

**ENSAIANDO REPERTÓRIOS DE SAMBA: FEITIÇOS E  
MISTÉRIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS / REHARSING  
SAMBA REPERTOIRE: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL  
SPELLS AND MYSTERIES**

Manoel Sotero CAIO\*

**RESUMO**

Neste ensaio procuro refletir sobre questões metodológicas suscitadas pela leitura das obras “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)” e “O Mistério do Samba” de Carlos Sandroni e Hermano Vianna, respectivamente. Para tanto, busco respaldo nas categorias centrais e largamente problematizadas no campo da sociologia da arte, como também identifico na abordagem de Becker recursos heurísticos profícuos que nos permitem compreender os subterrâneos das teses defendidas pelos autores. Proponho uma interlocução que, por sua vez, resulta noutros desvelamentos dos textos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samba. Identidade nacional. Aspectos teórico-metodológicos.

**ABSTRACT**

*In this paper, I aim to reflect on methodological questions bestirred by the reading of the works “Decent Spell: changes in samba in Rio de Janeiro (1917-1933)” and “The Mystery of Samba” by authors Carlos Sandroni and Hermano Vianna, respectively. To achieve this, I look for support in the central and widely problematic categories in the field of Sociology of Art, as well as identify in the Becker approach productive heuristic resources that allow us to comprehend the underground of the theses defended by the authors. I propose an interlocution which, in turn, results in other unveilings from the texts.*

**KEYWORDS:** Samba. National identity. Theoretical-methodological aspects

---

\* UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Unidade Acadêmica de Serra Talhada. Serra Talhada – PE – Brasil. E-mail: [sotcaio@gmail.com](mailto:sotcaio@gmail.com)

## Música: atividade ou objeto<sup>1</sup>?

Notadamente, os estudos em torno da modernidade se prenderam demais ao impacto visual que esta produziu, no entanto, é preciso estar atento à dimensão sonora e as modulações que este processo também criou. Diante disto, as problemáticas em torno da música nas mais diversas perspectivas (seja por abordagens externalistas ou internalistas) têm motivado e angariado pesquisadores de diversas áreas<sup>2</sup>, tendo em vista a percepção de sua relevância social – como atividade ou como objeto<sup>3</sup>. As sonoridades, na perspectiva das Ciências Sociais, são de composições, instrumentais, frequências e influências diversas e, por esse motivo, trazem com muita pertinência produções que partem de um mesmo tema, mas permitem variações bastante complexas.

Segundo Smiers (2003), as tensões, conflitos, contradições relacionadas às artes demonstram que a música, entre outras formas culturais, não é adorno inocente da vida. Esta observação é de suma importância, pois a arte (sobretudo a música) constitui um amplo campo de atividades sociais adentrando em quase todos os aspectos da nossa vida hodierna. As artes, portanto, são circunstanciais ao debate democrático e ao procedimento de responder, emocionalmente ou não, às múltiplas questões da vida (SMIERS, 2003).

Vários pensadores das Ciências Sociais e da arte se aproximaram da música visualizando-a como objeto factível de investigação e para além de uma leitura enquanto ação coordenada. Neste sentido, os apontamentos levantados aqui implicaram uma aproximação mais rigorosa em relação a este cerne teórico-metodológico. Desde já, advirto sobre a perspectiva ensaística que farei uso, uma vez que as teorias não serão discutidas à exaustão, mas serão trazidas e mobilizadas na medida em que auxiliam a leitura das obras e desvelamento dos textos. Não caberá aqui um processo de exegese, mas apenas indicações de lentes teóricas que considero apropriadas para a leitura do fenômeno e dos processos de pesquisa. Admito que caminho principalmente pela senda sociológica, o que não me exime de oferecer algumas indicações metodológicas com preocupações estéticas, antropológicas, entre outras.

---

<sup>1</sup> Essa divisão é operacionalizada por Hennion em sua obra *La passion musical*. (HENNION, 2002).

<sup>2</sup> Musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, comunicação, filosofia, entre outras.

<sup>3</sup> Acho que essa distinção é importante para o estudo da música. Uma coisa é pensá-la através do contexto e ações coordenadas, isto é, como uma atividade, evento ou acontecimento. Outra coisa é adentrar nas questões que envolvem suas tecnicabilidades.

