

**O RIO PARA OS BAIANOS. A BAHIA PARA OS CARIOCAS.
Especulações em torno de identidades geradas no samba carioca do
início do século e no samba baiano dos anos 90* .**

Ari Lima**

para D. Magna e Dinho Araújo

Como sabemos todos, o Brasil tem uma dívida histórica com todos aqueles afrodescendentes submetidos à desigualdade social, à grandes e pequenas humilhações cotidianas, à violência física e simbólica justificada por uma cultura extrínseca ou intrínseca do racismo¹. De fato, o panorama é nefasto, mas temos visto crescer, nos últimos anos, uma inquietação e pressão política para que “a questão do negro” seja assimilada como grande problema nacional. Não é por acaso então que este segmento social tenha ampliado sua visibilidade nos meios de comunicação, tenha sido introduzido nas agendas políticas dos governos ou venha recebendo maiores e novos enfoques em diversos programas de estudo e pesquisa superior do Brasil. Mas o que é ser negro? O que representa sua identidade? Uma dramática

* Este artigo é resultado de uma reflexão sobre o significado da experiência do samba na Bahia e no Rio de Janeiro que pretendo desenvolver como tese de doutoramento. De fato, iniciei este trabalho como bolsista de Desenvolvimento Regional/CNPq no Projeto S.A.M.BA (Sócio-Antropologia da Música na Bahia) da UFBA..

** Ari Lima é pesquisador do Projeto S.A.M.BA da UFBA e doutorando em Antropologia Social na UNB.

¹Appiah (1997:33;35) fala em três doutrinas do racismo. A primeira delas é a visão, que chama de *racionalismo*, “de que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permite dividi-los num pequeno conjunto de certos traços e tendências que eles têm em comum com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem , segundo a visão racista, uma espécie de essência racial”. Uma segunda doutrina, agora sob o rótulo de “racismo” , “é o que se poderia chamar de “racismo extrínseco”: os racistas extrínsecos fazem distinções morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que a essência racial implica certas qualidades moralmente relevantes. A base da discriminação que os racistas extrínsecos fazem entre os povos é sua crença em que os membros das diferentes raças diferem em aspectos que *justificam* o tratamento diferencial; aspectos - como a honestidade, a coragem ou a inteligência - incontrolavelmente considerados (ao menos na maioria das culturas contemporâneas) aceitáveis como base para o tratamento diferencial das pessoas”. A terceira e última doutrina é o “racismo intrínseco”. “Os racistas intrínsecos, segundo minha definição, são pessoas que estabelecem diferenças morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que cada raça tem um *status* moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros. Assim como, por exemplo, muita gente presume que o simples fato de ser biologicamente aparentada com outra pessoa - um irmão, uma tia, um primo - lhe confere um interesse

história comum? Signos de africanidade? Uma mesma origem racial? A comunhão de tradições religiosas e culturais, de costumes? Uma objetável visão de mundo?

Appiah (1997:22;23) observa que o período pós-colonial gerou na África negra a necessidade da produção de uma noção que desse sentido à construção de um nacionalismo africano. Assim, políticos, intelectuais africanos, afro-americanos e afro-caribenhos na diáspora chegaram a uma noção norteadora, qual seja, a raça negra, o povo negro. Não se tratava de partilhar uma ecologia comum, uma experiência histórica comum ou o enfrentamento de um inimigo imperial comum, mas o pertencimento a essa única raça. Assim no Novo Mundo, pan-africanistas afro-americanos e afro-caribenhos, unidos por uma ancestralidade parcialmente africana, importante no Novo Mundo através de suas várias teorias populares da raça, chegam à solidariedade racial como um desdobramento inevitável.

Porém para os novos africanos, a raça não significava emocionalmente o mesmo que para os negros instruídos do Novo Mundo. Os africanos provinham de culturas bastante diversificadas e múltiplas em que os negros eram majoritários, em que a vida continuou sempre basicamente controlada por concepções morais e cognitivas locais, em que a superficial penetração do colonizador não criou no africano um sentimento de inferioridade e ressentimento em relação ao branco, até ao contrário, novos africanos, pós-colônia e pós-guerra, retiraram de uma experiência com a Europa “o sentimento de que, como africanos, tinham muito o que compartilhar: tomaram por verdadeiro, assim como todo o mundo, que esse sentimento estava ligado à sua “africanidade” compartilhada e, em sua maioria, aceitaram a visão europeia de que isso significava sua raça comum”(:28). Raça se torna então tanto o significado de uma integração pelo sangue, ou seja descendência, quanto a permanência

moral por outra pessoa, o racista intrínseco sustenta que o simples fato de ser de uma mesma raça é razão suficiente para preferir uma pessoa a outra”.

de uma essência moral enquanto a África, para os pan-africanistas americanos ou caribenhos se torna um vazio cultural homogeneizado em uma forma e conteúdo previstos, para os pan-africanistas africanos é diversidade de línguas, costumes e tradições até incompatíveis.

