

Tânia Maia Barcelos

Re-quebros da subjetividade e o poder transformador do samba

Doutorado - Psicologia Clínica

PUC-SP

2006

Tânia Maia Barcelos

Re-quebros da subjetividade e o poder transformador do samba

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica sob a orientação da professora Doutora Suely Belinha Rolnik.

Doutorado - Psicologia Clínica

PUC-SP

2006

Folha de aprovação da Banca Examinadora

Dra. Suely Belinha Rolnik (orientadora) - PUC/SP

Dr. Luiz B. L. Orlandi - PUC/SP

Dra. Virgínia Kastrup - UFRJ

Dr. Maurício L. Garcia - UNIMEP

Dr. Sílvio Ferraz – PUC/SP

A

Onília, Antônio

e Laurinha

Agradeço a

Meus pais, Onília e Antônio, e meus irmãos, Maristela e César, pela presença e apoio constantes.

Meus amigos, primos e tios, que, de perto ou de longe, compartilharam comigo este longo tempo e torceram por mim.

Os colegas do Núcleo de Estudos da Subjetividade pela acolhida e pela construção da escrita em diversos momentos.

Minha orientadora, Suely Rolnik, por sustentar a problematização da pesquisa e sugerir caminhos para a tese.

O professor Orlandi e a professora Denise Sant'anna pelas sugestões no exame de qualificação.

A Edite, pela correção cuidadosa do texto, e o Ernesto, pelo abstract; a ambos, também, pelo carinho de sempre. A Regma, pela disponibilidade constante, e a Roberta, pelo socorro de última hora.

O curso de Pedagogia do Campus de Catalão/UFG, por facilitar a realização da pesquisa.

O Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP pela concessão da bolsa CAPES.

Eu não posso explicar meus encontros

Ninguém pode explicar a vida

Num samba curto.

(Paulinho da Viola)

Resumo

Buscando problematizar a subjetividade contemporânea, proponho, neste trabalho, uma aliança com o samba, gênero musical brasileiro. Parto da hipótese de que essa aliança pode favorecer a subjetividade a criar estratégias de existência, na contramão das formas hegemônicas produzidas pelo regime capitalista vigente. Na esteira de autores que sustentam uma perspectiva ética, política e estética do pensamento, tento explorar as experimentações que realizo junto ao samba e as interlocuções com alguns sambistas e pesquisadores deste gênero musical. Nestes encontros, privilegio, sobretudo, os aspectos intensivos que deslocam os ritmos de vida dominantes e a política de mercantilização de afetos, tais como a alegria, a dor e a força de invenção que mobilizam. Percebo que o samba pode ser um forte aliado da subjetividade brasileira, quando inventa suas linhas de fuga como estratégias de resistência afirmativa e atualiza o vetor ético da marca antropofágica da cultura produzida no país. Tal vetor tem o poder de colocar em xeque tanto o princípio identitário da sociedade disciplinar ainda em curso no Brasil, quanto o princípio de flexibilidade e experimentação da sociedade de controle em vias de implantação. O que ele sugere é um “devir-samba” que atravessa a subjetividade, com sua capacidade de estar à escuta do corpo como lugar de inscrição dos impasses que se colocam na contemporaneidade e de fazer com eles jogos e brincadeiras em prol da criação de inusitadas formas lúdicas de vida, portadoras de um enfrentamento de tais impasses. É este poder transformador do samba que me interessa circunscrever.

Palavras-chave: Subjetividade. Samba. Invenção. Resistência. Antropofagia.

ABSTRACT

This thesis aims at problematizing the contemporaneous subjectivity. In order to achieve this goal, I propose an alliance with the samba, a Brazilian musical gender. I hypothesize that such an alliance can make the subjectivity create strategies of existence, which oppose to hegemonic ways produced by the market of this so called mainstream capitalist regime. Taking into account authors who support an ethical, political and aesthetic perspective of thinking, I work on experimentations I have been through with the samba. I also dialogue with composers, singers and researchers of samba. In these meetings, I point out the intensive features, such as joy, pain and the power of invention which make rhythms of life and the politics of commercializing of affection move. I realize that samba can be a strong ally of the Brazilian subjectivity, especially when it invents run away lines as affirmative resistance strategies. By doing so, the samba can update the ethical vector of the anthropophagous mark of the culture made in the country. This vector can question the identity principle of the disciplinary society still ongoing in Brazil, as well as the flexibility and experimentation principle of the control society soon to be implanted. What it suggests is a “devir-samba” that crosses the subjectivity with its ability of listening to the body as place for contemporary obstacles inscriptions and of having games and plays with them, providing us all with amusing ways of life which are carriers of a confrontation of such obstacles. It is this transforming ability of the samba that interests me to circumscribe.

Key-words: Subjectivity. Samba. Invention. Resistance. Anthropophagy.

Sumário

Resumo.....	06
Abstract.....	07
Apresentação.....	08

Primeira Parte: “Ninguém aprende samba no colégio”

Nada além de uma longa preparação	13
Corpo a corpo com o samba.....	29
Aprendizado: corpo, alma e língua a contrapelo.....	32

Segunda Parte: Apelos rítmicos do corpo

Os apelos da síncope	37
Sincopar a vida?	44
O “efeito-breque” na subjetividade: resistir pela fresta	50

Terceira Parte: “Ao meu jeito eu vou fazer um samba sobre o infinito”

Entre jogos e brincadeiras.....	60
Na roda com Paulinho Viola.....	70

Quarta Parte: Estranhas alegrias

O “efeito-alegria” do samba.....	78
Alegrias da carne.....	80
Alegrias da subjetividade.....	86
Entre alegrias e tristezas: a afirmação da vida.....	93

Quinta parte: A dor pede passagem

Dor e ternura.....	103
--------------------	-----

Sexta parte: Samba, subjetividade e resistência

A discreta alegria de resistir.....	114
Resistência e sutileza.....	126

Sétima parte: Subjetividade brasileira e samba

Subjetividade e marca antropofágica.....	136
Samba e marca antropofágica	142

Considerações finais.....	156
----------------------------------	------------

Referências bibliográficas.....	159
--	------------

Apresentação

Este trabalho se inicia pela retomada da pesquisa de mestrado e pela explicitação da trajetória que contextualiza meu desejo de fazer um “bom encontro” com o samba. A retomada é uma forma de aquecer o pensamento e atualizar a problematização que me instiga, já há algum tempo, ou seja, as estratégias de mudança da subjetividade no mundo contemporâneo em sua relação com o samba como forma de resistência.

Chamo a primeira parte deste trabalho de “preparação” do corpo, momento em que busco fazer algumas escolhas político-metodológicas e apresento as hipóteses e os interlocutores principais que me auxiliam nesta empreitada errante e ardilosa junto ao samba. Empreitada que exige, desde o início, alguns aprendizados/desaprendizados fundamentais, os quais colocam em xeque os estilos convencionais de pensar, escrever e pesquisar. Ainda na primeira parte, faço um corpo a corpo com o samba e percebo, na pele, que os processos de aprendizado ocorrem numa zona fronteira - entre as formas visíveis do samba e da subjetividade e os fluxos quase imperceptíveis que os percorrem. Estes processos geram uma estranha cadência que demanda cautela e esforço do corpo e do pensamento, não acostumados a funcionar na perspectiva que escolhi para esta pesquisa: ética, estética e política.

As escolhas e as experimentações iniciais me lançam para “o meio do samba,” lugar-mestiço onde exercito alguns passos básicos da dança e estabeleço algumas alianças necessárias com os autores que pesquisam este gênero musical. Isso ocorre na segunda parte do trabalho, na qual aponto uma

inquietação diante do termo *síncope* ou *síncopa*, muito utilizado entre os sambistas e pesquisadores da música brasileira. Na verdade, o que me surpreende são as variações desse termo e o que elas possibilitam sugerir: o recurso da “sincopação” como uma potência da cultura brasileira - de deslocar ritmos e inventar jogos e brincadeiras com a língua, com o corpo e com os afetos. Potência, também, da subjetividade, que apresenta, virtualmente, “ginga” para modificar certas políticas rítmicas e afetivas. Paradoxalmente, esta mesma potência facilita a subjetividade a identificar-se acriticamente com a forma de subjetividade implicada no regime contemporâneo do capitalismo, a se confundir com ela, anulando assim a força de resistência de que seria portadora.

Atenta a esta potência paradoxal, aproximo-me do samba malandro, mais especificamente, do samba de breque, que, além de promover um estranho “efeito-breque” em nossos corpos, exacerba os deslocamentos rítmicos, sem abrir mão da potência de resistir. Por meio de jogos e brincadeiras diversos, o samba de breque dribla algumas imposições do sistema dominante e sugere uma “sincopação” da língua e do ritmo, sem perder de vista a malícia e a sutileza da força de resistência.

O jogo e a brincadeira com os ritmos estão presentes, também, nas letras de samba que compõem diversos tipos de velocidades e lentidões e produzem desacelerações intensivas do tempo, na contramão das propostas predominantes, geralmente, apelativas e focadas em manuais que ensinam como lentificar os modos de viver, instrumentalizando tal lentidão para a indústria do lazer que a esvazia de sua densidade vital. Esse é o tema da terceira parte deste trabalho, na qual proponho pensar algumas forças que atravessam o samba como “gordos”

intervalos intensivos. Intervalos que embaralham as políticas massificantes do tempo, especialmente, as formas de aceleração e de desaceleração. Para problematizar estes “gordos” intervalos intensivos, convido Paulinho da Viola, que entra na roda e me ajuda a sugerir uma outra política do tempo presente.

Na quarta parte desta pesquisa, busco explorar o “efeito-alegria” do samba, evitando armadilhas da representação da alegria, concebida, geralmente, como sentimento de prazer. Na esteira de autores de inspiração Nietzscheana, afirmo que a alegria trágica produzida por este gênero musical é composta por um misto de afetos e destoa das formas de alegria hegemônicas, vinculadas a um ideal de felicidade e, supostamente, livres de dissabores e desassossegos. No encontro com o samba, essa alegria é, também, experimentada como uma possibilidade de ampliação dos movimentos do corpo, forçado a dançar para além de si mesmo; assim como a subjetividade, que improvisa outros modos de existência e se deixa contagiar pela vivacidade de uma língua malandra – a qual toca os problemas de forma direta e espontânea.

A alegria paradoxal do samba me remete à dor, tema discutido na quinta parte deste trabalho. Chamo a atenção para o modo como o sambista trata a dor, sobretudo, no contexto atual, em que ela vem sendo anulada ou evitada de várias maneiras. A dor no samba não é concebida como um argumento contra a vida, mas como um meio de fortalecê-la. Tal postura problematiza nossa relação com a dor e nos ajuda a pensar outras maneiras de experimentá-la.

A sexta parte dedico à resistência, força que perpassa, explícita e implicitamente, a história do samba, a postura dos sambistas e diversas composições cantadas, tocadas e dançadas em diferentes contextos. Em tempos

difíceis de resistência como os nossos, talvez seja preciso aprender com esta tradição cultural, especialmente com o samba, a agir com sutileza e inventar outras modalidades de resistir: mais leves, mais efetivas e mais contagiantes.

Por fim, na última parte do trabalho, sugiro pensar o samba como possibilidade de atualização da potência antropofágica da cultura brasileira, tanto no vetor negativo como no vetor positivo. Acredito que, se este gênero musical está a serviço da sustentação de representações estereotipadas do Brasil e do brasileiro, ele, também, favorece a subjetividade a driblar o princípio identitário, e com isso colocar-se à altura dos ares de nosso tempo em que tal regime, próprio do capitalismo industrial, foi suplantado pela flexibilidade do capitalismo financeiro. Assim, afirmar o “devir-samba” da subjetividade pode significar uma adaptação acrítica a este novo sistema, mas também, resistência ao mesmo: um corpo aberto à alteridade, com afetos e ritmos próprios, favorecedor de uma subjetividade que se constrói na relação com o outro. É este poder transformador do samba que me interessa circunscrever.

Termino o trabalho apontando os devires da aliança com o samba que possibilitam pequenas frestas de aprendizado. Breves intervalos de revigoração da alma que busca outras atitudes diante da vida: mais lúdicas e mais livres dos aprisionamentos que mingam a potência dos corpos.

Parte I



Heitor dos Prazeres

Ninguém aprende samba no colégio*

* Noel Rosa. Feitio de oração. In: MÁXIMO & DIDIER, 1990.

Nada além de uma longa preparação

Quando finalizei minha dissertação de mestrado,¹ em 1999, recorri a um belíssimo escrito de Fernando Pessoa (1996) que diz:

A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. / Baldado/ esforço o teu se queres sentir outras coisas, sem sentires de outra maneira, e sentires-te de outra maneira sem mudares de alma. Porque as coisas são como nós as sentimos – há quanto tempo sabes tu isto sem o saberes? – e o único modo de haver coisas novas, de sentir coisas novas é haver novidade no senti-las.

Mudar de alma. Como? Descobre-o tu (p. 129).

Na época, o escrito me permitiu driblar a tentação de fazer uma conclusão final do trabalho e instigou-me a ir adiante na problemática que sustentava a pesquisa: as estratégias de mudança da subjetividade no mundo contemporâneo. Se, hoje, retomo a provocação do poeta, que, de forma estética, nos convida a inventar os meios para “mudar de alma”, é porque acredito que este problema se constitui um desafio atual e urgente. Talvez, mais do que nunca, temos sido forçados a vestir nossa subjetividade com novos trajes e insistir na velha pergunta que motivou o título do meu trabalho: *Com que roupa eu vou pro samba?*²

“Roupa” e “Samba” foram imagens do pensamento que facilitaram o trânsito por algumas idéias fundamentais da temática que me envolvia. Através delas, afirmei que os modos de pensar, sentir, agir e existir são finitos e os movimentos que os produzem são ilimitados. Afirmei ainda que o “samba” do

¹ O mestrado foi realizado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP (Núcleo de Estudos da Subjetividade), sob a orientação da Professora Dr^a Suely B. Rolnik.

² A pergunta foi inspirada na composição de Noel Rosa: *Com que roupa?*

mundo contemporâneo - intensificado, nas últimas décadas do século XX, pelo movimento de expansão do capitalismo e pelas inúmeras transformações tecnológicas - tem nos deixado de “saías justas.” Além de nos obrigar a romper drasticamente com antigas formas de existência, ele nos força a inventar outras, sem garantir o tempo necessário para escolha dos trajes.

O mercado exige que sejamos rápidos, criativos e flexíveis nas mudanças, que ocorrem, geralmente, em ritmo acelerado, em sintonia com a mídia e com as novas tecnologias. São elas que nos mantêm conectados com o “mundo global” e com a oferta infinita de informações e estilos de vida, supostamente, acessíveis a todas as pessoas, independente dos contextos em que vivem. Por onde passamos, podemos ler, ouvir, conectar e consumir formas de vida e, até mesmo, receitas de como mudar, como ser feliz, como ter sucesso, como ganhar dinheiro, como adquirir corpos perfeitos, como conquistar um amor, como emagrecer, como aprender rapidamente, como não envelhecer, como fazer sexo etc.

Disponíveis na *internet*, nas livrarias, nos supermercados, nas propagandas e *outdoors*, espalhados pelas cidades, estas fórmulas, muitas vezes, apóiam-se em argumentos do tipo: “Se você quer, você pode”, “Basta crer para ver”. Neste caso, mudar a subjetividade torna-se uma questão de escolha pessoal e de crença em si mesmo. Se há mal-estar, é porque as pessoas não sabem gerenciar suas vidas com eficiência. Afinal de contas, como afirma Lair Ribeiro (1992), ³ “não tem nada de errado com o mundo em si. O caso não é mudar o

³ Escritor renomado de vários livros de auto-ajuda nos últimos anos.

Brasil, nem a sociedade. Você é que tem que mudar. Se você mudar, o mundo muda com você.”⁴

No decorrer da pesquisa de mestrado, compreendi que a adesão maciça às receitas de como conduzir a vida - veiculadas, sobretudo, pelas práticas de auto-ajuda, desde as últimas décadas do século XX - coincide com o processo de intensificação dos movimentos do mundo contemporâneo, que chamei de “samba da desterritorialização”. Nesse “samba”, abandonamos os territórios constituídos e inventamos outros, incessantemente. Experimentamos sensações de fracasso e de descompasso com os ritmos hegemônicos, pois, por mais que tentemos acompanhá-los, a impressão que fica é a de que não corremos o suficiente. Como se, sempre, estivéssemos em defasagem com o ritmo do tempo, e, conseqüentemente, exaustos, confusos e perdidos.