A ideia do ensaio surge das interações em sala de aula no processo de doutoramento<sup>4</sup>. Isso me motivou ao aprofundamento das obras trabalhadas nos cursos de “antropologia das sonoridades” e “sociologia da arte” (ambas vivenciadas no processo de doutoramento). Desta forma, procuro refletir sobre dois livros que abordam o gênero samba: *O Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* de Carlos Sandroni e *O Mistério do Samba* de Hermano Vianna.

Estes enigmáticos e provocativos títulos se complementam. O próprio Sandroni, em sala de aula, percebendo esta convergência destacou surpreso em um dos encontros: “O título do livro do Hermano é ‘O Mistério’ e o do meu livro é ‘O Feitiço’”. Essa relação me instigou a compreender e aprofundar o que vimos em fragmento naquele momento. Ao oferecer esta síntese como reflexão, cabe ainda uma explicação mais detalhada sobre o título, já que “Ensaio de Repertórios de Samba” sugere, como já adiantei, uma aproximação mais ensaística em relação ao objeto. Além disso, elucubro sobre pesquisas que abordam um gênero específico, isto é, o “samba”. O complemento do título do ensaio é mais do que um jogo com o título das obras discutidas, mas uma indicação do cerne desta abordagem, ou seja, uma reflexão sobre os aspectos teórico-metodológicos dos estudos da música no contexto amplo das Ciências Sociais. Neste sentido, comprometo-me a pensar mais essas questões do que propriamente o gênero.

Como recurso heurístico, poderíamos falar de abordagens externalistas e internalistas nos estudos de música. Assumindo também este desafio de pensar os dilemas metodológicos ou problemas centrais da “sociologia da arte”, Morais e Soares (2003) apresentam Adorno e Becker que, segundo eles, ilustrariam esse dilema ou lugares paradigmáticos de reflexão. Enquanto Becker ressaltaria os aspectos externos à arte, Adorno defenderia a posição de que os cientistas sociais deveriam admitir outras possibilidades de investigação, ou seja:

---

<sup>4</sup> Defini o tema desta reflexão a partir das discussões e notas de aula da disciplina “antropologia das sonoridades”, ministrada pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni em 2012, no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGA-UFPE). Essa disciplina tinha como objetivo introduzir algumas possíveis abordagens sociológicas e antropológicas nos estudos da música. Ainda no processo de doutoramento, também cursei a disciplina “sociologia da arte” com o professor Paulo Marcondes, no mesmo ano. Esta última, por sua vez, permitiu a visualização de alguns recursos heurísticos de que faço uso na discussão. A motivação do ensaio parte do reconhecimento das fecundas possibilidades de investigação das obras e do tema para as Ciências Sociais está amparada na discussão dos textos do curso “antropologia das sonoridades”, bem como noutras literaturas que tenho me apropriado em virtude dos meus objetivos acadêmicos mais amplos.

perder o medo de tratar as questões estéticas, por reconhecer que há uma irreducibilidade de tais questões a análises sociológicas, políticas, históricas etc., e por considerar que a obra de arte em si pode ser objeto de análise sociológica. Ao tratar destas questões, o cientista social deveria, então, relacioná-las às condições sócio-históricas envolvidas na criação da obra de arte (MORAIS; SOARES, 2000, p. 2).

Sei que é arriscado e reducionista operar estes recortes, mas corroboro com a apreciação de que isso pode ter mais implicações positivas do que negativas para a organização deste ensaio. Além dessa dicotomia, poderíamos dizer que noutros estudos interdisciplinares sobre sonoridades encontraremos reflexões da música enquanto “objeto” e outros a pensam como “atividade”<sup>5</sup> (HENNION, 2003). Isso não significa dizer que numa mesma reflexão esses “pontos de referência” não possam estar mais próximos ou misturados<sup>6</sup>. Contudo, com base nas leituras que venho realizando, levantaria a hipótese de que nos estudos sobre música um desses polos acaba sendo privilegiado<sup>7</sup>.

### **Feitiços e mistérios**

Na obra “Feitiço Decente” (2012), Sandroni lança o desafio de se pensar a música como objeto, admitindo desde cedo suas preocupações internalistas - embora não deixe de complexificar seu escopo por meio da busca dos significados atribuídos pelos agentes nas suas práticas e contextos. A partir da observação e escuta dos sambas de 1917 a 1933, Sandroni aponta para as divergências “não apenas a ritmos, instrumentos e versos, mas também a tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos, concepções sobre o que é ser brasileiro” (SANDRONI, 2012, p. 16). Não obstante, como o próprio autor alega, o objetivo último da obra é distinto, já que se perseguem outras alternativas viáveis de investigação e, por conseguinte, de interpretação. Isso não significa desconsiderar os múltiplos aspectos do fenômeno, mas

---

<sup>5</sup> Acredito que essa distinção é importante para o estudo da música. Um percurso possível é observar o contexto e as atividades que permitem o acontecimento do evento. Outro caminho é adentrar nas questões de tecnicabilidade. Costuma-se falar de uma “sociologia da música” somente nesse último caso, uma vez que as questões estéticas são trazidas para dentro das reflexões.