Tratou-se então da construção de uma identidade negra que se referisse à sedimentação de significados, atributos físicos e culturais. Algo semelhante ocorrido com a construção da identidade do gênero feminino cuja crença se sustenta na especificação de atributos naturalizados os quais definem através da cultura e da história um ser, feminino ou negro, imutável e essencial promovido pelo ordem política branca e masculina a qual tradicionalmente invoca diferenças morais, anatômicas e fisiológicas para legitimar sua supremacia sócio-política contra os negros ou as mulheres (Ver, Schor, 1994).

Butler (1990:16) pergunta então o que pode ser representado como identidade? O que nos faz presumir que a identidade persiste através do tempo auto-identificada como a mesma, unificada e internamente coerente? Ou deslocando questões, em que medida *práticas regulares* de gênero (ou de raça), constituição de identidades diacríticas condiz a uma coerência interna do sujeito, a um *status* auto-identificado da pessoa? Em que medida identidade é um ideal normativo ao invés de um descritivo aspecto da experiência? E como *práticas regulares* que governam o gênero (e a raça) também governam noções de identidade culturalmente inteligíveis? Em outras palavras, diz a autora, a “coerência”, a “continuidade” da “pessoa” não são lógicos e analíticos aspectos da personalidade, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas.

Stuart Hall (1996:68) sustenta que as práticas de representação de identidade implicam em *posições de enunciação*. Quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca estão exatamente no mesmo lugar. “A identidade não é tão transparente ou tão sem problemas com nós pensamos. Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado

pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como suas”.

Chego então ao ponto de reivindicar uma diferença negra no Brasil. Mas em que ela consiste? Ribeiro (1997) fala que existem dois discursos fundamentais - o do movimento negro, o da academia - em torno da negação ou afirmação da diferença negra no Brasil. Se o movimento negro baseia-se na essencialização, a academia baseia-se na não-diferenciação, na não-essencialização do negro. Ambos os discursos são reativos, negativa ou positivamente, ao modelo dos Estados Unidos e visam reelaborar, repensar e recriar a identidade nacional. O movimento negro reiteradamente denuncia de modo emocional e enfático a discriminação cotidiana e o mito da democracia racial. A academia, de mãos dadas com a sociedade, neutraliza o discurso do movimento negro construindo sofisticadamente a especificidade e a diferença do caso brasileiro. Por fim, a diferença negra não é discutida nem pelo movimento negro nem pela academia e muito menos pela sociedade já que, discursos incompatíveis, se desconhecem e mutuamente se deslegitimam.

Para Ribeiro então “a ‘questão racial’ ou a ‘questão do negro’ no Brasil, portanto, é no fundo uma falsa questão: a verdadeira questão, que afeta, ainda que muito diferenciadamente, negros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc., é a questão do imenso tabu ligado à diferenciação dentro da nacionalidade brasileira tal como foi construída. (...) Portanto, repensar a nacionalidade seria uma questão fundamental aqui, porque é dentro de seu arcabouço que está a impossibilidade de solução da questão negra. Além do mais, seria importante estudar a questão nacional dentro da retórica da academia, porque é aí que ela encontra um locus privilegiado, e é

também aí que ela obstrui com eficiência o repensar da “questão racial” no Brasil (:85).

O RIO PARA OS BAIANOS

Após a abolição da escravidão, o Rio de Janeiro absorveu um grande contingente de negros livres, desamparados pelo sistema político-econômico, provenientes de várias partes do Brasil e em especial da Bahia. Boa parte daqueles baianos acabaram se concentrando numa região central do Rio que ia do Cais do Porto até o bairro da Cidade Nova, informalmente conhecida como “Pequena África”. A Pequena África, de fato, era uma colônia baiana que se “importa no mundo carioca em torno de seus líderes vindos de postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares do Rio de Janeiro com tradições comuns e coesão, cuja influência se estenderia a toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do Cais do Porto, e depois na Cidade Nova, tocados pelas transformações urbanas” (Moura,1983:57).