Para eliminar os desconfortos da subjetividade e auxiliá-la nos processos de mudança, a literatura de auto-ajuda oferece várias estratégias que prometem colocar a “casa” em ordem novamente. Sem deixar de ser elas mesmas, as pessoas procuram construir novos “Eus”, ser criativas, flexíveis e “empreendedoras” de si mesmas. Não só a inteligência, mas, também, as emoções devem estar a serviço deste empreendimento que tenta convencer a todos de que o crescente mal-estar emocional contemporâneo pode ser amenizado por um processo de alfabetização das emoções. Uma inteligência emocional,⁵ além de harmonizar razão e emoção, favorece o uso competente das emoções, sobretudo, nos espaços empresariais e educacionais, que exigem, cada

⁴ RIBEIRO, L. *O sucesso não ocorre por acaso*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.

⁵ Ver GOLEMAN, D. *Inteligência emocional*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

vez mais, novas formas de atuação profissional, visando atender às demandas emergentes do mercado.

Podemos afirmar, de modo genérico, que as propostas de mudança, veiculadas pela literatura de auto-ajuda e abordagens que focam as competências emocionais, buscam amenizar certos desconfortos da subjetividade, prometendo reconstituir supostas identidades perdidas nos processos de desterritorialização. Mas, ao tentar apaziguar os desconfortos vividos, tais estratégias acabam reforçando velhas ilusões a respeito da subjetividade, sobretudo, a de que ela está centrada nos indivíduos, e os problemas que eles experimentam decorrem de fracassos pessoais ou da falta de competência para administrar as emoções e a própria vida.

Muitas vezes, sem problematizar o que está em jogo nestas propostas, engolimos às pressas, a política de mudança que elas acionam. Apostamos na alfabetização das emoções, sem colocar em xeque, efetivamente, os modos hegemônicos de pensar e sentir; consumimos fórmulas de gerenciamento de si, sem compreender que o mal-estar da subjetividade não ocorre porque os indivíduos fracassam ou perdem supostas essências identitárias, mas porque os modos de subjetivação dominantes - produzidos no mundo ocidental, há seis séculos, aproximadamente - não toleram desterritorializações. Nos dias atuais, as desterritorializações vêm sendo não só toleradas, mas promovidas e vividas como finalidade em si. Quanto mais a subjetividade se adapta a elas, mais se adequa aos novos tempos. No entanto, esta adaptação não passa por uma escuta do

corpo vibrátil ⁶ e pela presença viva do outro na subjetividade, mas, sim, por uma identificação acrítica com os territórios *prêt-à-porter* veiculados pela publicidade e pela cultura de massa.

Entendo que de nada adianta alfabetizar as emoções ou aprender a gerenciar a si mesmo, se a subjetividade não estiver aberta para criar modos de existência, na contramão da política de subjetivação dominante, produzida na modernidade e ainda em vigor nos dias atuais. Política perversa e excludente, centrada em representações identitárias, muitas vezes, percebidas como formas naturais de agir, pensar e sentir. Tais formas homogeneizam as possibilidades de vida e impõem modelos ideais de existência.

A recusa dessa política motivou a busca de outras composições da subjetividade. Conclui que, se não há trajes prontos para vesti-la, nem receitas ou manuais que ensinem a lidar com os desconfortos e inquietações experimentados, a saída seria inventar outros.

Mas inventar como?

Ora, se estamos com dificuldades de aprender a dançar o “samba do crioulo doido” ⁷ do mundo atual, talvez, uma aliança com o samba - gênero musical brasileiro - pudesse facilitar este aprendizado. Talvez, aprenderíamos a “rebolar” de outras maneiras, incorporar novas gingas e novos movimentos nos processos de mudança.

⁶ Suely Rolnik (2006) chama de corpo vibrátil a capacidade dos órgãos do sentido, a qual permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensação. É uma potência específica do sensível, cujo exercício encontra-se recalcado na política de subjetivação dominante. Ela está ativa em certa tradição filosófica e poética, hoje, comprovada pela neurociência.

⁷ Letra de Sérgio Porto. *Cd Quarteto em Cy & MPB 4*. Coleção Millenium. São Paulo, Polygram, 1998.

Se, no início da pesquisa, o samba foi utilizado como imagem do pensamento, facilitando-o na compreensão dos movimentos contemporâneos, aos poucos, esta imagem foi se constituindo, também, como campo de pesquisa. Embora, muitas vezes, acreditasse estar trabalhando com hipóteses absurdas, me arrisquei, timidamente, a levantar algumas suspeitas que, no início, soavam estranhas. Era estranho, por exemplo, sugerir um “devir-samba” da subjetividade ou apostar que uma composição entre esta e aquele pudesse vir a ser uma opção potente de pesquisa. Mas, como “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (DELEUZE & GUATTARI, 1997:166), fui levada a investigar esta suspeita que só emergiu na reta final da pesquisa de mestrado e é explorada, de forma mais cuidadosa, neste trabalho.

Minha hipótese é a de que as forças que perpassam o samba, sejam de alegria, de resistência ou criação, podem ser fortes aliadas na luta da subjetividade contemporânea brasileira por novas possibilidades de vida. Acredito que este gênero musical - que emergiu nas primeiras décadas do século XX, passou a ser considerado símbolo nacional nos anos 30 e hoje é capaz de arrastar multidões - pode potencializar esta subjetividade, não somente na perspectiva da invenção, mas, também, na perspectiva da resistência. Como sugere Orlandi,⁸ fazer alianças com a “multiplicidade-samba” é mais que recompor a subjetividade: é selecionar linhas de fuga em prol de algo mais interessante, isto é, de algo que aumente o poder de ser afetado por linhas de alegria e de dignificação da existência.

⁸ Comentário do Professor Orlandi durante o exame de qualificação deste trabalho.

Fuga, aqui, não é sair da realidade, mas fazê-la escoar de outras maneiras. Os movimentos de fuga, longe de serem utópicos ou ideológicos, são constitutivos do campo social, que se define, antes de tudo, por suas pontas de desterritorialização. Conforme Deleuze (1998),

É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma (p. 158).

É na linha de fuga ou de desterritorialização que se compõe um plano de consistência ou de imanência, povoado por matéria impalpável e em conexões variáveis. Neste plano de oposição ao plano de organização das formas buscam-se partículas e devires. As coisas não se distinguem senão por velocidades, lentidões, movimentos e repousos. Os elementos dançam e se aproximam por contágio e proliferação. “Tudo se torna imperceptível, tudo é devir-imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto e ouvido” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 36).

Na esteira de autores como Deleuze, Guattari, Rolnik, Pélbart, Kastrup, Orlandi, Sant’Anna, que propõem um pensamento estético, com implicações éticas e políticas, procuro, neste trabalho, cartografar as linhas que permeiam a composição “Subjetividade-Samba.” Interessam-me, sobretudo, as linhas de fuga das representações, tantas vezes, impedidas, pela redução da sensibilidade à sua capacidade empírica, de captar as formas da realidade e associá-las ao repertório vigente. Redução que impede a apreensão do samba e da subjetividade como

multiplicidades compostas por elementos atuais e virtuais, abertas e em constantes transformações.⁹

Cartografar é construir paisagens ou mapas compostos por linhas diversas: linhas duras ou de segmentos determinados (família, profissão, classes sociais, gêneros, sujeitos), linhas flexíveis ou moleculares - que atravessam os segmentos e traçam, neles, desvios e modificações - e linhas de desterritorialização, que carregam o segmento para o movimento de fuga ou de fluxo.

As três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras. Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão. Somos complicados de modo diferente da mão. O que chamamos por nomes diversos - esquizoanálise, micro-política, pragmática, diagramatismo, rizomática, cartografia - não tem outro objeto do que o estudo dessas linhas, em grupo ou indivíduos (DELEUZE, 1998: 146).

Segundo Deleuze (1998), cada uma dessas linhas tem os seus perigos. As linhas duras e molares sobrecodificam e fixam as coisas em modelos e representações. As linhas moleculares, por não garantirem, necessariamente, flexibilidade em relação às formatações estabelecidas, produzem e reproduzem micro-facismos e reterritorializações conservadoras. Por sua vez, as linhas de fuga ou de ruptura podem nos levar à destruição dos outros e, também, de nós mesmos. Nesse caso, somos arrastados para os “buracos negros,” nem sempre com possibilidades de sair.

A experimentação dessas linhas exige prudência, não apenas em relação aos agenciamentos molares, como o Estado e os poderes, mas, também, em

⁹ Conforme Deleuze (in: ALLIEZ, 1996), não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa ou nebulosidade de imagens virtuais. Uma partícula atual emite e absorve virtuais, mais ou menos próximos, de diferentes ordens. São virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, sob um princípio de incerteza e de indeterminação.

relação a nós mesmos. Como se fosse preciso fazer pequenas guerrilhas contra nós mesmos para escapar dos perigos dos “buracos negros.” Esta prudência vale, também, para uma pesquisa como esta, que pretende cartografar linhas visíveis e invisíveis de um encontro da subjetividade com o samba. Sim, pois as linhas de fuga podem tornar a pesquisa uma produção estéril, assim como as representações pré-concebidas, do samba ou da subjetividade, podem impedir a abertura do pensamento às novas experimentações.

*

Paulinho da Viola auxilia-me a ser prudente diante das representações pré-concebidas do samba: “o samba se transforma como a vida” ¹⁰ e não se constitui uma coisa única e fechada. Sua dinâmica o insere na “loucura da experimentação”. ¹¹ Da mesma forma, Guattari (1986) me ajuda a desfazer certas concepções tradicionais da subjetividade, argumentando que ela é essencialmente fabricada, produzida, modelada e consumida. Ao mesmo tempo, é criadora, capaz de recusar os modos de encodificação pré-estabelecidos e de construir diferentes tipos de singularização existencial. Suas figuras são, por princípio, efêmeras, e sua formação pressupõe, necessariamente, agenciamentos coletivos e impessoais.

Para Guattari, a produção da subjetividade ocorre em todos os níveis, não só no âmbito dos indivíduos. Seus contornos são apenas uma parte desta

¹⁰ Paulinho da Viola. Nas ondas da noite, *Cd Paulinho da Viola*, 1971.

¹¹ Comentário de Paulinho da Viola, na Entrevista do Mês de Janeiro, da Loja Virtual da Som Livre, por Ricardo Tacioli. 2000. Disponível no site: <http://www.somlivre.com.br>.

produção que os transborda. Ela não é determinada por estruturas macro-políticas ou macro-econômicas, não se reduz às idéias ou significações, nem, tampouco, a modelos de identidade ou identificações maternas, paternas etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas de controle social e as instâncias psíquicas responsáveis pela apreensão do mundo. A fabricação da subjetividade - matéria-prima das forças produtivas que administram o capitalismo - funciona como indústria de base de nossas sociedades e é tão importante quanto qualquer outra produção.¹²

Se, na sociedade disciplinar moderna, as subjetividades são produzidas nos espaços fechados das instituições - como a escola, a família, a fábrica - na sociedade atual, de espaços abertos e de controle contínuo e ilimitado, elas são produzidas de outras maneiras, em um novo regime de dominação. Esse regime funciona “através de mecanismos de monitoramento mais difusos, flexíveis, móveis, ondulantes, ‘imanescentes’, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias” (PELBART, 2003:81). Nele, o controle é exercido através de sistemas de comunicação, redes de informação e atividades de enquadramento, reativado pelos próprios sujeitos. O novo regime de controle penetra a vida em todas as suas esferas - psíquica, física, biológica, genética - e explicita novos modos de relação entre capital e subjetividade, instalados nas últimas décadas.

A produção de subjetividade, hoje, embora não se limite a lugares específicos e nem dependa, exclusivamente, dos dispositivos institucionais,

¹²Essa concepção de subjetividade desloca-se da noção de sujeito, tradicionalmente, associada a uma suposta natureza humana, a ser preenchida como um recipiente em que se colocam coisas a serem interiorizadas.

continua sendo atravessada pela lógica disciplinar que se espalha por todo o terreno social. Segundo Negri & Hardt (2003), a fixidez dos modelos identitários tradicionais acabou se tornando obstáculo para a mobilidade da subjetividade que, hoje, precisa transitar por diferentes tipos de espaços e temporalidades. As subjetividades contemporâneas tendem a ser produzidas, simultaneamente, por numerosas instituições, em diferentes combinações e doses. Constituídas em lugares indefinidos, de forma híbrida e modulada, elas podem, por exemplo, ser atravessadas pela lógica identitária de um operário ou de um estudante, sem ocupar, necessariamente, estes lugares no mapa social. É possível ser operário e estudante fora da fábrica ou da escola e não pertencer a nenhuma destas identidades, mas pertencer a ambas, ao mesmo tempo. Ou seja, é possível ficar fora das instituições, mas ser governado pela lógica disciplinar e pela política identitária que as conduzem.

No contexto do capitalismo atual, não só os corpos estão a serviço da produção, mas, também, a dimensão subjetiva - como a inteligência, a imaginação, os afetos e a invenção -, antes relegada ao domínio pessoal e privado. Como afirma Pelbart (2003),¹³ “nunca o capital penetrou tão fundo e tão longe no corpo e na alma das pessoas, nos seus genes e na sua inteligência, no seu psiquismo e no seu imaginário, no núcleo de sua vitalidade” (p.13). O capitalismo não só penetra nas esferas mais infinitesimais da existência, mas também as explora e produz uma plasticidade subjetiva sem precedentes que, paradoxalmente, lhe escapa por todos os lados. Nesse sentido, a força de

¹³ O autor dialoga com um grupo de teóricos - Negri, Lazzarato, Agambem - que se inspira em Foucault e Deleuze-Guattari para problematizar o capitalismo no contexto concreto do mundo contemporâneo.

invenção, objeto de vampirização do capitalismo, torna-se, também, um capital a favor da produção de novas formas vida.

Esse paradoxo da produção de subjetividade, no contexto do capitalismo cultural, me remete a Guattari (1992), quando afirma que “estamos diante de uma escolha ética crucial: ou se objetiva, se reifica, se cientificiza a subjetividade ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual” (p.24). Essa escolha é complexa e cheia de armadilhas, pois as formas de reificação da subjetividade são muitas e, geralmente, estamos cercados por uma diversidade de estratégias teóricas/metodológicas/políticas que insistem em capturá-la. Não é à toa que a busca de aliados nos processos de invenção da subjetividade tem se tornado imprescindível. Inventar não é uma prática exclusiva de alguns iluminados, mas de qualquer um que se aventura a desejar novas oportunidades de vida.

É assim que concebo a composição “Subjetividade-Samba” que agora apresento: algo a ser construído, sem modelos ou métodos definidos previamente. Trata-se de uma prática de experimentação e invenção que não ocorre sob o signo da iluminação súbita ou da instantaneidade (KASTRUP, 1999). Essa é apenas a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção, ao contrário,

Implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um *puzzle*. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo (KASTRUP, 1999:23).

Se inventar é uma prática de tateio e experimentação, não sei o que vai acontecer ao longo do caminho, pois, como bem diz Paulinho da Viola, *você fica fazendo as coisas e duvidando do que está fazendo. Tem uma coisa que te estimula, mas você não tem idéia de tudo.*¹⁴ No início há incômodos, mas não sei, *a priori*, o que exatamente incomoda, nem com que roupa isto vai se apresentar. Para sustentar esta situação embaraçosa, necessito de certa preparação do corpo ou de um tempo de aprendizado que me permita afinar/desafinar alguns instrumentos básicos. Afinal, nem o corpo e nem o pensamento estão acostumados a lidar com situações como esta - que exige esforços para pensar o que deve ser pensado, efetivamente, sem determinações metodológicas prévias.

Mas como ninguém aprende samba no colégio, como diz o poeta, acredito que ninguém aprende a pensar, escrever ou pesquisar - numa perspectiva diferente da que vem predominando na academia - sem que o corpo e o pensamento sofram alguns deslocamentos necessários. A sensação experimentada é a de que a clássica separação entre corpo e mente está sendo deslocada na pele.