<sup>6</sup> Poderíamos dizer que são “reflexões recorrentes” ou pontos de referência do pensar sociológico.

<sup>7</sup> De maneira semelhante acontece com a teoria sociológica contemporânea ao tentar promover as sínteses dos polos agência x estrutura. Mesmo aqueles teóricos que buscaram esta síntese terminaram privilegiando um ou outro percurso. Contudo, essa ênfase poderia ser problematizada a partir das referências que estes autores assumem, ou mesmo pelo contexto de surgimentos desses pensamentos.

privilegiar a articulação de um dos elementos da música e as fórmulas rítmicas do acompanhamento. É por meio desse arranjo que Sandroni extrai informações novas para compreender a mudança em seu conjunto.

Além de tentar identificar esses agenciamentos que localizamos na obra de Sandroni, é interessante também ressaltar o escopo interdisciplinar que o texto abrange, sobretudo quando identificamos que existe uma grande dificuldade no processo de síntese dessas abordagens nos estudos da música. As transformações anotadas no samba do Rio de Janeiro no período de 1917-1933 não se limitaram aos aspectos culturais, políticos e mercadológicos, tal como podemos identificar na maioria das obras das ciências humanas (contemplar essas dimensões já é algo bastante desafiador). O texto de Sandroni é síntese de um conhecimento teórico-metodológico da sociologia, antropologia, crítica literária, historiografia, etnomusicologia, entre outros.

Em síntese, o escopo almejado implica pensar a música como objeto também e não somente como atividade. Neste sentido, as partituras, os “estilos violonísticos”, bem como estruturas de métrica e ritmo são analisados em profundidade. A abordagem internalista discutida em “premissas musicais”<sup>8</sup> chama atenção para essa transformação operada pelo “Paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2012); ou seja, Sandroni apresenta também as variações formais sofridas pelo gênero por meio da exposição minuciosa das técnicas notadas em “Pelo Telefone”<sup>9</sup> (mais próxima do maxixe ou “paradigma tresillo”) que, por sua vez, diferem e se distanciam do “Paradigma do Estácio”. As figuras rítmicas foram reconfiguradas e o samba ganhou esse ritmo mais próximo do que conhecemos hoje. Contudo, essas transformações técnicas são atravessadas por complexas mediações culturais e, diante disso, destaco a perspectiva de síntese e interdisciplinar do autor, isto é, aquela que é capaz de pensar a música como objeto sem perder de vista o complexo cultural que a envolve e informa.

Embora esteja trabalhando neste nível das técnicas<sup>10</sup>, o autor busca a interdisciplinaridade dos métodos e assimila essas divergências e transformações

---

<sup>8</sup> A apresentação do fragmento “premissas musicais” é acompanhada de uma desobrigação de leitura por parte do autor por um entendimento de que o argumento geral pode ser assimilado sem esse aprofundamento das síncopes (mudança de acentuação nos tempos fortes e fracos) e semicolcheias.

<sup>9</sup> Apesar das controvérsias em torno da autoria de “pelo telefone”, a composição foi registrada por Donga (SANDRONI, 2012).

<sup>10</sup> Teóricos clássicos da sociologia também desenvolveram suas reflexões sobre a música e arte. Enquanto Marx (1989) viu a arte como reflexo das questões econômicas, isto é, a infraestrutura influenciando a superestrutura, Max Weber contribuiria pensando as notações dentro de sua preocupação mais geral, isto é, a racionalidade moderna (WEBER, 1995). Neste sentido, Weber ousaria e ampliaria o escopo da sociologia da música, isto é, as escalas tonais e harmonias corresponderiam à lógica de racionalização do

também a partir das elaborações discursivas dos agentes do samba (artistas, críticos, gente de apoio). Ainda pensando na forma como pesquisa e escritas se desenvolvem, encontro correspondências deste prisma num típico teórico de abordagem externalista da arte. Refiro-me à Howard Becker.