Na Pequena África, a baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, filha de Oxum ligada aos fundadores do Axé Opô Afonjá, tradicional terreiro de Candomblé baiano, era no final do século passado uma liderança incontestada. Esposa de um negro empregado no Gabinete do Chefe de Polícia do presidente Wenceslau Brás, a liderança de Tia Ciata era reforçada por sua boa condição econômica e, através do marido, proteção policial para a realização de cultos aos Orixás, festas religiosas, “batucadas, sambas corridos, partido alto e pagodes”. Além das figuras que se tornaram importantes no meio musical carioca como Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Ernesto dos Santos, o Donga, freqüentavam esta casa estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais, mulatos e brancos de baixa classe média, jornalistas e “doutores” atraídos pelo samba e pelo exotismo do Candomblé. A casa de Tia Ciata era então um nicho onde

se reafirmavam valores e símbolos da comunidade negra baiana e carioca, laboratório para novas experiências estéticas onde as novidades da cultura urbana eram divulgadas e canal de mobilização social já que pessoas com certa influência no mundo exterior transitavam pelo local.

Em 1913, o jornal carioca *A Noite* capitaneou uma campanha contra o jogo de azar. Tamanho era o alcance do jogo assim como foi a repercussão da campanha que o assunto foi desenvolvido como partido alto cantado, dançado e aberto a improvisações na Pequena África. Em 1916, quando despontava uma indústria da música na cidade do Rio de Janeiro, Donga, em parceria com o jornalista branco Mauro de Almeida, burilou este partido alto e o registrou como “Pelo Telefone”, samba de sua autoria, criando um desentendimento interminável como todos aqueles que já conheciam a canção, mas ao invés de atribuí-la a um autor, referenciava-a a um lugar, qual seja, a casa de Tia Ciata. Num caso como este, em que categorias como pessoa e indivíduo, autor e artista, auto-reflexividade, ruptura entre música ritual e música popular² estão em questão como pensar identidade?

A BAHIA PARA OS CARIOCAS

Se desde o início do século no Rio de Janeiro, os cariocas tiveram uma participação muito importante na gestação daquilo que veio a se chamar samba e se disseminar pelo Brasil através do rádio e do disco. Na Bahia, permaneceram muitos resíduos ou matrizes estéticas e culturais aproveitados na gestação do samba. Nos últimos anos, estes resíduos foram devolvidos aos cariocas e ao Brasil, também através do rádio e do disco, mas sobretudo da tv, como “pagode baiano”. Hoje

²Carvalho (1994) distingue música popular de música ritual. A popular é aquela que mesmo apontando para a tradição é essencialmente comercial e se dirige para uma comunidade imaginária através dos diversos veículos de comunicação. A ritual é aquela que tem seu processo de produção e execução controlado ritualmente por uma comunidade específica, de caráter restrito.

sua máxima representação é o grupo *É o Tchan*. O “pagode baiano” tem elementos bem característicos como uma marcação bem definida pela bateria do rock, a presença emblemática do teclado e de dançarinos e o fato de que é uma música frívola, não romântica, com letras fáceis, desconexas, de duplo sentido e com forte apelo sexual. Feito para dançar, descreve passos de dança e institucionaliza a “quebrança”³. Acredito que este pagode é uma interface de repertórios musicais - o samba carioca, o pagode romântico, o samba de roda baiano -, e extramusicais - a dança afro, o jazz, a aeróbica, a dimensão espetacular da vida contemporânea, a fluidez de subjetividades, a sedução pelo consumo -.