Um corpo, historicamente, desconectado da produção do conhecimento, aos poucos, cede lugar a um corpo intensivo,¹⁵ atordoado pelas forças do mundo e lançado, continuamente, a movimentos de fuga para tentar escapar dos

¹⁴Paulinho faz esse comentário, quando lhe perguntam sobre o processo de criação. In: Entrevista no Site da Som Livre. Janeiro de 2000. Disponível em <http://www.somlivre.com.br>.

¹⁵ Deleuze & Guattari (1996) chamam o corpo intensivo de Corpo sem Órgãos, expressão de Antonin Artaud, que remete a uma experimentação-limite do corpo vivido. O CsO é constituído por matéria intensa e não extensa. Nele, somente as intensidades passam e circulam. Campo de imanência do desejo, o CsO não se opõe aos órgãos, mas à sua organização orgânica. Opõe-se, também, às formas, às funções, às transcendências, às significações e às subjetivações. Ele é pleno de alegria, de êxtase, de dança, mas, também, aterrorizante e destrutivo, pois não se prende a uma finalidade boa ou má. Para Deleuze (1998), a dimensão intensiva é a potência da diferença que não se anula no aspecto extenso ou quantitativo e não pode ser sentida do ponto de vista do exercício empírico. Ela é o limite da sensibilidade.

aprisionamentos do pensamento moderno que, durante séculos, modulou as formas de apreensão do mundo. Esse corpo, nada indiferente aos estranhamentos, obriga o pensamento a agir de uma maneira diferente da que está acostumado. Ao invés de se guiar pela vontade de um sujeito que quer conhecer uma suposta verdade, ele é movido pela violência dos signos que o pressionam a criar novos sentidos e novas formas de expressão. Só depois de ser violentado é que vem a inteligência. Conforme Deleuze (1997),

É preciso ser dotado para os signos, predispor-se ao seu encontro, expor-se à sua violência. A inteligência vem sempre depois; ela é boa quando vem depois, só é boa quando vem depois (p. 100).

Este movimento involuntário do corpo encontra ressonâncias no “atletismo bizarro” de certos romancistas e pintores citados por Deleuze & Guattari (1992). Tais artistas são “atletas” não porque formaram bem seus corpos ou cultivaram o vivido, mas porque excederam os estados perceptivos e deram a seus personagens e a sua obra dimensões repletas de uma vida que nenhuma percepção vivida pode atingir. Como argumentam os autores “um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens” (p. 226). Este “atletismo afetivo” e “bizarro” não é orgânico ou muscular, mas revela forças de um esforço imóvel do corpo sobre si mesmo para devir-outro.

Exercitar esse esforço no processo da pesquisa não é fácil, pois ele demanda rupturas com as formas dominantes de pensar, centradas, exclusivamente, na representação e nos processos perceptivos empíricos; demanda, também, adesão a outras maneiras de apreender o mundo, mais

abertas e livres de transcendências e representações dadas previamente. Este esforço “afetivo” e “bizarro” do corpo não exige um método, propriamente dito, mas um “anti-método,” no qual o pensamento se move, rizomaticamente¹⁶ e afasta-se de qualquer tentativa de apreensão da subjetividade e do samba como realidades pré-concebidas. Nesse sentido, o samba não revela essência alguma da subjetividade brasileira, nem ela é concebida como uma somatória de individualidades determinadas pelo contexto sócio-cultural, tampouco apenas como matéria-forma. Afinal, todo agenciamento coletivo, individual, molar ou molecular comporta linhas diversas.

Nesta pesquisa, interessam-me, sobretudo, as linhas intensivas, ou seja, as linhas que traçam infinitas diferenciações virtuais nas formas constituídas da subjetividade e do samba. A inclusão dos aspectos intensivos está presente em todos os seus momentos: desde a constituição inicial do campo problemático até a escrita final do texto. Tal escolha torna esta aventura ritmada e exige dosar pressas, esperas e alianças. Lembremos que as linhas de fuga não se guiam por uma causa ou finalidade boa ou má. Sempre há uma ameaça de abandono da potência de criação.

¹⁶ Na botânica, o termo rizoma define os sistemas de caules subterrâneos de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte superior. Deleuze & Guattari (1995) tomam o termo emprestado da botânica para propor um sistema de pensamento distinto do modelo ou da imagem árvore/raiz, muito presente na modernidade ocidental. Para estes autores, o rizoma é um sistema aberto, no qual os conceitos são relacionados às circunstâncias e não às essências. Nele, não existem pontos ou posições como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz, mas somente linhas. Baseando-se nestes autores, Zourabichvili (2004) afirma que o rizoma é um antimétodo, cujos princípios constitutivos são regras de prudência a respeito da reintrodução da árvore e do Uno no pensamento. Ele não tem começo e nem fim, mas sempre um meio onde cresce e transborda.

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fugas possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali, conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidade, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (DELEUZE & GUATTARI, 1996:24).

Pensar dessa maneira, incluindo os aspectos intensivos na apreensão do mundo, tem a ver com a arte dos poetas que buscam sustentar uma ligeira “vagabundagem” da imaginação para aumentar a impressão de estranheza do mundo.¹⁷ Se há um rigor a ser garantido neste processo, não se trata de um rigor acadêmico convencional - centrado em regras e sistemas tomados como valor em si para se chegar a alguma verdade -, mas de um rigor ético, estético e político: atento aos apelos do corpo e conectado à potência de variação das formas de problematizar e apreender o mundo e a subjetividade.

Assim como o aprendizado do samba, esse aprendizado ocorre, fundamentalmente, “fora do colégio,” no confronto direto com os signos que forcem a pensar. Para realizá-lo, é preciso “cair no samba,” literalmente, e experimentar um corpo a corpo com ele para ver o que acontece.

*Se alguém perguntar por mim, diz que fui por aí
Levando um violão debaixo do braço
Em qualquer esquina eu paro
Em qualquer botequim eu entro
E se houver motivo é mais um samba que eu faço.*¹⁸

¹⁷A esse respeito, sugiro ver o trabalho de Gil (1988) sobre a estética de Fernando Pessoa.

¹⁸ Letra de Zé Kéti: Diz que fui por aí. *Cd Zé Keti, MPB Compositores*. RGE Discos/Ed. Globo, 1997.

Corpo a corpo com o samba

[Aproximo-me do samba. Ouço, canto, danço, toco. Mergulho no ritmo e deixo-me afetar por ele ou por eles. Sim, pois são vários: samba-canção, partido-alto, samba no pé, samba de gafieira, samba de breque, samba de exaltação, samba-enredo, samba-choro, samba de roda, samba de terreiro, dentre outros. Muitas definições e muitas histórias. Constato, de imediato, meu embaraço diante deles. Sei pouco ou quase nada sobre suas lutas, suas histórias, suas vertentes, suas composições. Sei, na pele, que meu corpo é fortemente atraído por aqueles sons, aqueles ritmos, aquelas letras, embora tenha dificuldades de incorporar novos movimentos, principalmente, com os pés e os quadris. Confirmo, aos poucos, o que as pessoas, comumente, falam a respeito do samba: que o ritmo é contagiante, vibrante, alegre, arrasta multidões, faz o corpo balançar sem querer e exige um esforço razoável para aprendê-lo, pelo menos para quem não está habituado a conviver com ele, de forma mais íntima. Desengonçado, o corpo experimenta dificuldades para executar os movimentos exigidos na dança do samba. Assim

como o pensamento, ele, também, não está acostumado a funcionar de outras maneiras. No corpo a corpo com o samba, ambos arriscam outras possibilidades e dançam “miudinho”¹⁹ para aprender novos movimentos. Os membros, sobretudo, os pés, as mãos, os braços, as pernas, os quadris e o rosto, são forçados a novas conexões. Movimentos ágeis das pernas e dos pés alternam-se, para frente e para trás, tentando incorporar a batida ou o jeito miúdo de picar o chão. Os quadris se mexem com dificuldades e se jogam desajeitadamente, de um lado para outro. As pernas, pouco flexíveis, não facilitam o jogo entre a cintura, os pés e os quadris. Os braços, desconectados dos outros membros, não se soltam para acompanhar os movimentos das outras partes do corpo. O rosto tenso resiste à espontaneidade e à ludicidade que brotam entre um movimento e outro. O corpo todo resiste às artimanhas dos improvisos. Como é difícil improvisar! Na pele do pandeiro ou no corpo do violão, as mãos ficam fora de lugar, pois, assim como os pés, não acompanham a batida. Elas se perdem, diante da rapidez e da

¹⁹ Utilizo o termo miudinho de forma ambígua, propositalmente. Aqui, o termo se refere tanto à expressão que acentua o esforço e as dificuldades do pensamento, como, também, à dança “em que os pés do dançarino avançam ou recuam em ritmo rápido e uniforme, com um movimento quase imperceptível” (Cf. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da Língua Portuguesa. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.)

lentidão que perpassam não somente o ritmo, mas, também, as vozes, os jogos e as brincadeiras que ocorrem durante a música. Seja na dança de par (enlaçada) ou no "samba do pé" (dançado individualmente), o corpo resiste, mas aceita o convite do ritmo para compor com ele. Tomado por estranhas alegrias, ele é sacolejado de modos inusitados. A alegria, atravessada por nuances de tristeza, ganha tonalidades diferentes, em relação aos modos como é experimentada, cotidianamente. Como se ela fosse um pouco triste, e a tristeza, um pouco alegre ou menos pesada. Cansaços, dores, constrangimentos, estranhamentos e resistências diversos atravessam o aprendizado. Resisto a aprender e, ao mesmo tempo, aprendo a resistir. Sim, pois, se, de um lado, me recuso a incorporar novos movimentos, em função dos desconfortos que eles produzem, de outro, experimento uma teimosia que não me deixa sucumbir aos obstáculos e dificuldades. Percebo que no processo de aprendizado há uma potência extraordinária da força de resistência: além de proteger o corpo para que ele não seja

invadido, demasiadamente, pelas novidades, ela, também, o leva a fazer novas conexões e a distanciar-se de si mesmo.]

Aprendizado: corpo, alma e língua a contrapelo

As primeiras aproximações com o samba colocam em xeque a percepção empírica. O corpo se vê obrigado a decifrar sensações que desconhece, e o pensamento é levado a escapar do regime da representação. No corpo a corpo com o samba, há elementos que identifico com facilidade - como a diferença visível do ritmo e dos novos movimentos - e elementos que não reconheço no mapa disponível de sentidos. Exemplos disso são a sensação de alegria - que não coincide com o sentimento comum de prazer e satisfação - e as sensações de velocidade e lentidão, experimentadas como algo a ser decifrado.²⁰ Essas sensações constituem-se em zonas de indiscernibilidade, que desterritorializam a percepção empírica e fazem com que a capacidade dos órgãos vinculados a ela entre numa espécie de disfuncionamento intensivo. Deslocada da redução empírica dos órgãos dos sentidos, a sensibilidade é posta a serviço da capacidade intensiva e dos estranhamentos que ela promove, e não daquilo que o corpo reconhece.

Aprender, nessa perspectiva, implica conquistar certa sensibilidade para decifrar signos, tarefa infinita, sem métodos e sem subordinação a um ideal de saber ou às condições empíricas de seus resultados. Como afirma Deleuze

²⁰ Retomo a discussão da alegria, das velocidades e das lentidões nos próximos capítulos.

(1998), o aprendizado não se esgota nos resultados e não se inicia na solução de problemas, mas na sua invenção. Aprendemos quando estranhamos a realidade e não quando a reconhecemos. Ultrapassando os limites do funcionamento cognitivo, o estranhamento gera uma síntese divergente entre as sensações e a memória. É essa divergência que nos leva, por exemplo, a não reconhecer a sensação de alegria experimentada no samba como um sentimento de prazer que o ego identifica.

Para Virgínia Kastrup (2001),²¹ Deleuze e Guattari não colocam o sujeito no centro do aprendizado, uma vez que ele ocorre numa zona adjacente: no plano da produção de subjetividade, ao lado das formas subjetivas existentes. O aprendizado não se dá no plano das formas, nem na relação entre um sujeito e um mundo de objetos, mas num encontro de diferenciação mútua, no qual ocorre a invenção de si e do mundo. Este plano é constituído por tensões entre as formas existentes, engendradas historicamente, e os estranhamentos que emergem a cada instante, a partir dos encontros com os mais diferentes tipos de signos que pedem decifração. Constrangido à tarefa de se reinventar, o aprendiz é forçado a habitar zonas de fronteira, transpor limites e construir territórios, por meio do contato direto e íntimo com a matéria, sem o intermédio da representação. Esta tarefa envolve o “perder tempo”, a errância e a assiduidade, que fazem o aprendiz se sentir “em casa” e, ao mesmo tempo, despreender-se de si mesmo e experimentar devires.

²¹Conforme a autora, a aprendizagem inventiva tem sido excluída dos estudos da Psicologia que dissociam a aprendizagem de seu caráter imprevisível: a invenção de problemas.

Ora, se o aprendizado ocorre entre dois meios, ou seja, entre as formas existentes e as desterritorializações, isso implica que este processo é essencialmente rítmico e está conectado à potência rítmica dos sentidos que garante não somente o desmanche de antigos territórios, mas também a constituição de novos mundos, finitos e provisórios. Esta potência é imprescindível no processo de aprendizado, embora, seja quase impossível de ser vivida, a não ser que se ultrapasse o organismo. Segundo Deleuze,²² o corpo que invoca apenas o vivido é insuficiente para experimentá-la. Usufruímos desta potência quando as sensações irrompem a atividade orgânica e forçam o pensamento a apreender o imperceptível. Ela não se caracteriza, portanto, como cadência ou medida, mas como um movimento de diferenciação infinita entre dois meios: o mundo como matéria-forma (atual) e o mundo como matéria-força (virtual).

Conectado à potência rítmica dos sentidos, o corpo a corpo com o samba torna-se um surpreendente aprendizado: ora na apreensão intensiva do mundo, ora na apreensão das formas constituídas. Experimentá-lo implica errância e partida para lugares-mestiços. Lugares de rumos incertos, de novos costumes e novas línguas. Não saberei mais quem sou, onde estou, de onde venho, aonde vou, por onde vou passar, pois, como argumenta Serres (1993), não há aprendizado sem exposição ao outro e às estranhezas. “Só resta tomar o corpo, a língua ou a alma a contrapelo” (p.15).

O ritmo da pesquisa e da escrita, portanto, decorre do encontro com as formas e os aspectos sutis e quase imperceptíveis, sejam de uma composição, de

²² DELEUZE, G. *Lógica das sensações*. Tradução de Suely Rolnik para os seminários ministrados no Núcleo de Estudos da Subjetividade do Programa Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.

uma melodia ou de uma voz. Isso não quer dizer que me interessa qualquer tipo de intensidade, nem tampouco, que estou propondo uma experimentação qualquer do “sentir pelo sentir.” A aposta feita, aqui, é outra: interessam-me as intensidades que produzem estranhamentos na subjetividade, aumentam sua capacidade de problematização e forçam o pensamento a decifrar os signos que emergem no encontro com o samba. Signos em favor de novas formas de vida e novos agenciamentos com o outro e com o mundo.

É esta postura que me orienta na aproximação com os autores do “meio do samba”.

*

Parte II



Heitor dos Prazeres

Apelos rítmicos do corpo

Os apelos da síncope

*Veja como bate engraçado o meu coração
 Assim: tum tum tum tum tum tum tum
 Bate realmente sincopado/ vem ouvir aqui
 Mas bem pertinho de mim/ tum tum tum tum
 Se no coração batida diferente faz você vibrar
 Eu vou lhe mostrar que o meu coração
 Tum tum tum tum pode variar.
 E juntos nós iremos tentar mudar e improvisar
 O que vem do coração/ tum tum tum tum tum.²³*

Se as primeiras aproximações com o samba me levaram a problematizar o processo de aprendizado, uma segunda chama-me a atenção para algo marcante da música brasileira: o aspecto sincopado. O modo como alguns autores e sambistas enfatizam este aspecto me faz desconfiar que ele pode ser uma pista importante nesta pesquisa. Sem me ater às definições teóricas do termo síncope,²⁴ busco compreender este conceito, recorrendo, inicialmente, a dicionários Etimológico e da Língua Portuguesa.²⁵

O termo síncope vem do grego - *syncope* - e indica supressão e corte. Na medicina, síncope significa parada ou diminuição momentânea dos batimentos cardíacos, acompanhada da suspensão da respiração e da perda temporária da consciência, em função de causas diversas. Comumente é chamada de desmaio,

²³ Durval Ferreira/ Maurício Einhorn. Batida diferente. Cd *Os grandes sambas da história*, n. 27. BMG, 1998. Voz de Leny Andrade – o samba está reproduzida no cd que acompanha a tese. É interessante ouvi-la para perceber como a cantora aponta um sentido da síncope no *tum tum tum* do coração.