Embora Becker não tenha aparecido como referência bibliográfica da obra *Feitiço Decente*, senti a necessidade de recorrer às suas chaves analíticas para este exercício de clivagem ou abertura do texto. Ao reforçar a perspectiva da arte como uma ação coletiva<sup>11</sup>, Howard Becker construiu um conjunto de ponderações que trata dessa relação entre artistas, gente de apoio, público e convenções. Esta relação complexa fora sintetizada no seu conceito de “mundos da arte”.

Lembro ainda que o próprio Sandroni revela no seu texto a intenção de assimilar os múltiplos aspectos do fenômeno (social, coreográfico, musical, político-cultural). Essa intenção pode ser compreendida e sistematizada pelo conceito de “mundos da arte” ventilado por Howard Becker, visto que Sandroni assimila a importância da ação coletiva de artistas e gente de apoio na conformação deste mundo do samba. Em sintonia com Becker, Sandroni captura um tipo de acontecimento que é resultante de um processo que extrapola a própria agência dos artistas. É neste sentido que reforço a contribuição de Becker para a compreensão dos subterrâneos do texto de Sandroni. Como lembra Monteiro, Becker coloca várias questões tradicionais no campo da arte e seu acontecimento coletivo:

Podemos focar qualquer evento (o termo mais geral que abrange a produção de uma obra de arte como um caso particular) e procurar a rede de relações de pessoas, por muito grande ou extensa que ela seja, cuja atividade coletiva tornou possível que o evento ocorresse da maneira que ocorreu. Podemos procurar rede de relações cuja atividade cooperativa é recorrente ou se tornou uma rotina e especificar as convenções por meio das quais os seus membros constitutivos coordenam as suas linhas de separação da ação. (*apud* MONTEIRO, 1996, p. 171).

Quando aprofundamos o “Feitiço”, podemos encontrar algumas correspondências teórico-metodológicas. Primeiramente, poderíamos ressaltar a

---

mundo ocidental. Neste sentido, friso que debate em torno das técnicas já fora estimulado desde os clássicos.

<sup>11</sup> Becker alerta que as ideias de estrutura ou organização são recursos heurísticos e não podemos perder de vista seu caráter metafórico, já que a recorrência da ação não poderia ser deduzida ou tida como um pressuposto que não demandaria uma investigação mais rigorosa dessas relações que se repetem ou se atualizam.

assimilação desses “não artistas” no processo de emergência e transformações do samba. Além disso, os “espaços sociais” são apresentados e adquirem importância na visualização do objeto e contornos da pesquisa. Tudo é relevante: “das casas das tias baianas aos botequins, da Cidade Nova ao Estácio” (SANDRONI, 2012, p. 17). Além disso, “procurar a rede de relações de pessoas” que possibilitou a emergência dos acontecimentos transformadores do samba estava nitidamente dentro dos objetivos de Sandroni. No capítulo “da sala de jantar à sala de visitas” o autor se mostra preocupado com este tipo de identificação e oferece grande detalhamento. A conformação da comunidade de imigrantes baianos no centro do Rio – caracterizada pelos fortes laços de solidariedade – é personalizada e ganha nomes:

tal solidariedade era em grande parte assegurada pela figuras das ‘tias’, isto é, de baianas mais velhas que exerciam liderança na organização da família, da religião e do lazer. Entre estas, podemos mencionar tia Amélia e tia Perciliana, mães, respectivamente, do já citado Ernesto dos Santos e João Machado Guedes, que, conhecidos pelo apelidos de ‘Donga’ e ‘João Baiana’(…), viriam a desempenhar papel de relevo no meio musical carioca do início do séc. XX. (SANDRONI, 2012, p. 102).

Destaque ainda é dado à personagem da “Tia Ciata”, visto que o primeiro samba – “pelo telefone” – teria sido composto coletivamente nas dependências de sua casa. Embora tenha sido uma obra coletiva, Donga foi reconhecido como autor da música por tê-la registrado. Desta forma, a casa de Tia Ciata assumiu uma dimensão quase mítica de “lugar de origem” do samba carioca. Notemos a preocupação de Sandroni de extrapolar o agenciamento dos artistas compositores das obras e sua intenção de oferecer ao leitor o viés etnográfico contido na descrição dos espaços sociais, bem como das personagens e contextos desses acontecimentos. Estes aspectos descritivos, imagéticos e simbólicos dão o tom da pesquisa. Método bastante utilizado nos estudos de antropologia e nas recentes “pesquisas de recepção” empreendidas pelos chamados “estudos culturais”, a etnografia ou “descrição densa” - alta exigência de análise e interpretação - é também realizada pelo autor (GEERTZ, 1989). Não se trata de apenas descrever a festa e a casa, mas de interpretar as relações entre indivíduos e os sentidos dos lugares a partir dessa “especialização”.