Na Codeba, o pagode é produzido e consumido por jovens predominantemente negros, pobres, moradores de bairros periféricos, desempregados ou sub-empregados, com baixo nível de escolaridade e poder de consumo. Para estes jovens o rádio e mais a TV são fundamentais no processo de assimilação de ícones do pagode como a dançarina Carla Perez ou a musicalidade do *É o Tchan* ou de uma negritude estetizada nos cabelos alisados, descoloridos, cortados rentes, no uso de blusões, camisetas, jeans, tênis, bonés, shorts e blusas bastante curtas. Dançam produzindo uma mímica inspirada em Carla Perez com movimentos marcados pela bateria, pernas abertas, braços aéreos, olhar erotizado, sinuosidade sensual dos quadris. A performance da dança na platéia ou no palco, no caso dos músicos e dançarinos, é tão importante que pode fazer submergir a própria música. Eles tocam ou dançam para serem vistos e descobertos por um empresário, por um produtor. Impera aí o sentimento do artista ou autor, aquele dotado de sensibilidade e expressão particulares, inimitáveis e espetacular. Novamente, diante deste outro quadro, me pergunto onde estaria

³No verão de 1997, participei de um curso sobre música popular, em Salvador, Bahia, coordenado pelas profas. Angela Lühning (UFBA) e Christiane Gerischer (ICBA). Durante o curso, acompanhado dos pesquisadores Dennis Lisboa, Evandro Filho, Sirleide Oliveira e Tatiana Pitanga, observamos num domingo um baile de “pagode baiano” realizado num clube popular chamado Codeba, localizado em Água de Meninos. Na ocasião, nossos informantes usaram o termo “quebrança” aos movimentos de dançar subindo e descendo, com movimentos sinuosos, côncavos e convexos, os quadris.

configurada uma identidade, um ser negro entre estes jovens em busca de individualização? Que práticas discursivas estão aí? Quais seriam suas implicações numa reflexão sobre a diferença negra no Brasil?

A SEGUNDA PARTE DO SAMBA

No Rio de Janeiro, desde que o samba é samba⁴ expresso como música urbana, acessível através do rádio e do disco, se transformou em mercadoria lucrativa, internamente, com clivagens étnicas, de classe e cor (Ver Andrade (1975), Alvarenga (1982), Campos et alli, 1983, Carneiro (1982), Ramos (1935), Silva e Oliveira Filho (1981), Tinhorão (1991)). Nesta passagem, o samba perdeu todos os seus complementos - samba de roda, samba de chula, samba rural, samba de umbigada, samba-lenço, etc. - e assimilou, como forma, expressão e discurso, movimentos musicais anteriores - como a modinha, a valsa, o tango, o lundu, a polca, o maxixe, o choro -, aprendeu a desenvolver temas em duas ou mais estrofes e mais importante se deslocou - a despeito de "simplificações ou enrijecimentos étnicos" (Ver Gilroy, 1993) - dos terreiros de Candomblé, da roça, dos morros, das esquinas para o rádio, o disco e os salões. Deste modo, o que inventa o samba, simplesmente samba no Rio, são formas variantes de disseminação, fruição e produção de novos e velhos conteúdos no Brasil.

Na Bahia, entre os diversos repertórios presentes no "pagode baiano", o samba de roda tem uma presença marcante. Ele é a "cozinha" do palco que não sustenta sozinho a dimensão espetacular do evento, requisitando portanto o aparato harmônico característico da *axé music*. Deste modo, se como no samba de roda, dança e música continuam imbricados, aparecem numa nova dimensão. Ocorre um deslocamento da reciprocidade direta entre músicos, vocalistas e dançarinos tal como a eliminação do comentário improvisado, da

⁴No disco *Tropicália 2* (Polygram, 1993), Caetano Veloso gravou uma canção, "Desde que o samba é samba", que diz ser a tristeza marca ontológica e poder transformador do samba.

alusão a fatos ou personagens circunstanciais. A reciprocidade, os comentários permanecem no pagode, porém demarcados pelas letras das canções que usam bordões já conhecidos como “vem mainha”, “quebra!”, “mexe gostoso”, “gostosinho vai” ou pelo arranjo com forte apelo na bateria que dirige a movimentação do dançarino.

Este samba baiano pode prescindir de idéias ou argumentos coerentemente desenvolvidos, mas não pode é prescindir de um corpo que dança e complementa sentidos para a música produzida. Neste caso, o corpo é o instrumento mais profícuo de comunicação, sua linguagem ratifica o corpo feminino como objeto de desejo masculino, mas promete uma liberação da sexualidade, da sensualidade das mulheres que após a dança não têm seu corpo reduzido a estigmas como “safada”, “nigrinha”, “mulher ruim”. No caso dos homens eles “quebram” tanto quanto as mulheres, usando o corpo feminino com espelho. Para eles é um momento, tenso, é verdade, de crítica aos estereótipos de virilidade. Assim se a dança do “pagode baiano” reproduz uma construção social dos corpos masculino e feminino, rompe também limites desta construção. Rapazes e moças representam a si mesmos para si mesmos e para o(a) outro(a), observam, inquirem, reconstróem papéis através da realidade e da ilusão da performance da dança (Ver, Hanna, 1992).