²⁴ Deixo claro que não vou explorar o conceito na perspectiva da teoria musical, pois o que me interessa são as nuances intensivas que este recurso sugere, seja na voz, no corpo, no ritmo etc.

²⁵ CUNHA, A. G. Dicionário Etimológico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; FERREIRA, A.B. H. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; HOUAISS, A. et alli. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

fanico ou chiliue. Na gramática, síncope significa a supressão de fonemas no interior da palavra, como por exemplo, *mor*, ao invés de *maior*; *abobra* ao invés de *abóbora*. Assim, tanto na medicina como na gramática, o termo síncope sugere modificação ou alteração no ritmo do corpo ou da língua. De acordo com o Dicionário Houaiss (2001), na música, o termo síncope é um padrão rítmico em que o som, articulado na parte fraca do tempo ou do compasso, prolonga-se para a parte forte do tempo seguinte. Ele indica a escrita de um tempo fraco de um compasso, prolongado até outro tempo de maior ou igual duração.

Segundo Sandroni (2001), a palavra síncope, em música, designa um conceito não universal, criado por teóricos eruditos ocidentais, para atender necessidades da prática musical. Buscando reproduzir, nas partituras, algo da vivacidade rítmica da música africana e afro-brasileira, os compositores de formação acadêmica passaram a utilizar as síncopes para indicar os desvios na ordem, supostamente normal, do discurso musical. Os desvios quebram a regularidade rítmica convencional que vai contra a expectativa do ouvinte.

Embora a noção de síncope inexista na rítmica africana, afirma Sandroni (2001), é por síncopes que, no Brasil, a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. Se, no sistema europeu, o aspecto sincopado era visto como irregularidade rítmica, no Brasil, ele foi utilizado como norma. É isso que levou alguns musicólogos a considerar a síncope como índice de certa “especificidade musical” brasileira, característico não apenas do samba, mas da música popular em geral. Isso vale para os estudiosos da música como para os compositores praticantes e apreciadores da cultura popular. Portanto, não são apenas os teóricos e os músicos de conservatório que falam em síncopes

brasileiras, mas, também, o leigo e os músicos populares, conhecendo ou não a leitura musical.

Para Sandroni (2001), o emprego freqüente da palavra síncope, no Brasil, acabou transformando-a numa “categoria nativa-importada”, assim como a manga e o café. O que justifica isso é o modo pelo qual a síncope foi utilizada no Brasil: como norma e não um desvio ou forma rítmica irregular, tal como utilizada no sistema europeu. É por isso que, muitas vezes, a música sincopada é vista como tipicamente brasileira e propícia aos requebros mestiços.

Conforme Mário de Andrade (1989),

Na América, o conceito de síncopa surgiu doutra necessidade, que por mais fisiológica e popular, se poderá chamar de mais essencial. Aqui, a síncopa é de aplicação imediata, constante e diretamente coreográfica (...). É uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provinda do clima talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar e formaram também o remeleixo, o requebro, o dengue (p. 476).

Na perspectiva de Mário de Andrade (1991), é a síncope que dá o esquema rítmico na música brasileira e produz o “frenesi fisiológico” que se manifesta por todo o corpo. Para ele, é possível que a síncope tenha ajudado na formação da fantasia rítmica do brasileiro, proveniente do conflito entre a rítmica musical européia - sobretudo, a portuguesa - e a rítmica de tendência prosódica ²⁶ das músicas ameríndias, também, constante nas africanas. Ao se acomodar a elementos estranhos e ajeitar-se às tendências próprias, o brasileiro adquiriu um

²⁶Rítmica de canto quase exclusivamente fraseológica ou de processos oratórios, desprovida de valores de tempo musical, em contraste com a música portuguesa, afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu (cf. Mário de Andrade, 1991, pp. 30-31).

jeito fantasista de ritmar. O ritmo passou a ser uma coisa mais variada, mais livre e, sobretudo, um elemento de expressão racial. Embora a síncope do povo e o sincopado brasileiro sejam fonte de riqueza, argumenta Mário de Andrade, eles, também, podem ser empobrecedores, se utilizados de forma banal, estereotipada, excessiva ou obrigatória, mesmo porque há músicas que não têm o sincopado e uma infinidade de síncope que não são brasileiras.

Esta linha argumentativa, que sugere a ligação das síncope às necessidades do corpo, encontra ressonâncias em Muniz Sodré (1998), quando afirma que

É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (p. 11).

Sodré (1998) acredita que o poder mobilizador da música negra nas Américas pode ser explicado pela presença das síncope, que atuam de modo especial, tanto no jazz como no samba. Ela incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal: palmas, meneios, balanços, dança etc. Sua natureza iterativa constitui o índice de uma diferença entre dois modos de significar musicalmente o tempo: a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as influências brancas. “Entre o tempo fraco e o forte irrompe a mobilização do corpo, mas, também, o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra” (p. 67), ou seja, os movimentos que permitem dinamicidade, trocas com outros corpos e a fala

concreta. São estes aspectos que impulsionam o corpo a “garimpar” o que lhe falta e preencher o tempo com a dinamicidade do movimento no espaço.

A síncope para esse autor é uma tática de falsa submissão da cultura negra às formas musicais brancas. Não podendo se manter, integralmente, à música africana - que relega a segundo plano a melodia, geralmente, simples, de poucas notas e frases pouco expressivas -, o negro infiltra sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Através da síncope, ele encontra uma solução de compromisso, na qual acata o sistema tonal europeu e, ao mesmo tempo, desestabiliza-o ritmicamente.

Sodré considera o percurso da síncope um indicativo do caminho de resistência do negro à sua assimilação cultural. Sua influência institucional, no Brasil, ocorre no samba, em função da proximidade com as comunidades litúrgico-culturais que agrupam os descendentes de africanos no Brasil. A rítmica do samba - proveniente do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil - acabou desempenhando um papel importante nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas.

Ainda nesta linha argumentativa, que sustenta uma forte ligação da rítmica musical às necessidades do corpo, cito o depoimento do sambista Ismael Silva²⁷ que justifica as transformações do samba, no final do decênio de 1920, em função do andamento dos desfiles carnavalescos.²⁸

²⁷ Ismael Silva foi co-fundador da primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro e, segundo declaração própria é responsável pela fixação e criação de um novo tipo de samba, cuja batida, marcada por instrumentos de percussão, é mais apropriada para os desfiles de carnaval. Cf. *Enciclopédia da Música Brasileira: Samba e Choro*. 2000.

²⁸ Até então, o samba era mais apropriado às danças de salão. Era mais “amaxixado” (o maxixe é uma dança de salão com origens remotas no lundu, o qual exige muita habilidade física dos dançarinos que se enlaçam de maneira bastante sensual). Cf. *História do samba*, capítulo 1. Editora Globo, 1997.

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurundum* (In: CABRAL, 1996:242)²⁹.

No depoimento do compositor, ele mostra, sem muitas explicações, a vivacidade rítmica que o samba conquistou a partir dos anos 30: *bum bum paticumbumprugurundum*³⁰. Vivacidade, segundo ele, proveniente das necessidades do corpo, que passou a exigir outras formas de andamento na avenida, durante o carnaval. Esta modificação rítmica gerou mudanças no modo oficial de tocar, cantar e dançar o samba da época e fez com que os sambistas da velha geração - como Sinhô, Donga e João da Baiana - argumentassem que o novo samba, criado pela geração de Ismael Silva, não era samba, mas marcha. Em contrapartida, Ismael e sua turma diziam que o samba da primeira geração era maxixe.

Conforme Matos (1982), a nova modalidade de samba, de sabor mais exótico, passou a agradar ao gosto popular, em pouco tempo, que, neste contexto, já apreciava a cadência mais sincopada e mais apoiada na percussão. “O caminho da sincopação mais acentuada que o samba tomava, já era um índice de sua nova posição sócio-cultural” (p. 41). Como se o “*bum bum paticubumprugurundum*”

²⁹ Esta diferença fica clara em “Ora vejam só” (de Sinhô) e “Malandragem” (de Ismael Silva), cantadas por Monarco. Faixa 2 do cd que acompanha a tese.

³⁰ Expressão do compositor Ismael Silva usada para explicar, onomatopaicamente, a diferença entre o samba antigo (de Donga, Sinhô e João da Baiana – até o final da década de 1920) e o novo samba surgido no Bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, no final da década de 20. Cf. CABRAL, 1996, p. 240.

possibilitasse mais ginga, flexibilidade, mobilidade, e facilitasse a incursão do samba no sistema musical branco.

Sem entrar nas polêmicas que envolvem o argumento de Ismael Silva, destaco o aspecto que me interessa aqui, ou seja, a reiteração da hipótese levantada, anteriormente, pelos autores: de que o corpo exige modificações rítmicas e pede novas formas de tocar, cantar e dançar. Ele compõe com as síncopes que favorecem os requebros, as improvisações, e constituem-se em uma maneira divertida de brincar com o ritmo (FENERICK, 2005). Esta brincadeira garante a vivacidade da rítmica brasileira e a força a atender os apelos do corpo e, conseqüentemente, variar suas formas musicais.

Buscando compreender um pouco mais a estratégia das síncopes, proponho explorar outras variantes deste recurso, tendo em vista as possibilidades de deslocamentos rítmicos que esta estratégia pode sugerir à subjetividade brasileira contemporânea, muitas vezes, perdida numa “disritmia” confusa e sem limites.

Sincopar a vida?

À medida que me aproximo dos autores, compositores, cantores e apreciadores do samba, percebo que são muitos os sentidos atribuídos ao termo “sincopado”. É considerado *samba sincopado*, por exemplo, aquele de fraseado sinuoso, rico em notas e acentuadamente gingado, com divisões rítmicas ziguezagueantes (LOPES, 2003). Nei Lopes diz que são sincopadas as composições de Geraldo Pereira - “Bolinha de Papel,” “Escurinha”, “Escurinho”, “Falsa Baiana” - e a música de Noel Rosa, “Gago Apaixonado”.³¹ O autor considera sincopado, também, o samba de gafieira,³² mais voltado para a dança, e o samba de breque, que resulta da exacerbação da ginga e do humor, cujas letras apresentam caráter humorístico e paradas repentinas, nas quais o cantor introduz comentários falados, referentes ao tema cantado.³³

Quando ouvimos as composições de Geraldo Pereira, somos tomados por um modo de cantar que nos seduz de maneira especial. A voz compõe com o ritmo e se movimenta de forma ziguezagueante. Assim como a voz, o corpo é forçado a agir com desenvoltura para acompanhar os efeitos que este samba produz: cortes e prolongamentos no ritmo, como se estivéssemos participando de uma alegre brincadeira. Alguns chamam estes efeitos de picardia, manha e

³¹ As canções estão reproduzidas no cd que acompanha a tese. A título de informação, Geraldo Pereira foi compositor e cantor no Rio de Janeiro no período de 1939 a 1954. Noel Rosa Noel, que teve vida curta e intensa, morreu em 1937, antes de completar 27 anos. Deixou uma obra de mais de 250 composições.

³² Cf. Lopes (2003), o samba de gafieira, em geral, é apenas instrumental e feito para dançar. Não se configura como um sub-gênero do samba, mas como um modo especial de executá-lo. Seus arranjos orquestrais são inspirados nas *Big Bands* americanas da década de 1940.

³³ Volto a falar sobre o samba de breque ainda neste capítulo.

malícia rítmica. Para Lopes (2002), o sincopado permite o exercício da criatividade rítmica.³⁴

Em “Gago apaixonado”, a sincopação possibilita uma outra brincadeira: cantar como uma pessoa gaga. Mas, se for verdade que os gagos, normalmente, não gaguejam quando cantam, o que temos, aqui, é uma gagueira musical e não a imitação de uma pessoa gaga cantando. Nesta gagueira, a voz, a melodia, a letra e o ritmo compõem um agenciamento musical, no qual o cantor não só repete e divide as sílabas e as palavras, de um jeito engraçado, mas, também, cria sentidos outros no contexto da música. Vejam estes versos, por exemplo:

*Teu....teu co...coração/ Me entregaste
De...de...pois...pois.../ De mim tu to...toma...maste
Tu...tua falsi...si...sidade/ É profu...funda
Tu...tu...tu...tu...tu...tu...tu/ Tu vais fi...fi...ficar corcunda!*³⁵

É engraçado o jeito como o cantor brinca com a língua e faz dela um “uso menor”³⁶, jogando com os sentidos das palavras e sugerindo outros. “Tu tomaste” confunde-se com “mamaste,” que gera uma “falsidade profunda”, que rima com corcunda. Ao invés de dramatizar a falsidade da mulher, que lhe entrega o coração e depois o toma de volta, o compositor roga-lhe uma praga, não apenas

³⁴ Segundo esse autor, o aspecto sincopado encantou João Gilberto, que criou um novo jeito de tocar e cantar o samba nos 50: a Bossa Nova. Aos interessados neste assunto, sugiro consultar a obra de Garcia (1999).

³⁵ Noel Rosa. Gago apaixonado (in: MÁXIMO & DIDIER, 1990:166).

³⁶ Essa expressão é de Deleuze, segundo o qual, minorar uma língua é fazê-la fugir, bifurcar e variar seus termos, segundo uma incessante modulação. “Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua, uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (1997, p. 124).

como uma vingança, mas também como uma forma de zombar da situação que lhe causa desconforto. Neste jogo, o artista cria uma zona de vizinhança com as intensidades ou os devires que atravessam o canto “gaguejante.” De modo bem humorado, o cantor possibilita ao ouvinte experimentar certo devir-criança, moleque, espontâneo e brincalhão. Como se a gagueira musical não estivesse a serviço de uma imitação corriqueira - que visa apenas reproduzir a forma “gaga” de falar - mas de uma brincadeira que produz diversos sentidos no contexto da música. Podemos dizer que a musicalidade gaguejante de Noel possibilita a abertura e a irrupção do corpo intensivo da língua - seu devir-outro.

Deixemos Noel e passemos para Mário Reis,³⁷ cantor carioca de estilo interpretativo inspirado em Sinhô, considerado o maior compositor de sambas da década de 20 e o primeiro a se projetar na sociedade como autor-compositor. Como Sinhô, Mário Reis canta de modo silabado, que exige um tratamento menos lírico do material melódico e possibilita a apresentação dos versos de forma descontraída (GIRON, 2001). Esse estilo, que, segundo Giron (2001), deu novo rumo à história de interpretação do samba, encantou as pessoas por permitir uma sincopação da voz que lhe fornece leveza. Mário Reis escande as palavras, baseando-se na fala cotidiana, de “fraseado doce”, que promove um contato amigável da letra com a música. Contando com a ajuda do microfone, que chegou à música popular brasileira ao mesmo tempo em que sua voz, Mário Reis faz uma interpretação melódica bem pronunciada e sem retórica, em função do volume reduzido de sua emissão vocal.

³⁷ Mário Reis iniciou sua carreira no final da década de 20 e a finalizou na década de 70.

Ouvindo Mário Reis,³⁸ compreendemos um pouco melhor o que está em jogo no argumento de Luís Antônio Giron e percebemos que a estratégia utilizada pelo cantor continua encantando as pessoas. A impressão que temos é a de que o cantor fala a melodia ou canta conversando com o ouvinte. Seu modo macio, pausado e coloquial de interpretar realça, divide e prolonga frases, palavras e sílabas, produzindo sensações de leveza, maciez e ludicidade rítmica. Como se o cantor brincasse com as palavras e com o fluxo da música, segurando-o em alguns momentos e deixando-o escorrer em outros.