a disposição arquitetônica da casa de Tia Ciata, e o uso que se faz dela, sugere que o caminho da fachada até o fundo – do exterior ao interior – recobre uma polarização entre o espaço público e a

intimidade. Tal polarização não se manifesta de maneira gradativa, mas através de rupturas, que são as separações entre os aposentos. Assim, na sala de visita poderiam ser recebidas pessoas cujo acesso à sala seria vedado. Inversamente, na intimidade da sala de jantar a gente da casa poderia se entregar a práticas ou comportamentos não tolerados diante das visitas formais. As separações assim criadas (...) agem como um filtro, que restringe e seleciona o acesso tanto num sentido quanto noutro (SANDRONI, 2012, p. 112).

É nesse momento do texto que Sandroni faz a interlocução com Vianna (1995). Autor de *O mistério do samba*, Vianna concentra seus esforços na compreensão deste salto, isto é, como “uma prática social discriminada” se torna “símbolo artístico e de identidade nacional”. A reconstrução deste processo não é consensual e poderíamos lançar dois paradigmas de referência: “o da repressão e o da concepção tópica” (SANDRONI, 2012, p. 112). Enquanto o primeiro paradigma reforçaria os transtornos e cerceamentos do conjunto de práticas operadas pelos negros no universo do samba, a segunda sublinha um aspecto estratégico, isto é, de uma prática que se torna invisível a determinados grupos (classes dominantes). Desta forma, o samba se preservaria pela astúcia de seus agentes.

No entanto, Sandroni lembra que a tese de Vianna aponta para uma ruptura com a historiografia tradicional sobre o samba, uma vez que ele observa o “interesse e apoio à música popular por parte de membros de elite” (SANDRONI, 2012, p. 113). Não obstante, Sandroni frisa que estaria de acordo com a tese geral do livro:

a aceitação daquele gênero, nos anos 30, como ‘música nacional’, foi ‘o coroamento de uma tradição secular de contatos... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (2012, p. 113).

Embora concorde com Sandroni que esta tese precisaria ser mais bem investigada, assim como ele faz no “feitiço”, trata-se de um “caminho” que minimiza algumas visões românticas de emergência – até mesmo mitológicas e heroicas. Discorrer apenas sobre esse processo de resistência e combate implicaria desvendar um “mistério”. Elucubrar sobre possíveis “diálogos culturais”, mesmo que assimétricos, nos permitiria suplantar este mistério (investigação com apelos ficcionais e dramáticos) e nos provoca no sentido de buscarmos os contatos, bem como a complexidade e heterogeneidade dos grupos sociais. Nem todos os policiais reprimiam, nem toda a elite ignorava a prática social do samba. Como bem sabemos, o estigma e a carga simbólica negativa leva a certos



ocultamentos de práticas. Isso não significa dizer, no entanto, que os indivíduos não participavam delas. Esse é um dos grandes desafios da pesquisa social, afinal lidamos com “objetos” que falam, dissimulam, interpretam e fazem escolhas<sup>12</sup>.

Como analisa Sandroni, Vianna retoma a tese de Hobsbawm (1984) ao falar da invenção de uma tradição do samba. Essa invenção, portanto, se daria pelo contato, diálogo e disputas entre diversos grupos: negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas, entre outros. Neste caso, Vianna nega o que Sandroni chamou de concepção tópica, isto é, que o samba se restringia “aos redutos da cultura negra”, mas, ao contrário, nacionalizava-se a partir destes contatos e interesses diversos (SANDRONI, 2012, p. 116).

Sandroni parece querer sublinhar as possíveis implicações da perspectiva generalizante cultivada por Vianna. Afirmar que o samba fora inventado por “grupos” que estavam em contato nos levaria a uma falsa segurança do entendimento deste processo. Se levarmos em consideração o trabalho de Sandroni, percebemos o seu esforço para compreender a dinâmica dos “sujeitos em ação” e não turvados pela ideia de grupos numa dinâmica pouco descrita. A crítica maior do autor diz respeito a uma passagem de *O mistério do samba*. Segue:

O samba não é apenas a criação de grupos negros... Outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais. Por isso serão privilegiadas, aqui, as ‘relações exteriores’ ao mundo do samba (VIANNA *apud* SANDRONI, p. 118).