O samba existe no Brasil tanto como fenômeno social quanto como síntese formal de música. A disputa entre baianos e cariocas pela propriedade da sua fundação, acredito que diz respeito à disputa pela propriedade de uma identidade nacional. De fato, como culturas negras correlatas afirmativas, específicas em suas rupturas e descontinuidades, incorrem numa inadequação uma vez que a idealização da identidade nacional é um programa institucionalizado pelas elites que exclue as camadas populares ou as assimila para “civilizá-las”⁵.

⁵A propósito do processo de assimilação da musicalidade popular, afro-brasileira, pelas elites cariocas ainda no século XVIII e XIX, Tinhorão (1991) informa como várias danças e ritmos, como a modinha, o

Minhas questões sobre o ser negro, sobre sua possibilidade de representação são *posicionadas*. Primeiro, pelo meu lugar de intelectual negro no Brasil vivendo a complexa tarefa de ser objeto de si mesmo, segundo, por um outro lugar, o de baiano, diferença tão cara e perigosa no imaginário nacional (Ver Pinho, 1988), que ouve e procura atender às vozes de um passado que sempre está a me falar 'depois da separação'. Meu questionamento *posicionado*, portanto, "é construído sempre por intermédio de memória, fantasia, narrativa e mito. As identidades culturais (que procuro), são pontos de identificação, pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura, da história" (Stuart Hall, 1996:70) e nos fluxos subjetivos da minha experiência negra e daquelas dos meus informantes na Bahia e no Rio.

lundu, o maxixe, etc., ao serem assimilados nos salões elegantes perdiam ou tinham atenuados seus apelos de sensualidade e erotismo.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. São Paulo, Duas Cidades. 1982.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da música Brasileira. São Paulo/Brasília. Martins Fontes/INL. 1975.
- APPIAH, Kwame Anthony. *A invenção da África*. In: _____. Na Casa do Meu Pai. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro, Contraponto. 1997. pp. 19-52.
- BUTLER, Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London, Routledge. 1990.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et alli. Um certo Geraldo Pereira. RJ, Funarte. 1983.
- CARNEIRO, Edison. Folgedos Tradicionais. RJ, Funarte/INL. 1982.
- CARVALHO, José Jorge. *The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music*. In: Série Antropologia, Brasília, Departamento de Antropologia, UNB. 1994.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity*. In: _____. The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness. NY: London, Verso. 1993. pp. 1-40.
- _____. *'Jewels Brought from Bondage': Black Music and the Politics of Authenticity*. In: _____. The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness. NY: London, Verso. 1993. pp. 72-109.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural e Diáspora*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24. 1996. pp. 68-75.
- HANNA, Judith Lynne. *Tradition, Challenge and the Backlash: Gender Education through Dance*. In: SENELICK, Laurence (ed.) Gender in Performance. The presentation of difference in the performing arts. Hanover, University Press of New England. 1992. pp. 223-238.

- MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular. 1993.
- PINHO, Osmundo Araujo. "A Bahia no Fundamental": notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, ANPOCS, v. 13, n. 36, fevereiro de 1998. pp. 109-120.
- RIBEIRO, Fernando Rosa. *Ideologia nacional, antropologia e 'questão racial'*. In: Estudos Afro-Asiáticos , 31, Rio de Janeiro, CEEA, outubro de 1997. pp. 79-89.
- RAMOS, Arhur. *A sobrevivência da dança e da música*. In: _____. O folclore negro do Brasil. RJ, Civilização Brasileira. 1935.
- SILVA, Marília T. Barboza da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Silas de Oliveira. Do jongo ao samba-enredo. RJ, Funarte, 1981.
- SCHOR, Naomi. *The Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray*. In: SCHOR, Naomi e WEED, Elizabeth (eds.). The Essential Difference. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press. 1994. pp. 40-62.
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular. De índios, negros e mestiços. Petrópolis, Vozes. 1972.
- _____. *Pequena História da Música Popular. Da Modinha a Lambada*. São Paulo, Art Editora. 1991.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. RJ, Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ.1995.