Sincopar a voz, aqui, implica leveza, ludicidade, descontração e “contato amigável” entre música e letra. Esta estratégia faz eco com a gagueira musical de Noel Rosa, que, de forma bem humorada, dribla os sentidos convencionais das palavras e dos sons, possibilitando certos “devires-moleques” na canção. Ela faz eco, também, com a malícia e a picardia das composições de Geraldo Pereira, que levam o ouvinte e o dançarino a experimentarem movimentos sinuosos de quebra e requebra do corpo e da língua.

Apreender esses ecos entre as diferentes formas de sincopação me deixa à vontade para afirmar que as nuances deste recurso remetem a diversas estratégias: ora aos deslocamentos rítmicos, que produzem movimentos dengosos no corpo; ora às sinuosidades ziguezagueantes, que facilitam a ginga; ora à gagueira musical, que brinca com a língua; ora ao timbre da voz, que se transmite ao outro e lhe fornece leveza. Se cruzarmos estas variações com as definições do termo síncope dos dicionários - que indicam ação de cortar, perda temporária de consciência e supressão de fonemas -, encontramos ressonâncias entre elas.

³⁸ Sugiro ouvir Jura (de Sinhô), cantada por Mário Reis, disponível no cd que acompanha a tese. Faixa 08.

As ações de cortar, suprimir, gaguejar, ziguezaguear, escandir ou prolongar sugerem, de alguma maneira, alterações no ritmo, seja de uma palavra, de uma frase, de uma melodia, de um texto ou de um corpo. Esta facilidade para produzir deslocamentos nos ritmos, tão presente na música brasileira, me leva a supor a existência de virtualidades, também, em nossa subjetividade, em prol dos deslocamentos rítmicos de vida. Como se esta subjetividade, exposta, há séculos, aos mais diferentes tipos de mistura, estivesse atravessada por uma potência que a leva a se deslocar dos ritmos hegemônicos que controlam e exploram a vida em todas as esferas - econômica, profissional, corporal, cognitiva, afetiva etc. Virtualmente, nossa subjetividade está aberta para atender aos apelos do corpo e compor com ele estratégias de “sincopação” da vida, capazes de reinventar seus ritmos e suas formas.

Podemos dizer que na subjetividade o recurso da “sincopação” traça linhas de escape no modelo de subjetivação dominante - moderno e identitário - centrado na evitação dos deslocamentos e na promessa de estabilidade. Mas, se esta estratégia facilita as mudanças rítmicas, ela, também, acolhe ou permite excessos que empobrecem ou banalizam a potência desse recurso: jogar com os ritmos existentes e brincar com a possibilidade de modificá-los. Desse modo, tanto a cultura brasileira como a subjetividade são favorecidas pela capacidade de produzir deslocamentos rítmicos, mas, ao mesmo tempo, são desfavorecidas pela facilidade de anular a força desta potência. Vulneráveis à cafetinagem da flexibilidade do capitalismo cultural contemporâneo, elas se entregam acriticamente a anulação da potência que permite a “sincopação” da vida.

Como afirma Paulinho da Viola (in: COUTINHO, 2002), sincopar é possível só até um determinado andamento a partir do qual o samba se torna marcha. “O próprio ritmo do samba, batendo de uma maneira mais frenética, tem perdido todo aquele sabor, aquela coisa gostosa. Isto já é resultado nosso de aceleração desenfreada de tudo” (idem, p. 146).³⁹ Nei Lopes (2005), também, chama a atenção para os perigos de “desafricanização” do samba, que, nos últimos anos, vem correndo o risco de se transformar em um produto cada vez mais fútil e imediatista, ao sabor das modas globalizantes.⁴⁰

As preocupações dos compositores me levam a afirmar que tanto no samba como na subjetividade é necessária certa prudência na “sincopação,” pois esta estratégia favorece não só a invenção rítmica, como também a banalização desta potência, muitas vezes, a mercê do mercado capitalista que a captura a serviço de seus objetivos. Ou seja, não podemos pensar o recurso da sincopação, abundante na música e na subjetividade brasileiras, como uma possibilidade de invenção desconectada da força de resistência. Utilizado dessa maneira, este recurso não nos interessa, aqui, como aliado da subjetividade contemporânea, sufocada pelos ritmos dominantes e surda aos apelos do corpo.

É por isso que me aproximo do samba malandro, especificamente, da variante samba-de-breque, que exacerba o recurso da sincopação como uma estratégia de resistência da potência política própria da estética.

³⁹ Coutinho (2002), pesquisador da obra de Paulinho da Viola, comenta que o andamento acelerado do samba e a conseqüente “anulação” das síncopes tem a ver com o ritmo da indústria e o aumento da velocidade dos processos econômicos e da vida social na modernidade capitalista. O autor lembra que até o espaço onde ocorrem os desfiles das escolas de samba, o Sambódromo, está associado a *dromos*, que em grego significa corrida.

⁴⁰ Conforme Nei Lopes, isso ocorre, sobretudo, a partir dos anos 90, contexto em que alguns grupos passaram a evocar a ancestralidade africana só no nome, como Raça Negra, Negritude Júnior, Suingue da cor, Os Morenos etc.

O “efeito-breque” na subjetividade: resistindo pela fresta

“Etelvina, minha filha!

Que que é Jorginho/ que estás tão diferente hoje

Acertei no milhar/ganhei 500 contos não vou mais trabalhar

E me dê toda a roupa velha aos pobres/ e a mobília, podemos quebrar.

Isto é prá já

Etelvina, vai ter outra lua de mel/ você vai ser madame

Vai morar num grande hotel/ eu vou comprar um nome não sei onde

De um Marquês João Góes Veiga de Visconde

E um professor de francês “Mon amour”

Eu vou trocar seu nome pra “Madame Pompadour.”

Até que enfim/ agora eu sou feliz/ vou percorrer a Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein? / oh! que inferno! /eu vou pô-los no colégio interno

Me telefone pro Mané do armazém

Porque não quero ficar devendo nada a ninguém

E vou comprar um avião azul/ para percorrer a América do Sul

Mas de repente/ Etelvina me acordou: “está na hora do batente”

Mas de repente, mas de repente, Etelvina me acordou....

Foi um sonho minha gente. ⁴¹

⁴¹ Samba de Geraldo Pereira e Wilson Batista (1940): Acertei no milhar. *Cd Geraldo Pereira. MPB Compositores*. RGE Discos, Voz de Jorge Veiga, 1997 – faixa 09 do cd que acompanha a tese.

[Ao ouvir samba de breque algo me encanta, embora não saiba, exatamente, o quê: se a letra, a melodia, o ritmo ou nenhum destes elementos, especificamente, mas a combinação de todos eles. Quando os breques "interrompem" o andamento da música, geralmente, de forma brusca e repentina, o ouvinte é levado a mergulhar numa espécie de malandragem da língua, das velocidades e das lentidões. Tentando acompanhar o cantor, que parece cantar brincando ou brincar cantando, o ouvinte experimenta diferentes movimentos, repousos, fluxos e cortes. Há velocidades no andamento da música e também nas pausas; há lentidão nas pausas e também, no andamento da música. Como se os breques não fossem ausência de movimento, mas a suspensão de um tipo de velocidade ou movimento que, no entanto, produz outras velocidades. O humor e a improvisação dos breques são velozes. O cantor conversa e brinca, ao mesmo tempo, enquanto o ouvinte tenta experimentar, com ele, o jogo engraçado que acontece entre os breques e os fluxos. Mas a graça não está, necessariamente, no que se fala ou no que se canta, nem, necessariamente, na letra, mas no modo como tudo

- letra, melodia, fluxos e pausas - se conecta e se agencia. A graça está na malandragem de jogar e brincar com a possibilidade do riso e da pilhéria. No caso da música "acertei no milhar," citada anteriormente, o jogo e a brincadeira implicam sonhar com uma vida de madame, depois de ganhar na loteria, trocar o nome, sair do país e aprender a falar outra língua. Língua que sustenta os signos da elite brasileira, diga-se de passagem. Mas como tudo não passa de um sonho, é preciso acordar, "cair na real" e enfrentar o duro "batente" do dia a dia, sem perder o humor. Será que a graça deste tipo de samba não está num suposto "efeito-breque" que ele produz na subjetividade? Efeito que não se confunde com as paradas visíveis do ritmo e da melodia, pois ele tem a ver com a capacidade de driblar certos jogos rítmicos e inventar artimanhas na fresta. Quem sabe, seja este o encanto desta modalidade de samba que tanto atrai o ouvinte]

Brecar, no Dicionário Aurélio, significa frear ou parar: *Break*. Chamo de “efeito-breque” não as paradas explícitas durante a música, mas as sensações que elas geram nos corpos e na subjetividade: de que é possível jogar e brincar com o ritmo do tempo.

Ora, jogar e brincar são dois tipos de relação com a vida, paralelos, co-existent e indispensáveis à existência. Segundo Rolnik,⁴² o jogo remete ao aprendizado das regras vigentes que organizam, estratificam e mantêm o poder sobre a vida. Ele faz parte do aprendizado da adaptação aos mapas estabelecidos, por meio das identificações e das representações. Essa é a dimensão da utilidade e do hábito, a qual integra a subjetividade às formatações definidas historicamente. As brincadeiras, ao contrário, são tentativas de formação de um plano de consistência para as passagens intensivas.

Nesse plano, funciona uma outra espécie de aprendizado do mundo: enquanto matéria fluida, aquém e além da formatação demarcadora de sujeitos, objetos, hábitos, significados e territórios. Esta dimensão é, também, “indispensável para que a vida encontre canais de expressão para seus movimentos e não sucumba em pontos de estrangulamentos que a debilitam e a empobrecem. Esta seria a dimensão privilegiada quando se brinca”. (ROLNIK, idem).

Embora a brincadeira e o jogo sejam dois tipos de políticas indissociáveis da existência ou dois vetores complementares da subjetividade, há uma tensão necessária entre ambos. O problema, afirma Rolnik, é como se instalar na tensão

⁴² Öyvind Fahlström's Changing Maps. In: BORJA VILLEL, Manuel e CHEVRIER, Jean-François (Edit.). *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*. Barcelona: MacBa e Actar, 2000. P.333-341. Edição bilingüe (espanhol/inglês).

entre jogar e brincar ou na fronteira entre a repetição do jogo e o experimental da brincadeira; como ativar o devir-criança da subjetividade - que não implica infantilizá-la ou imitar uma criança - e afirmar a potência do brincar como resistência e criação. Isso não significa promover reencontros com a infância como um lugar privilegiado da invenção, mas ir além da obediência cega aos mapas estabelecidos. Esta postura é diferente daquela que propõe conhecer as regras do jogo para vencer ou para não jogá-lo. Como argumenta Rolnik, “trata-se de driblar o vetor perverso desta ambigüidade, em favor da potência criadora: jogar o jogo para de dentro dele, brincar, traçar uma linha de fuga” (ROLNIK, idem).

Na tentativa de explorar o samba-de-breque, na perspectiva destas duas políticas indissociáveis, recorro ao trabalho de Matos (1982), pesquisadora do samba malandro que contextualiza o surgimento desta modalidade no início do século passado.

A história começa nos fins dos anos 20, quando surge na música popular o personagem malandro, propriamente dito, para alcançar em seguida, na década de 30, o ápice de seu prestígio. Por algum tempo, ele foi assunto em moda – mas foi breve tempo. A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba (MATOS, 1982: 14).

Pressionado pela política Estadonovista do Governo Vargas - que incentivou os compositores a louvar os méritos de quem trabalha -, o malandro é forçado a se “regenerar”. Ele passa a comprar sapatos, ternos, gravatas, e recusa, estrategicamente, a denominação de malandro. Ao mesmo tempo, ele continua

carregando os estigmas da malandragem, que o mantêm na condição marginal de uma sociedade bem comportada. “Regenerado”, o malandro conserva sua figura fronteiriça: nem do morro, nem dos bairros de classe média, mas de lugares de passagem. Ele não se identifica como operário bem comportado da sociedade disciplinar, nem como um criminoso comum, uma vez que não é honesto, nem ladrão, mas depende de sua mobilidade permanente para escapar das pressões do sistema. Sua imagem visual caracteriza-se por uma estética ambivalente que marca a sua linguagem poética: elegantemente vestida por signos de mundos diferentes e não pertencentes, inteiramente, a nenhum deles.⁴³

Embora o discurso malandro assuma posturas ideologicamente “recomendáveis”, afirma Matos (1982), ele se revela cheio de rachaduras, nas quais emerge um outro discurso. A linguagem torna-se o trunfo principal do malandro. Por meio do jogo das palavras, ele manipula a língua do outro e adere a seus valores, sem, no entanto, eliminar os componentes marginais que caracterizam sua figura. O tempo de permanência no outro lado sempre guarda o sabor passageiro do sonho. Como se o malandro construísse, em sua viagem musical, caricaturas de outras formas de vida, sem recusar a vida marginal que leva cotidianamente.

Para se fazer ouvir, o malandro inventa uma linguagem da “fresta:” múltipla de significações, escorregadia, sorradeira, sutil, flexível, ambígua e cortante, pondo em questão os valores da ideologia dominante, sobretudo, a apologia ao trabalho.

⁴³ É interessante a explicação de Moreira da Silva (in: MATOS, 1982) sobre o malandro: não é quem não faz nada, mas quem não pega no pesado como o operário e o motorista de ônibus. São malandros, por exemplo, quem vive do jogo, da cafetinagem ou exerce certos tipos de trabalho no serviço público. Para Matos (1982), o que diferencia a malandragem cantada pelos sambas cariocas, de tantas outras malandragens existentes, é o fato de ter sido atribuído a ele um significado cultural que encontrou sua forma de expressão no personagem do malandro ou no discurso do malandro.

Sua poética, cheia de malícia, destreza e ambigüidade, é a da fronteira e da carnavalização, cuja exuberância se mostra nos disfarces do vocabulário utilizado para confundir os estranhos e os não iniciados.⁴⁴ Com sua fala escorregadia e ambivalente, o malandro esquia-se, sutilmente, das imposições morais, afetivas e culturais. Ele usa o sonho, por exemplo, para expressar alegria de não trabalhar, já que está proibido de defender a malandragem, explicitamente. Outras vezes, faz linha de malandro regenerado, estrategicamente, para atender e se beneficiar da política em vigor.

*(...) Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda, pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé⁴⁵*

De acordo com Matos (1982), a produção do malandro não se caracteriza por uma ingenuidade ou pureza folclórica e exótica. Ciente de suas frestas e rachaduras, o malandro não se descontraí na euforia do samba apologético-nacionalista, que exalta as delícias do país tropical e apresenta um otimismo despreocupado, nem na “morbeza romântica”⁴⁶ do samba lírico-amoroso, que chora as mágoas, resignadamente, e insiste numa melancolia conformista. “Entre

⁴⁴ Para Matos, “o mundo do samba, no carnaval ou fora dele, é um mundo carnavalesco. A relação que aí se estabelece entre os participantes é a de uma integração no prazer lúdico que nega provisoriamente as fronteiras hierárquicas do sistema e possibilita a integração do indivíduo no grupo através do excitamento da emoção e das sensações” (p. 50). Vale ressaltar que a discussão da autora, datada dos anos 80, não considera as estratégias do capitalismo contemporâneo que se alimenta das emoções e das sensações como matéria-prima de sua produção.

⁴⁵ Antoninho Lopes e Jaú: Senhor Delegado (in: MATOS, 1982:112)

⁴⁶ Neologismo de Waly Salomão: soma de morbidez com beleza. Com a morbeza romântica, Macalé e Waly retomaram, sob outra dimensão, a dor-de-cotovelo.

o otimismo despreocupado do samba-exaltação e a melancolia conformista do samba-canção, ficou o samba-malandro a relativizar tristezas e alegrias em geral” (p. 52). Em certo sentido, afirma a autora, o samba malandro, embora ambivalente e dissimulado, é o único gênero que se opõe à política paternalista e controladora do Governo Vargas e busca liberdade de criação popular.