A crítica de Sandroni nos remete novamente as reflexões de Becker, uma vez que considerar “os não músicos” como “exteriores” enfraqueceria o seu nível de argumentação. A partir de uma abordagem externalista da arte, Howard Becker define mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo, isto é, o mundo da arte. Para Becker, portanto, é possível entender as obras de arte

---

<sup>12</sup> Outras práticas periféricas que atualmente investigo guardam esta relação. Para não deixar de citar alguma, menciono o acontecimento musical do Kuduro angolano. O Kuduro emerge da periferia, mas sob o contato. De forma semelhante ao que seria identificado no samba, existe uma tensão na relação entre brancos e negros em Angola. Alguns discursos reivindicam essa resistência heroica dos musseques, mas, por outro lado, existem discursos que buscam mostrar esse “diálogo cultural”. Caso assumisse essa versão da resistência sem contatos, teria que lidar com o mesmo mistério identificado por Vianna (o que, definitivamente, não é o caso).

considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas, cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma planejada. Becker compreende a obra de arte como um produto de uma cadeia de cooperação que envolve “não somente o artista (...), mas também um mercado distribuidor e um público minimamente habilitado a entender as obras produzidas neste circuito” (MORAIS; SOARES, 2000). Neste sentido, a realização da obra de arte estaria intimamente relacionada às pessoas que concebem e executam o trabalho (compositores/músicos), ao apoio logístico (fornecedores, fabricantes de instrumentos, entre outros) bem como um público habilitado a consumir tais obras. Portanto, não faria sentido falar desses agentes que não participaram da criação harmônica, melódica ou percussiva do samba – músico prático – como exteriores ao mundo do samba.

Não obstante, é interessante como Hermano Vianna desenlaça os processos sociais e históricos do gênero. O mistério sobre o qual Vianna se debruça é de grande valia para outros investigadores de gêneros musicais que emergem da periferia. Para Vianna, não importa muito o local de nascimento ou a identidade dos primeiros sambistas. Diz ele: “Penso especificamente na transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade’” (VIANNA, 1995, p. 28).

Vianna critica as narrativas de descontinuidade que levaria ao mistério:

Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país ‘para estrangeiro’ (e para brasileiro) ver (1995, p. 29).

É nesse fosso, ou melhor, nesse hiato que Vianna tenta atuar, como bem percebeu Sandroni. Diz Vianna:

nenhum autor tenta explicar com se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial. É em torno desse mistério, que está no cerne do encontro da turma de Gilberto Freyre (representando aqui – problemáticamente, como em toda representação – a elite) com a turma de Pixinguinha (representando o povo), que vai ser construído o livro (1995, p. 29).

Contudo, embora sinalize este mistério, Vianna pretende demonstrar que a eleição do samba como símbolo nacional não ocorreu por acaso, mas pela intensificação de contatos entre grupos sociais que, de alguma forma, desejavam a construção de uma identidade. Ao oferecer novos recursos analíticos – interação -, Vianna pretende escapar daquela visão heroica de agentes que resistiram à dominação e reforçar este processo de invenção.

Não é por acaso que nesta época foram escritos os “Livros que inventaram o Brasil”, para citar uma expressão do sociólogo Fernando Henrique Cardoso (CARDOSO, 1993). Nessa palestra, Cardoso nos mostra como a construção de ideias de uma democracia racial – Gilberto Freyre – e do homem cordial – Sérgio Buarque de Holanda – também promoveram elementos de rasgos identitários (Gilberto Freyre enfatizaria os aspectos positivos desta identidade). Além desta literatura, vale assinalar as discussões fomentadas por Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e identidade nacional* (Ortiz, 1994). O “Cadinho cultural” é debatido por Ortiz, além do intenso fluxo de imigrantes no território brasileiro que começavam a ocupar lugares de destaque. Vianna escreve que a mestiçagem foi uma opção pela “unidade da pátria”:

Foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos. A Cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais a causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante de outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço (1995, p. 64).

