo no inferno da 'democracia' no Brasil pós-1998. 2019, disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/26412>. Acesso em 20 de abr. 2022.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DE LA BOÉTIE, E. *Discurso Sobre a Servidão Voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- DELLA TORRE, Bruna. *Adorno e o novo milênio: notas sobre a indústria cultural e capitalismo de plataforma*. Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MM/MM2019/AnaisMM2019/MC40/MC403.pdf>. Acesso em 18 de abr. 2022.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.
- FERRAZ, Marcus Sacrin Ayres. Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty. 2009. Tese de Doutorado. *Universidade de São Paulo*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08072008-145806/en.php>. Acesso em

11 de maio. 2021.

FREIRE, Paulo. *Educação Como Prática de Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Recife: Global Editora, 2003.

_____. *Sobrados e Mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global Editora, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1997.

LOPES, Nei. *Partido-Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES SILVA, Wallace (org.). *Sambo, logo Penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexis Editora, 2015.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a supressão da moral*. Editora Unicamp, 1997.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Maro Zero, 1982.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Considerações sobre "Posições" de Derrida. O que nos faz pensar, disponível em: <http://oquenofazpensar.fil.pucio.br/index.php/oqnf/article/view/219>. Acesso em 12 de jul. 2021.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Não aprendi dizer adeus. *Educação e Filosofia* v. 29, n. 58, p. 547-566, 21 mar. 2016.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins fontes, 1994.

_____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 111

MORAES, Marcelo José Derzi de. A escuta por vir. *REVISTA: Ensaios Filosóficos*, p. 99.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Paulo César de Souza.

São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos* (ou como filosofar com o martelo). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NOGUERA, Renato. *O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2015.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução Política do Brasil: Colônia e Império*. São Paulo, 1933.

RACIONAIS Mc's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997 (73 min).

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROCHA, Glauber. “*Eztetyka da Fome 65*” in _____: *A Revolução do Cinema Novo*, pg. 31.

SARMENTO, Alfredo. *Os Sertões da África*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência – Seis Reflexões Laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Filmografia

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Monte Santo: Independente, 1964.

PARTIDO-ALTO; Direção: Leon Hirszman. Produção: Embrafilme. Brasil, 1976- 1982.

QUE horas ela volta?. Direção de Anna Muylaert. São Paulo: Pandora Filmes, 2015.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções, 1967.