Na concepção desta autora, a relação entre os breques e a linguagem da fresta, utilizada pelo malandro, não é casual. Tanto os breques - interrupções no ritmo e na melodia - como a linguagem da “fresta”, na letra, são formas estratégicas de sustentar a malandragem e, conseqüentemente, de não se sucumbir às imposições da política que cultua o trabalho. Se a linguagem da fresta dribla a apologia ao trabalho, os breques cortam o envolvimento emocional com a música que gera romantismos mórbidos. Ao nível da dinâmica corporal, os breques quebram o ritmo e possibilitam a criação de novos movimentos do corpo durante a dança. Eles exarcebam a síncope e introduzem, no movimento do corpo, a “paradinha” que quebra o ritmo e força as mudanças de posição, as quais permitem a brincadeira e os improvisos dos dançarinos.

Os argumentos desta autora confirmam que no samba-de-breque o jogo e a brincadeira coexistem como duas políticas indissociáveis. Nos breques, o ritmo é tratado como matéria-forma - construída, historicamente - e, também, como matéria fluida e em constante devir. O sambista joga e brinca com o ritmo e com a língua, como uma forma sutil de resistência às ameaças que experimenta na pele, sobretudo, à ameaça de se conformar aos valores morais impostos pelo sistema político vigente. Só que, ao invés de um confronto direto com as forças hegemônicas, o sambista malandro resiste inventando linguagens, ritmos,

movimentos e formas de vida na “fresta” ou na fronteira. É assim que ele busca reconhecimento: através da estranheza que mobiliza o corpo vibrátil e cria condições de produção de diferença.

Se o samba-de-breque pode ser apreendido desta maneira, como forma de invenção e resistência, o “efeito-breque” pode ser experimentado como uma potência ou um “devir-malandragem” que encanta e seduz a subjetividade com seu jogo de cintura: fazer de conta que adere às políticas hegemônicas, mas manter-se num território fronteiriço, sustentando uma condição de vida marginal. Essa condição possibilita driblar as modelizações compulsórias e criar outras formas de vida, sem perder de vista a malícia da resistência, que implica fugir de quaisquer apologias, sejam otimistas ou pessimistas. O “efeito-breque” não consiste em parar a subjetividade, formalmente, mas produzir velocidades intensivas que permitam driblar as regras do sistema vigente, de modo sutil e inventivo.

Este devir-malandragem perpassa as letras de samba que explicitam outros tipos de jogos e brincadeiras rítmicas, também, na perspectiva da invenção e da resistência. É isso que veremos a seguir.

Parte III



Heitor do Prazeres

Ao meu jeito eu vou fazer um samba sobre o infinito*

* Paulinho da Viola: Para ver as meninas. *Paulinho da Viola*, EMI-Odeon, 1971.

Entre jogos e brincadeiras

Como afirma Castro (2002), “nada do se que passa no âmbito da escuta deixa ilesa nossa carne” (p. 41). A escuta, devir-sonoro de nossas faculdades cognitivas, exige, além de ouvidos fisiologicamente capazes de captarem o som, uma intenção deliberada por parte de quem ouve. Na escuta, nossa capacidade de ouvir é ampliada, e a audição é levada a seus limites: escutamos, também, o inaudível ou o imperceptível.

Quando escutamos uma música, construímos imagens, conceitos, e fazemos conexões com diferentes tipos de velocidades e lentidões. Compomos com a música⁴⁷ e criamos zonas de vizinhança com ela, isto é, um campo de “indeterminação” ou de “indiscernibilidade,” onde o imperceptível é ouvido e o corpo se contagia com devires diversos.

Devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (DELEUZE & GUATTARI, 1997:64).

⁴⁷ Cf. Ferraz (1998), os signos musicais são construídos pelo ouvinte que compõe o que ouve, mesmo não se apercebendo disto.

É na zona de vizinhança que compomos com as vozes, com seus diferentes timbres e seus modos de cantar. É nesta zona que as forças sonoras e inaudíveis são apreendidas. Sabemos disso, por exemplo, quando escutamos vozes como a de Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Dorival Caymmi e João Gilberto.⁴⁸ Essas vozes geram estranhas sensações de lentidão que não coincidem, necessariamente, com as definições deste termo encontradas no dicionário, as quais indicam morosidade, preguiça, demora e vagareza. Não sabemos de onde provêm estas sensações, se é do ritmo, da melodia, da letra ou do modo como os cantores maquinam suas vozes. Não que eles cantem devagar ou expressem conteúdos que remetem a uma vida sem pressa. Muitas vezes, sim, mas, outras vezes, não. Nestes casos, as sensações não se configuram como lentidões formais.

Trata-se de um “efeito-lentidão,” quase imperceptível, experimentado pelas subjetividades e pelos corpos, desejosos de atualizarem novos modos de aceleração e de desaceleração da vida. Como se a música, com seus fluxos moleculares, dissolvesse as formas constituídas da relação visível entre as velocidades e as lentidões e as estendessem para além de seus limites formais (DELEUZE & GUATTARI, 1997). Podemos dizer que assim como a voz se desterritorializa num devir-mulher, num devir-animal ou num devir-criança, ela, também, se desterritorializa num devir-lentidão e se torna lentidão sonora. Não nos tornamos lentos, formalmente, assim como não brecamos, literalmente, os movimentos da subjetividade, sob o efeito intensivo dos breques. Portanto, não se

⁴⁸ Sugiro ouvir estas vozes pelo Cd que acompanha a tese. Faixas 10, 11, 12 e 13.

trata de uma lentidão visível ou passível de ser representada, mas de uma lentidão intensiva e estética que abre brechas imperceptíveis para a desaceleração do tempo.

É isso que ocorre no encontro com as vozes. Ouvimos, por exemplo, Paulinho da Viola cantando uma leve despreocupação com o amanhã, e Martinho da Vila, desconfiando e rindo da possibilidade de a vida melhorar. Escutamos Dorival Caymmi, incorporando a “moleza” do samba de sua terra, e João Gilberto, expressando, com seu canto baixinho e “falado,” a alegria de sambar e a vontade de vida decorrentes desta atividade. O encontro com essas vozes gera certos efeitos de desaceleração da vida em uma perspectiva diferente daquelas que o mercado veicula, por exemplo: o descanso em lugares paradisíacos e, de preferência, longe da agitação cotidiana das grandes cidades – uma das promessas do capitalismo cultural.

Compreendemos melhor este jogo nas letras de samba em que o sambista brinca com as velocidades e as lentidões, de forma implícita e explícita, como nos versos a seguir:

*Sem preconceito ou mania de passado
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
Faça como um velho marinheiro que durante o nevoeiro
Leva o barco devagar*⁴⁹.

*Se não tenho o que preciso/ Com o que tenho, vivo
De mansinho, lá vou eu/ Se a coisa não sai do jeito que eu quero
Também não me desespero/ O negócio é deixar rolar (...)*⁵⁰

⁴⁹ Paulinho da Viola. Argumento. Cd *Bebadachama*. São Paulo: BMG, 1997.

⁵⁰ Serginho Meriti e Eri do Cais. Deixa a vida me levar. Gravação de Zeca Pagodinho, Cd *Deixa a vida me levar*. São Paulo: Universal Music, 2002.

Nesses versos, a lentidão está explícita nos termos “devagar” e “de mansinho.” Ambos sugerem cautela na experimentação do tempo: sem mania de passado, mas, também, sem ficar do lado de quem não quer navegar. Em tempos de nevoeiro, o melhor a fazer é deixar o barco correr, sem pressa e sem desespero, pois, como dizem os poetas,

*Meu mundo é hoje/ Não existe amanhã pra mim
Eu sou assim/ Assim morrerei um dia
Não levarei arrependimentos/ Nem o peso da hipocrisia.*⁵¹

Geralmente, quando perguntam ao sambista como faz para navegar, ele responde:

*Não sou eu quem me navega/ Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega/ Como nem fosse levar
(...) Meu velho um dia falou/ Com seu jeito de avisar: -
Olha, o mar não tem cabelos/ Que a gente possa agarrar
Timoneiro nunca fui/ Que eu não sou de velejar
O leme de minha vida/ Deus é quem faz governar
E quando alguém me pergunta/ Como se faz pra nadar
Explico que eu não navego/ Quem me navega é o mar*⁵².

Embora a lentidão não esteja explícita nestes versos, como nos anteriores, “sentimos” que ela está presente e produz sentidos. Aqui, ela sustenta o tempo presente, com seu caráter pedagógico, que ensina a viver sem hipocrisias ou desespero em relação ao futuro. A sensação experimentada é de tranquilidade

⁵¹ Wilson Batista e José Batista. Meu mundo é hoje. Gravação de Eliete Negreiros. *Cd Wilson Batista, Coleção MPB Compositores*, v. 36. São Paulo: RGE, 1997.

⁵² Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Timoneiro. *Cd Bebadachama*. São Paulo: BMG, 1997.

em relação ao ritmo do tempo. Tranquilidade que não implica lentificar a vida, nem vivê-la “devagarinho”, mas acolhê-la da forma como ela se apresenta: “sem cabelos onde a gente possa agarrar”. Esta sensação, em que o desejo fica à deriva, é atravessada pela velocidade da afirmação da vida.

Assim como as lentidões, as velocidades cortam as letras de samba de forma explícita. Neste ritmo quente, que queima a gente, o corpo treme e o coração samba sem querer.⁵³ Como um “feitiço decente que prende a gente,” o samba faz a lua nascer mais cedo e dançar os galhos do arvoredo.⁵⁴ É esse samba que apressa o coração de Paulinho da Viola, toma seu corpo e o faz experimentar uma forte alegria no meio da multidão: “foi um rio que passou em minha vida e meu coração se deixou levar”.⁵⁵

*(...) No samba eu sinto o corpo remexer/ E é só no samba/ Que eu sinto prazer/ É só no samba/ Que eu sinto prazer/ Ah! Quem não gosta do samba/ Não dá valor/ Não sabe compreender/ Um samba quente Harmonioso e buliçoso/ Mexe com a gente/ Dá vontade de viver/ A minoria diz que não gosta/ Mas gosta/ E sofre muito/ Quando vê alguém sambar/ Faz força, se domina/ Finge não estar/ Tomadinho pelo samba Louco pra sambar*⁵⁶

Talvez por experimentar na pele as velocidades que perpassam esse gênero musical, é que Chico Buarque desconfia que a felicidade pode ser de

⁵³ Zé Kétti e Jaime Silva. Samba rasgado. Cd *Os Gandes Sambas da História*. v.7. São Paulo: BMG, 1997.

⁵⁴ Noel Rosa. Feitiço da Vila (in: MAXIMO & DIDIER, 1990:329).

⁵⁵ Paulinho da Viola. Foi um rio que passou em minha vida. Cd *Bebadachama*. São Paulo: BMG, 1997.

⁵⁶ Janet de Almeida. Eu sambo mesmo. Cd *João*, de João Gilberto. São Paulo: Polygram, 1991.

samba. Uma samba “tão imenso que eu, às vezes, penso que o próprio tempo vai parar pra ouvir”.⁵⁷

Quando paramos para ouvir as forças inaudíveis do samba, é inevitável perguntar que forças são estas e que efeitos elas produzem. São inevitáveis, também, as imagens que nos vêm à cabeça: imagens de um rio, de um fogo, de um feitiço, de um contágio e de uma vontade de viver. Velocidades de parar o tempo, que jogam e brincam com as lentidões e criam zonas de indiscernibilidade entre elas. Ao experimentar estas sensações, não sabemos mais o que é acelerar ou desacelerar, quando “deixar rolar”, quando breicar, ou quando levar o barco de mansinho. A impressão que temos é a de que as velocidades se lentificam e as lentidões se aceleram.

Neste composto indiscernível de sensações, não é possível separar as velocidades das lentidões, como, geralmente, fazemos no dia-a-dia, em que corremos desesperados, durante meses, à espera de breves momentos de desaceleração formal, em fins de semana ou férias planejadas com antecedência, muitas vezes, definidos por agências especializadas, guias turísticos ou revistas voltadas para esta finalidade. Vivemos as desacelerações como forma de descanso do corpo e de preparação para novos recomeços.

Em tempos acelerados de vida, criar outros modos de desaceleração torna-se imprescindível no exercício da resistência aos ritmos dominantes do tempo do

⁵⁷Olê, Olá. Composta em 1965. In: *Chico Buarque Letra e Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

capitalismo financeiro, tecnológico e midiático. Tempo que dispensa os movimentos no espaço e anula, de certa maneira, a geografia, a duração dos deslocamentos, bem como a própria idéia de espaço, tempo e duração (PELBART, 1992).

Conforme Pelbart (1992), nas últimas décadas, assistimos mutações no regime temporal que nos levam a abolir o tempo e não mais controlá-lo como ocorria até poucos anos atrás. Se o lema do capitalismo era fazer o máximo, no mínimo de tempo, nas últimas décadas, o lema é outro: veicular, de forma estática, um regime de temporalidade instantâneo, sem duração e sem espessura. Exemplo disso é a televisão, que propaga, sem deslocamentos espaciais, um eterno presente, no qual prevalece o sedentarismo e não mais o nomadismo que prevalecia nas primeiras décadas do XX. Outro exemplo é a informática, que visa a obter uma memória absoluta e prever acontecimentos, antecipando eventos futuros estocados na memória do computador. Como afirma Pelbart (1992),

Uma cronopolítica está em curso, cujos desdobramentos ainda são desconhecidos, mas que implica necessariamente no declínio de uma profundidade de campo nas nossas atividades as mais cotidianas. Um achatamento temporal que proporciona um presente eterno, sem história para trás nem para frente, sem passado nem futuro. Presente sem espessura, ilusão de imortalidade que ignora o começo e o fim, a morte e o imprevisto, que só integra o desconhecido enquanto probabilidade calculável. O paradoxo é que a desmaterialização provocada pela velocidade absoluta equivale a uma inércia absoluta. Estranha equação em que coincidem velocidade máxima e imobilidade total (p. 34).

Esta mutação temporal contemporânea altera nossa relação com o passado, a idéia de futuro, a experiência do presente, a vivência do instante e a

fantasia de eternidade. A navegação do tempo ganha aspectos inusitados e nos leva a fluir num redemoinho turbulento e caótico. “Nem mais parecemos habitar o tempo e sim a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação” (PELBART, 2000:188). O que está em jogo, afirma o autor, é outro regime temporal. Não se trata de lamuriar a perda de antigas formas do tempo, mas ir além desta nostalgia. Afinal, o que se perdeu foi um determinado tempo e isso não é lamuriento, nem jubiloso, mas provocativo, pois nos convida a inventar outras maneiras de se lidar com ele.

É na perspectiva da invenção que sugiro um agenciamento ou uma aliança com as velocidades e as lentidões do samba. Intensidades que nos levam a experimentar sensações de um outro tempo, diferente do tempo do relógio, do sol ou da tecnologia. Esse tempo, aberto aos jogos e brincadeiras com as formas de lentidão e de aceleração vigentes, é feito de “instantes intensivos gordos”. É um tempo sem medida, amplo e generoso (PELBART, 1992).⁵⁸ Tempo que confunde os ritmos dominantes de vida, os quais aceleram e lentificam nossos corpos e a nossa subjetividade de forma programável.

Sustentar esse tempo não é fácil, pois, como argumenta Pelbart, a subjetividade hegemônica moderna é amante das formas, dos projetos e do futuro já embutido no presente. Mas é necessário afirmá-lo se quisermos experimentar as desacelerações de outras maneiras e nos contrapor à violência da cronopolítica hegemônica, que confunde velocidade e inércia, instantaneidade e imobilidade.

⁵⁸ O contexto dos argumentos do autor são as políticas de resistência no campo da saúde mental, das formas de criação e do pensamento artístico.

Afirmando este tempo generoso, de “instantes intensivos gordos”, podemos vislumbrar linhas de resistência e invenção de novas temporalidades.

O contágio da subjetividade brasileira com as forças que perpassam o samba é uma possibilidade nesta direção. Neste gênero musical, a lentidão não se opõe às velocidades, nem é experimentada como defeito do caráter ou do corpo. Em geral, ela não é vista como apatia, falta de imaginação ou preguiça. Ao contrário, ela é considerada uma escolha charmosa, que acolhe a espessura do tempo, o peso de sua presença e a riqueza da variação de seus ritmos, sem planejamentos prévios ou receitas de como obter calma, equilíbrio e saúde (SANT'ANNA, 2001).