Em resumo, o argumento de Vianna procura dar relevo a como os diversos grupos sociais que, em interações assimétricas, não institucionalizadas e pouco estáveis, permitiram essa mudança do *status* do samba. Sendo mais contundente, Vianna estaria mais preocupado com a integração (que não exclui a tensão envolvida neste processo) do que com a resistência (tão reforçada pela historiografia). Vianna conclui da seguinte forma:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o ‘morro’). Muitos grupos e indivíduos (...) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização. (...) Nunca existiu um samba

pronto ‘autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização (1995, p. 151).

Portanto, podemos dizer que Vianna não compreende um mistério, mas um processo de ajustamento e negociações transculturais (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, milionários, poetas, franceses, eruditos, compositores, entre outros) que permitiram a promoção – invenção – positiva de símbolos para a conformação do Estado-Nação.

### **O samba, o malandro, os textos e contextos**

Diante da discussão provocada acima, gostaria de ressaltar o rigor utilizado por Sandroni no debate que marca a emergência de símbolos e traços que “inventaram o Brasil”<sup>13</sup>. O autor pensa a figura do “Malandro” através das ambivalências das letras e, para tanto, desenvolve uma cuidadosa pesquisa dos sambas nesse período, localizando as transformações que o “modelo” sofre nesses dezesseis anos. Não se trata, portanto, de tomar emprestada essa cristalização do malandro, mas pensar essa emergência nas suas tensões (inclusive quando esses agentes “deixam” de ser malandro e passam ao *status* de compositor). Essa discussão aparece no fragmento “de malandro a compositor” (SANDRONI, 2012, p. 158). Diante da complexidade exposta, Sandroni apresenta sentidos e formas de emprego da “malandragem”, bem como palavra da palavra samba. Diz ele que o contexto do “samba” surge das festas que aconteciam na casa de Tia Ciata: “No sentido mais geral, ela designa a própria festa (...). Alargando um pouco mais a ideia, podemos chegar à de ‘festa na casa de pessoas do povo’” (SANDRONI, 2012, p. 111).

Esse percurso analítico dos sentidos e significados que variam no tempo e no espaço, ou mesmo esses jogos de linguagem, é trazido à tona nesse processo de investigação dos “tipos” e gêneros destacados, sobretudo, a partir das letras. Novamente temos uma abertura interdisciplinar para a investigação de um material discursivo<sup>14</sup>. Fica bastante evidente a busca pela contextualização dos sentidos e significados cambiantes nesse curto espaço de tempo – dezesseis anos. Para que se tenha uma ideia

---

<sup>13</sup> Expressão provocativa utilizada pelo sociólogo Fernando Henrique Cardoso (1993).

<sup>14</sup> Trata-se de um tipo de análise do discurso, onde o autor analisa um grupo de sambas gravados entre 1927 e 1931.

de como isso é engendrado no capítulo, apresento um dos momentos dessa empreitada discursiva através dos usos da expressão “orgia”. Sandroni começa apresentando o samba de Sinhô, intitulado “Ora vejam só”:

“Ora vejam só/ A mulher que eu arranjei!/ Ela me faz carinhos até demais chorando, ela me pede:/‘meu benzinho, deixa a malandragem se és capaz”

Em seguida, destaca um trecho da letra de Heitor dos Prazeres:

“Não se deve amar sem ser amado/ É melhor morrer crucificado/ Deus me livre das mulheres de hoje em dia/ Desprezam o homem só por causa da orgia”.

Sandroni analisa:

A orgia, aqui como em inúmeros outros sambas da Estácio, é um sinônimo de vida boêmia, do modo de vida apreciado pelo malandro. ‘Orgia’, neste contexto, é quase sinônimo de malandragem – trata-se sempre de um estilo de vida, considerado no primeiro caso do ponto de vista do objeto, e no segundo do ponto de vista do sujeito (2012, p. 163).

Ele transcreve esse segundo ponto:

“A malandragem/ eu vou deixar/ Eu não quero outra vez a orgia”

A partir desses trechos, Sandroni observa um tema em comum:

a presença de uma mulher que recusa o modo de vida adotado pelo protagonista. Num caso, pede que deixe a malandragem, e, no outro, o despreza porque vive na orgia. Só muda a tática, lamentosa no primeiro (‘chorando, ela me pede: meu benzinho etc’), desprezo puro e simples no segundo. Mas a incompatibilidade entre ‘mulher’ e ‘orgia’ fica em ambos estabelecida (...). Tal incompatibilidade é um tema recorrente (...). (2012, p. 162-163).