Esta política de desaceleração do tempo não é experimentada em consultórios de relaxamento ou lugares isolados que promovem mudanças abruptas, tais como os desertos, as florestas selvagens, as montanhas, os *Spas* esotéricos etc. É possível vivê-la nas grandes cidades e no cotidiano, sem apelar para mágicos deslocamentos. Como afirma Sant'anna (2001), não se trata de acrescentar ou tirar coisas, mas lidar com os materiais que cada um dispõe. Trata-se de

Abrir espaço para a invenção de relações, ritmos e distâncias resistentes à desertificação da vida. No lugar de promover a aceleração ou a desaceleração do corpo, o aumento ou a diminuição de seu peso, sua liberação ou sua disciplina, talvez o mais difícil seja criar elos entre cada corpo e o coletivo, e ainda, entre o corpo, seu passado e seu devir (p. 11).

Tal atitude coloca em xeque, não apenas as formas de desaceleração dominantes, mas também as estratégias de aceleração que promovem diversos

tipos de deslocamentos desprovidos de charme, mantendo a subjetividade no mesmo lugar.⁵⁹ Ela está presente no “efeito-lentidão” do samba que produz sensações de desaceleração, sem distanciamentos das velocidades cotidianas ou apelos a manuais que ensinam a lentificar a vida. Os versos de samba sugerem uma outra possibilidade: a co-existência de forças diferentes que se contaminam. Acelerações de um rio ou de um fogo coexistem à tolerância da espera do tempo passar e à tranquilidade da vida seguir à deriva.

Se há uma lentificação, aqui, não é na perspectiva da imobilidade ou da oposição ingênua às velocidades, mas na perspectiva da resistência à hegemonia rítmica do tempo. Não há lamentações ou exclusividade de um tempo sobre o outro, como tantas vezes acontece em nossas vidas, em que choramos a perda do passado e fazemos apologias ao tempo presente, antecipando o futuro ou idealizando-o.

Podemos apreender as estratégias do samba como “gordos” intervalos intensivos, na contramão das políticas dominantes do tempo que nos lançam, compulsoriamente, ao trabalho e ao descanso, sem poder usufruir, efetivamente, de um e de outro. Políticas de tempo insosso em que a subjetividade vive um nomadismo generalizado. Tudo circula, e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, ameaçando a subjetividade de paralisia (GUATTARI, 1992).

⁵⁹ Deleuze fala em charme como aquilo que leva à apreensão de algo que ensina, desperta e emite signos a serem decifrados. As sensações indeterminadas que vão às raízes da percepção, antes que o pensamento efetue uma significação, produzem charme. In: DELEUZE & PARNET: *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível no site: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc1.htm>.

É Paulinho da Viola que nos dá algumas dicas importantes na compreensão destes “gordos” intervalos intensivos. Delicadamente, ele nos convida a fazer um samba sobre o infinito e inventar novas maneiras de se viver o tempo presente.

Na roda com Paulinho da Viola

*Hoje eu vim, minha nêga
Sem saber nada da vida
Querendo aprender contigo
A forma de se viver
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender*⁶⁰

Ele chega assim: alegre, calmo, sorrateiro, sorrindo e cumprimentando seus amigos e admiradores. Aproxima-se da roda como qualquer outro e, aos poucos, ocupa o lugar especial que todos lhe reservam: de homenageado da festa, regada com muita comida e samba de boa qualidade. Essa é uma das belas cenas que compõem o filme: “Paulinho da Viola: meu tempo é hoje.”⁶¹

Delicado e sutil, o documentário mostra a rotina discreta, os hábitos, os amigos, os amores, os encontros musicais e as reflexões deste grande compositor, que afirma sem embaraços: “eu não vivo no passado, o passado vive em mim”. Comentado por vários críticos e apreciadores, o filme aborda uma questão essencial que atinge a subjetividade contemporânea: as formas de se viver o tempo.

⁶⁰ Paulinho da Viola. Coisas do mundo, minha nêga. *Cd Paulinho da Viola Bebadachama*. São Paulo: BMG, 1997.

⁶¹ O filme, dirigido por Izabel Jaguaribe, com roteiro do jornalista Zuenir Ventura, foi produzido por Videolar, indústria brasileira, sob licença de Videofilmes Produções Artísticas LTDA. 2003.

Não é por acaso que o psicanalista Contardo Calligaris⁶² atribuiu ao compositor o título de “terapeuta da nossa relação doentia com o tempo”. Relação em que o presente é vivido como ponto culminante de uma história de sucesso, e o instante atual é apenas uma etapa em função do que vem depois. Esta forma de lidar com o tempo produzida na modernidade apaga o presente e faz a subjetividade viver em trânsito, ou seja, entre um passado – objeto de saudade e currículo de potencialidades futuras – e o anseio por dias melhores que virão. Sem dignidade própria, o presente “é a fração de segundo em que o atleta de salto triplo pisa na areia para impulsionar-se e pular mais longe” (CALLIGARIS, *idem*).

Segundo o psicanalista, há um distanciamento entre a experiência moderna do tempo e a proposta de Paulinho da Viola, que afirma o presente, sem lamentar o passado ou alimentar sonhos futuros. Essa relação com o tempo é vivida na música e em diversas atividades que o compositor executa no dia-a-dia, tais como restaurar carros velhos e reparar relógios. Ambas sustentam um tempo sem pressa e sem preocupação com resultados finais. Os carros, por exemplo, são restaurados durante anos, não para serem utilizados, mas como meio de exercitar uma capacidade extraordinária de usufruir do presente. Um presente que mostra dignidade, valor e grandeza da vida na hora em que ela acontece. Esses são os elementos que Calligaris considera terapêutico da nossa relação doente com o tempo, muitas vezes, incapaz de viver o presente.

Embora esta leitura do filme aponte algumas pistas importantes na compreensão das formas de se viver o tempo, ela não problematiza a política do

⁶² O artigo foi publicado na Folha de S. Paulo em Agosto de 2003. Título: “Paulinho da Viola e nosso uso do tempo”.

presente, em jogo, na postura de Paulinho da Viola. Talvez, o aspecto mais charmoso do filme esteja, exatamente, na sutileza com que o compositor nos convida a inventar uma política do presente. Política que atualiza o passado como força mobilizadora de sua estética musical, atravessada pelas “coisas do mundo” e aberta a novas experimentações. O compositor faz questão de destacar como foram decisivos na sua formação os encontros com a arte de Pixinguinha, Wilson Batista, Cartola, Jacob do Bandolim, Noel Rosa e tantos outros que ele respeita e admira, porque o contagiam com “coisas muito vivas”, mesmo que seja de 70 anos atrás. “O que me sensibiliza é o que está vivo em mim”, afirma o cantor.

Essa política do presente não exclui o novo e nem adere à estética do novo pelo novo. Segundo Coutinho (2002), Paulinho da Viola não cultua o passado, nem preserva uma cultura autêntica, pura e marginal. Sua obra marca uma posição de compromisso com a reconstrução da memória coletiva de um grupo marginalizado da sociedade. Como ele mesmo diz, “não tenho preocupação em estar na moda, nem nunca tive preocupação de ser defensor do samba tradicional.”⁶³

Se insiste em dizer que seu mundo é hoje, também sustenta que seu mundo é o do velho marinheiro que leva o barco devagar. É assim que ele navega: com a impressão de que está “lá longe, como se não aceitasse o tempo dentro do qual” vive.⁶⁴ Seu presente é denso, espesso e acolhedor da variação rítmica da vida, na contramão das propostas mercadológicas do tempo, que tentam nos convencer de que é preciso viver intensamente o presente, direcionar

⁶³ Depoimento de Paulinho da Viola ao Correio da Manhã, em 24/01/1970 (in: COUTINHO, 2002: 111).

⁶⁴ Conforme depoimento a Eduardo G. Coutinho (2002, p. 148), em 13 de Janeiro de 1999.

o olhar para o futuro e impedir que o passado atrapalhe nossos planos. Aliás, tem sido mal visto não se desprender do passado, pois isso dificultaria a flexibilidade para embarcar nas velocidades que emergem a cada instante. Não importa se os corpos não agüentam a sensação de descompasso com o ritmo ou se não conseguem digerir tudo o que acontece “a tempo e a hora”. O que importa é não perder o bonde que os mantém antenados com o mundo globalizado, o que depende de ignorar o corpo intensivo - que apreende o outro como sensação - e construir territórios a partir de imagens *prêt-à-porter*, veiculadas pela política de flexibilidade da cultura de massa e digeridas acriticamente.

Alguns autores, como Pelbart (2000), chamam esta política de “ditadura do presente” ou “congelamento cínico do presente”, na qual nada acontece a não ser a repetição enfadonha de uma não existência de acontecimentos. Essa política, sem densidade e sem espessura, impede a subjetividade de saborear as sutilezas e a diversidade dos ritmos do tempo; leva-a, também, a acreditar num presente livre de pesos e desassossegos.

Sem mania de passado ou de querer ficar do lado de quem não quer navegar, Paulinho da Viola coloca em xeque nossa relação hegemônica com o tempo, muitas vezes, grudada num passado saudoso e mal vivido, e, outras vezes, capturada num presente cínico, congelado e indiferente aos desassossegos do corpo e da subjetividade. Se há algum efeito terapêutico nesta atitude, não se trata apenas de afirmar o presente, mesmo porque esta postura pode ser confundida com certas políticas que efetivamente não acolhem o novo.

A abertura para o novo não envolve, necessariamente, abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego que isso mobiliza e, menos, ainda, disposição para criar figuras singulares orientadas pela cartografia desses ventos, tão revoltos na atualidade (ROLNIK, 1997).

Viver intensamente o presente, como muitas propostas atuais impõem - sobretudo, as literaturas de auto-ajuda -, não é suficiente para problematizar as políticas temporais que têm orientado nossa subjetividade. Além disso, é necessário desconfiar do novo como algo a ser consumido ou incorporado, compulsivamente, visando a nos proteger das formas de exclusão mais recentes. Como sabemos, hoje, somos excluídos até por não nos conectar à *internet* ou por não estarmos antenados aos últimos lançamentos da moda, da tecnologia e dos paradigmas a respeito dos assuntos considerados imprescindíveis pela maioria das pessoas. Mais fundamentalmente, é necessário estar à escuta dos signos do mundo que afetam o corpo intensivo.

Contrariando esta lógica do presente, que anula a densidade do tempo e não tolera qualquer tipo de espera, Paulinho da Viola insiste: “hoje eu quero apenas uma pausa de mil compassos.”⁶⁵ Pausa não como uma parada formal ou interrupção temporária de ação ou movimento, mas como um tempo de elaboração, de “esquecimento” da dor e de criação de infinitos sambas. As pausas são “entre-tempos” de incertezas e de leves entusiasmos, nos quais a subjetividade perde a nitidez provisória de seus contornos. Nestes intervalos intensivos, “o acaso não tem pressa”⁶⁶ e não é um incidente a ser afugentado, mas um elemento essencial nos processos de criação que ocorrem na relação

⁶⁵Para ver as meninas. *Paulinho da Viola*, EMI-Odeon, 1971.

⁶⁶ Título de uma composição de Paulinho da Viola e Capinan. *Paulinho da Viola*. EMI-Odeon, 1971b.

com o tempo. Neles, a solidão, sem pesos e sem dramas, “não é demais”.⁶⁷

Afinal, o que pode fazer um coração machucado,

*Senão cair no chorinho/ Bater devagarinho pra não ser notado
E depois de ter chorado/ Retirar de mansinho
De todo amor o espinho/ Profundamente deixado*

*O que pode fazer/ Um coração imprudente/ Se não fugir um pouquinho
De seu bater descuidado/ E depois de cair no chorinho
Sofrer de novo o espinho/ Deixar doer novamente.*⁶⁸

Generosos e abertos a uma “sincopação” que desloca a cadência dos ritmos hegemônicos, pouco tolerantes a qualquer tipo de espera, os “gordos” intervalos intensivos expressam apelos do corpo e da subjetividade, cada vez mais impedidos de experimentá-los. Sabemos na pele o quanto tem sido difícil suportar as esperas nos diversos espaços em que transitamos - bancos, supermercados, hospitais, pontos de ônibus, cinemas, bares, restaurantes, aeroportos etc. Mais insuportáveis ainda têm sido os intervalos existenciais, especialmente, aqueles dedicados à construção de novas formas de vida.

Se, até alguns anos atrás, a subjetividade moderna resistia, duramente, a se desgrudar das referências que lhe davam estabilidade, com receio de perder seus contornos e suas formas, hoje, é convocada a isto, incessantemente. Sem tréguas e sem resistência, ela embarca nos processos de invenção, sob a égide do sistema vigente: mudar sempre, tendo em vista a adaptação contínua a novas formas de vida, produzidas em série e de modo acelerado. A demanda

⁶⁷Depois de tanto amor. *Samba na madrugada*: Paulinho da Viola e Elton Medeiros. RGE, 1968.

⁶⁸Paulinho da Viola e Capinam: Coração imprudente. *A dança da solidão*. EMI-Odeon, 1972.

interminável de trabalho e atividades extras, inclusive em casa e nos momentos de lazer, dificulta ainda mais a criação de espaços de problematização das políticas do tempo, que, geralmente, nos deixam com medo de sermos engolidos por ele.

Podemos dizer que o desejo de pausa vem acompanhado de medo. Como se tivéssemos receio de experimentá-la, inclusive, como parada formal de alívio do corpo, que também é indispensável a nossa existência. Mas com medo ou não, é necessário escutar este apelo vital do corpo como uma possibilidade de aprendizado, difícil de acontecer sem alguns aliados que nos ajudem a enfrentá-lo, efetivamente. Este aprendizado garante a diferenciação rítmica da vida, que, segundo Deleuze,⁶⁹ é composta apenas por “entre-tempos” ou “entre-momentos” virtuais. Vida sem imagem, impessoal, informe, imprevisível e criadora. Multiplicidade de planos de existência, aquém da organização das formas constituídas, atravessadas por linhas de desterritorialização e arrastadas para limiares inéditos.

*Mais não se pode dizer/ Nem eu, nem ninguém
Você é quem deve colher/ Depois de semear também
Você é quem pode rasgar o caminho/ E fechar a ferida
E achar o seu justo momento
A razão de tudo aquilo que chamamos vida.⁷⁰*

⁶⁹ Cf. Deleuze, in: A imanência: uma vida. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Disponível no site: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abcl.htm>. Ver, também, o conceito de vida no Vocabulário de Deleuze (ZOURABICHVILI, 2004).

⁷⁰ Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Vida. *Paulinho da Viola*. EMI-Odeon, 1975

Parte IV



Heitor dos Prazeres

Estranhas Alegrias

O “efeito-alegria” do samba

É bastante comum a afirmação de que o samba é um ritmo contagiante, vibrante e *leva a alegria para milhões de corações brasileiros*.⁷¹ Como sugerem Assis Valente e Durval Maia,

*Quem samba tem alegria
Minha gente era triste, amargurada
Inventou a batucada prá deixar de padecer
Salve o prazer, salve o prazer.*⁷²

A alegria no samba, cantada em verso e em prosa, é propagada de várias maneiras: nas composições, nas entrevistas, nos enredos, na mídia e na literatura de modo geral. É como se houvesse uma espécie de consenso a respeito da alegria como efeito deste gênero musical que, desde a primeira metade do século XX, passou a simbolizar ou representar o Brasil e a subjetividade brasileira.⁷³ Joãozinho Trinta (2001), por exemplo, afirma que a alegria de nosso povo é construtiva e *cura até doenças. Por que não pode curar as doenças do país?*

O fato, diz o carnavalesco, é que a alegria dinamiza, assim como a baiana, um ser de alegria e de vida, que se torna referência para seu núcleo familiar e

⁷¹ Zé Kéti: A voz do morro. Cd *MPB Compositores*. Rio de Janeiro: RGE, 1997.

⁷² Alegria. Cd *MPB compositores*. Rio de Janeiro: RGE, 1997.