No final dos anos 1920 o “malandro” é tido como:

mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista (...), ganhando a vida sem ‘pegar no pesado’. (...) A malandragem, mais que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente (SANDRONI, 2012, p. 170).

A partir da análise das letras, Sandroni identifica que a construção da malandragem como definição identitária (auto-identidade) não se fez sem conflitos, uma vez que muitas vezes o “abandono” deste estilo de vida era tido como desejável enquanto noutros grupos era algo rechaçado ou mesmo restrito a indumentárias.

Não cabe aqui um exame aprofundado de como esses tipos são construídos por Sandroni no texto, mas simplesmente apresentar mais um recurso de análise oferecido pelo autor, isto é, a validade de uma abordagem que se concentre na letra da música, mesmo que não se dedique “igual atenção aos demais componentes da canção, visto que frente às dificuldades de real domínio da linguagem e semiótica propriamente musicais, restaria o trabalho sobre o discurso literário” (SOARES, 1996, p. 6).

Como destaca Perrone:

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise. Mas se, independentemente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura. O que deve ser evitado é reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos (*apud* SOARES, 1996, p.8).

É interessante como Sandroni assume mais essa frente de apreciação, ou seja, interpreta as letras das músicas e os tipos que são construídos e metamorfoseados com o tempo (a questão da malandragem é recorrente e característica do gênero). Contudo, entendo que existe um ajustamento de letra e melodia na proposta de Sandroni e isso fica evidente em algumas passagens do *Feitiço Decente*, pois o autor tenta mostrar a ligação entre a mudança estilística e a temática malandra.

Soares lembra que:

Diversos estudos têm apontado para a necessidade de se estabelecer uma relação íntima entre melodia, letra e ruído sonoro. Em tais estudos, essa tríade se mostra como algo fundamental para que se tenha maior compreensão de cada uma das partes, bem como do todo da canção. A exigência de um estudo com essas características é tal que Perrone (1988) se refere à letra de música como literatura de performance. Diz o autor: ‘seja qual for o enfoque – artístico, musical, antropológico ou literário – será necessário que se leve em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto’ (1996, p. 8).

Como apontado acima, esta perspectiva de síntese ou cometimento interdisciplinar ainda parece ser um dos grandes desafios para os estudos no campo das

sonoridades. As possibilidades de investigação dos objetos artísticos são diversas, assim como os seus problemas epistemológicos e dilemas metodológicos.

### **Considerações Finais**

Percebo a contribuição das ideias e argumentos organizados nos livros discutidos nesse ensaio. As tessituras dos argumentos chamam bastante atenção e se mostram, em alguma medida, complementares. Não é por acaso que Sandroni traz os argumentos de Vianna para dentro do seu livro, colocando-o na função de interlocutor. Também não é somente por se tratar de uma reflexão sobre o Samba, já que a leitura das obras nos oferece bases teóricas importantes e sugerem caminhos metodológicos ricos e complexos.

Penso que um ensaio como esse pode ajudar na tentativa de compreender os textos por dentro, isto é, pensá-los a partir de suas bases lógicas e subterrâneos que erigem dilemas, possibilidades e resultados de investigações interdisciplinares. Penso que textos como o de Sandroni e Vianna traduzem o esforço de compreensão de um fenômeno multifacetado.

Ensaiado o repertório, chega a hora de levá-lo a público.

### **REFERÊNCIAS**

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BECKER, H. S. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: Velho, G. (Org.) *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BECKER, H. *Art Worlds*. University of California Press: London, 1984.
- CARDOSO, F. H. *Os Livros que inventaram o Brasil*. Novos Estudos Cebrap: 37, 1993.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HENNION, A. *La Pasión Musical*. Paidós: Barcelona, 2003.
- HOBBSAWN, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MARX, K. *O capital*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- MONTEIRO, P. F. *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta, 1996.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SMIERS, J. *Artes sob pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras, 2003.

SOARES, P. M. F. *Aspectos Sociais da Canção de Grande Circulação*. Estudos de Sociologia, Recife, v. 2, n.1, 1996.

SOARES, P. M; MORAIS, J. V. *Agência, Estrutura e Objetos Artísticos: Dilemas Metodológicos em Sociologia da Arte*. In: <http://gordaarte.arteblog.com.br/35640/Banco-de-Textos-4-parte-1-Foco-Metodologia-em-Sociologia-das-Artes/> Acessado em: 12/2009.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

*Recebido em: 01 de jun. 2015*

*Aceito em: 02 de nov. 2015*