⁷³ A esse respeito, ver os trabalhos de Viana (1995) e Paranhos (1999). Viana afirma que nunca existiu um samba pronto, autêntico, depois transformando em música nacional. O samba, como estilo musical, foi criado concomitantemente à sua nacionalização e à valorização dos símbolos nacionais mestiços. Para Paranhos (1999), o processo de fabricação do Brasil como “terra do samba” foi permeado de idas e vindas. O samba começa a ganhar corpo como gênero específico a partir da primeira metade da década de 10 e conquista a rubrica de samba nos anos 20, tornando-se hegemônico na década de 30. Os caminhos trilhados pelo samba estão conectados ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista. Enquanto música popular industrializada, sua expansão girou na órbita do crescimento da indústria cultural e da diversificação social experimentada no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

seus amigos; ao contrário de várias pessoas que não freqüentam uma escola de samba e são lançadas ao abandono. Joãozinho Trinta acredita que o samba é proveniente do luxo de alegria, beleza e criatividade produzidos no Brasil, país composto por uma diversidade de enredos, passistas, alas e carros alegóricos. Esta “escola de samba” chamada Brasil cria um ritmo que propicia uma canção, um requebrado e um desfile de escolas que mexem com a mente e o coração das pessoas. “Por aí, também, se vive,” afirma o carnavalesco.

O consenso a respeito da alegria contagiante do samba incita-me a investigá-la com mais cuidado. Conto, inicialmente, com a ajuda de Deleuze (2002), que aborda a alegria inspirado em Espinosa - importante filósofo do século XVII, denunciador dos valores que nos separam da vida e crítico das paixões tristes que a depreciam ou cultuam a morte, tais como a inveja, a cólera, a vingança, a piedade, a humildade e o ódio. Deleuze (2002) afirma que esse filósofo concebe o indivíduo como um grau de potência que corresponde a certo poder de ser afetado.

Quando encontramos um corpo exterior que não convém com o nosso (isto é, cuja relação não se compõe com a nossa), tudo ocorre como se a potência desse corpo se opusesse à nossa potência, operando uma subtração, uma fixação: dizemos nesse caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, e que as paixões correspondentes são de tristeza. Mas, ao contrário, quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe com a nossa, diríamos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são de alegria, nossa potência de agir é ampliada ou favorecida (p. 33).

Nesse sentido, as paixões tristes são sempre impotência, envenenamento e intoxicação do corpo, ou seja, maus encontros. Os bons encontros, ao contrário,

são aqueles que aumentam nossa potência de agir, nos enchem de alegria e ampliam nossas formas de interação com o mundo. É esta a aposta que faço na aliança com o samba: de que ela pode ser um “bom encontro” da subjetividade, na medida em que a contagia com certos afetos de alegria e amplia sua potência de agir. As formas de alegria experimentadas nesse encontro são muitas. Começemos pelas....

Alegrias da carne

[É difícil descrever a alegria que o corpo experimenta quando é tomado pela música, seja em ritmo de valsa, tango, forró, bolero ou samba. Percebemos, de imediato, uma sensação de vitalidade extraordinária da carne, proveniente, talvez, do movimento ritmado que transporta o corpo (GIL, 2001:14) para estranhos lugares. Lugares que desmarcam as fronteiras da corporeidade e promovem um leve esquecimento de suas dores, de seus pesos e de seus cansaços. Como se dois corpos dançassem ao mesmo tempo: um pesado, estressado, cansado e fechado em si mesmo; e outro, leve e aberto aos agenciamentos diversos, não só humanos. Por instantes, o corpo concreto do dia a dia experimenta pequenos intervalos de descanso e liberta-se das posturas repetitivas e desgastantes que o

engessam. Ele esquece de si mesmo e deixa-se levar por pequenas brechas de vida que brotam entre os movimentos. "Desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares". (NIETZSCHE, 1992:31)].

*

Helena Katz (2003) tem razão ao afirmar que a dança é uma das maneiras de impedir que o movimento morra de clichê, e compreendê-la implica percorrer as dobraduras da sua materialidade para escapar da falsa necessidade de lhe atribuir significados. Como afirma a autora, é preciso conquistar olhos para ver aquilo que não porta uma visualidade plena.

Realmente, não é fácil descrever a alegria do corpo, quando dança e experimenta agenciamentos sutis que não portam visualidade plena. Nesses agenciamentos, quase imperceptíveis, o corpo intensifica suas forças, conectando-se ao virtual. Ao colocá-lo em ação, a dança agencia seus membros e encadeia este movimento, com o movimento vital que o corpo abriga, ou seja, o despertar de outras potências. Segundo Gil (2001), a dança agencia o movimento "trivial" com o movimento vital e possibilita ao corpo criar novos gestos e tratar a si mesmo como um material artístico. Transportado pelo movimento, o bailarino atinge um equilíbrio que lhe permite transitar no espaço, sem a fricção do peso que, ao invés de obstáculo, ajuda o corpo a deslizar melhor e escolher as linhas

de menor esforço. Ele não vive o peso de seu corpo objetivo (seu “cadáver”), mas experimenta uma leveza e um peso virtuais.

Como se tivesse permanentemente dois corpos consigo: um que o puxa para baixo e cujo peso deve vencer; o outro que visa a ausência de peso. O primeiro entrava cada vez mais os movimentos, como um corpo estranho alojado no seu corpo; enquanto ele adere cada vez mais ao segundo que doravante lhe pertence a ponto de deixar de aparecer como um corpo-objecto (GIL, 2001:24).

Não se limitando a conservar o equilíbrio comum do corpo, o bailarino produz instabilidades, além de suas possibilidades comuns. Ou seja, ele busca construir um máximo de instabilidades nas articulações, nos movimentos, nos membros e nos órgãos, tendo em vista a reconstrução de um outro sistema de equilíbrio: uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. O equilíbrio conquistado pelo dançarino é virtual e consiste em um sistema de tensões ou um composto de forças e pesos que não se deixa descrever unicamente em termos de forças físicas. Há uma composição de elementos imateriais e imponderáveis que leva o corpo a atualizar o virtual e a se desmaterializar, ao mesmo tempo.

Feitosa (2001) ⁷⁴ acredita que “na dança se mostra toda a inteligência do corpo”. Além de promover uma suspensão do tempo cotidiano, ela exige uma grande disponibilidade para a escuta e caracteriza-se como uma mistura estranha de espontaneidade e elaboração, que envolve a memória dos passos e um

⁷⁴ No referido texto, o autor tenta mostrar porque a filosofia esqueceu a dança, forma de manifestação artística que guarda íntima ligação com o corpo, desprezado pela tradição filosófica há séculos, salvo raras exceções.

acurado sentido espacial/temporal. O sentido temporal é importante para que o dançarino se entregue à música, relaxe seu corpo, não perca o ritmo e não tente interiorizar a marcação à força. O sentido espacial é fundamental para que ele não pise fora dos limites do tablado ou nos pés de alguém, caso a dança seja de salão. Dançar pressupõe mais leveza do que o necessário para andar e mais peso do que o mero flutuar. A dança instaura-se no intervalo da autodisciplina e do desapossamento de si, caracterizando-se como um estar “entre”. O autor comenta que é esta característica que levou Nietzsche a escolher a dança como paradigma de sua escrita, na qual a razão é forçada a se expressar por conceitos, imagens, tons, aromas, cambalhotas e piruetas.⁷⁵

Para Nietzsche (2003), o dançarino tem ouvido nos dedos dos pés, que aprendem a percorrer com astúcia os caminhos sinuosos da vida. O pé do bailarino é uma espécie de grande orelha, em marcha, que apreende o mundo antes mesmo que o espírito tenha dele conhecimento.⁷⁶ Através dos pés, o dançarino é levado a dançar para além de si mesmo e é por isso que Nietzsche acredita que é melhor “dançar com pés de chumbo do que caminhar capengando” (p. 345).

Isso me leva a concluir que não é por acaso que escolhi o aprendizado do samba, mesmo com os “pés de chumbo”. Certamente, essa escolha tem a ver com o cansaço de um corpo e de uma subjetividade capengues que buscam

⁷⁵ Feitosa (2001) explica que “assim como nem todo movimento do corpo é dança, nem todo pensamento em movimento é efetivamente dançante. A dialética hegeliana é um ótimo exemplo de uma tentativa de agitar o pensamento, que, entretanto, não logra tornar-se dança. A dialética assemelha-se muito mais a uma espécie de marcha forçada, com uma cadência ternária totalmente sob controle: tese, antítese e síntese; ou identidade, diferença e unidade da identidade e da diferença. Tudo se passa como se Hegel estivesse exposto aos sons da ‘diferença’, sem, contudo, se deixar levar por seus ritmos variados” (p. 35).

⁷⁶ Sugiro a leitura do texto de Daniel Lins: “Clarice Lispector - a escrita bailarina”. In: LINS & PELBART (org.), 2004.

aprender a dançar para além de si mesmos, tentando se apoiar, firmemente, nas pernas e nos pés. “Singulares são seus esforços: como um elefante que tentasse pôr-se de pernas para o ar” (NIETZSCHE, 2003:345).

Como deve ocorrer em qualquer outro tipo de aprendizado no campo da dança, o corpo comum experimenta uma alegria vital, pois é empurrado a fazer conexões com outros corpos e desfazer seus clichês e crenças estereotipadas - por exemplo, a de que o samba é uma habilidade específica dos negros, cariocas e baianos. Como se só eles tivessem autoridade para falar dos efeitos deste gênero musical considerado expressão típica deste país, há anos.

Na dança do samba, aprendo a refinar a escuta rítmica musical e expandir alguns movimentos do corpo, que potencializam sua capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos. Isso provoca um rompimento momentâneo com certos hábitos que o mantêm fechado a novos agenciamentos. Livre de algumas posturas enrijecidas, o corpo pesado do cotidiano cria zonas de vizinhança com os devires que atravessam essa modalidade de dança: o devir-criança, o devir-malandro e o devir-sambista. Lembrando que criar zonas de vizinhança não implica atingir a forma “malandro”, a forma “sambista” ou a forma “criança”, mas encontrar um campo de indiferenciação entre estes devires e a subjetividade, onde seja possível brincar com as intensidades que emergem.

Nessa brincadeira, o corpo experimenta certas molecagens que o tornam leve e aberto à exposição ao outro. Ele experimenta, também, uma malandragem para compor jogos - de sedução, de entrega, de cumplicidade - e driblar as regras dos jogos vigentes. Como se essa brincadeira possibilitasse um enorme desejo de vida, muitas vezes, sufocado pelas demandas cotidianas ou pelas estratégias

doências, que fecham o corpo para o mundo, presentes, sobretudo, nas psicopatologias atuais, como a depressão, a síndrome do pânico e a anorexia.⁷⁷ Tal fechamento do corpo é próprio da recusa de sua dimensão intensiva promovida pelo capitalismo cultural.

Se as estratégias da dança favorecem a resistência do corpo diante das formas doentes que emperram sua interação com o mundo, elas não fazem supor promessa alguma de bem-estar. Não se trata, aqui, de sustentar a idéia de “quem dança é mais feliz” - mesmo porque nenhuma dança garante felicidade - nem de sugerir o samba como receita para os males do corpo ou da subjetividade. Trata-se, fundamentalmente, de explorar as virtualidades do corpo no processo de aprendizado, experimentando espaços “entre” as formas vigentes, e a possibilidade de desmanchá-las; entre o corpo pesado e truncado do dia-a-dia e a leveza da malandragem sincopada que o leva a dançar para além de si mesmo.

O corpo que não sabe sambar se alegra ao incorporar o *bum bum paticumbum prugurundum* na pele, o que exige novos movimentos com os quadris, com as pernas, com os pés, com os braços e com o rosto. Esses movimentos ampliam sua capacidade de agenciar suas partes e com outros corpos, não necessariamente humanos. Nesse processo, compreendo que o aprendizado de qualquer dança exige muito esforço e muita persistência para a construção de corpos que sustentem novos equilíbrios e novas levezas.

Esta conquista ocorre lenta e dolorosamente, não de forma apressada ou sem dor, como, muitas vezes, as propagandas enganosas do mercado tentam nos convencer. A leveza do corpo não se conquista magicamente, aderindo a uma

⁷⁷ Sobre as psicopatologias mais recentes, ver Birman (2000).

determinada marca, adotando estilos bem cotados no mercado ou incorporando o novo sem resistência alguma. Dançar estranhos ritmos de vida exige aprendizado para transitar “entre” pesos atuais e possíveis levezas, sem magias ou fáceis promessas. O corpo dança, e a subjetividade tenta acompanhá-lo. Ela, também, faz agenciamentos, experimenta alegrias e é forçada a dançar para além de si mesma.

Alegrias da subjetividade

Podemos dizer que num agenciamento sonoro, também, chamado de ritornelo,⁷⁸ a subjetividade brinca com a possibilidade de “sair de casa” e inventa novas roupagens. Como argumentam Deleuze & Guattari (1997), esses agenciamentos criam passagens, marcam, constróem e desconstróem territórios. Neles, cantarolamos para arregimentar forças anticaos e para ir ao encontro delas. “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha” (p. 117).

Isso ocorre com a subjetividade quando ela se agencia com o ritornelo-samba: busca um território, “sai de casa”, arrisca improvisações e constrói outras formas de vida. Inicialmente, ela conecta-se com “o quê” ouve - sons, ritmos,

⁷⁸ Em um sentido genérico, ritornelo é um conjunto de matéria de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais. Num sentido restrito, é um agenciamento sonoro ou dominado pelo som. O ritornelo se define pela coexistência de alguns dinamismos imbricados uns nos outros: ele procura alcançar o território, partir ou se desterritorializar e retornar ou reterritorializar. Seu traçado retorna sobre si, mas implica sempre uma diferença, pois a reterritorialização nunca é um retorno ao mesmo. O que está em jogo é o sentido existencial do retorno como problema. (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 1997; ZOURABICHVILI, 2004).

melodias, vozes e temas, cantados e tocados, em rodas, coros e multidão. Nos diversos espaços onde o samba é executado (salões, casas, ruas, praças, bares, quadras ou fundos de quintal), há improvisos de versos, temas, parcerias e de instrumentos que compõem a percussão. Quantas vezes objetos como prato, faca, chapéu, caixa de fósforos e lata se desterritorializam e tornam-se musicais.

Os temas, geralmente, são expressos de modo descontraído e informal. As palavras apresentam uma operacionalidade em relação ao mundo e não se limitam a falar sobre algo, mas a tocá-lo diretamente. “O que se diz é o que se vive, o que se faz” (SODRÉ,1998:45).

*Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião/ Aqui do morro eu não saio não.*

*Se não tem água/Eu furo um poço/ Se não tem carne
Eu compro um osso/ E ponho na sopa/ E deixa andar, deixa andar
Falem de mim/ Quem quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu ⁷⁹*

Geralmente, no samba, a canção não se limita a falar sobre a existência. Ela a problematiza com uma linguagem direta que celebra os sentimentos vividos, as convicções, as emoções e os sofrimentos reais, sem qualquer distanciamento intelectualista ou correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real. Como argumenta Sodré (1998),⁸⁰ a operacionalidade das letras, em

⁷⁹ Letra de Zé Kéti: Opinião. *Cd MPB Compositores*. RGE Discos/Editora Globo, 1997.

⁸⁰Segundo Sodré (1998), a característica aforismática ou proverbialista da letra de samba é forjada na experiência e provada na vida real. Ela garante a forma direta de se reportar à vida e pode se constituir em um recurso pedagógico à sociabilidade do grupo e ao saber produzido historicamente. Não que a letra de samba

relação ao mundo, ocorre de forma sutil e insinua uma filosofia da prática cotidiana. Dando passagem aos problemas vividos na pele, as composições exploram temas comuns: a falta de dinheiro, o trabalho, a discriminação, as intrigas, os amores, os desamores etc. Frequentemente, elas falam de um mundo que condena e despreza as pessoas por falta de dinheiro,

*Mas a filosofia/ Hoje me auxilia/ A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim/ Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim/ Não me incomodo/ Que me diga
Que a sociedade é minha inimiga/ Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba/ Muito embora vagabundo
Quanto a você/ Da aristocracia/ Que tem dinheiro
Mas não compra alegria/ Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente/ Que cultiva a hipocrisia⁸¹*

Se há queixas e lamentações, há, também, críticas duras aos valores sociais vigentes, que cultivam hipocrisias e não promovem alegria. O português rejeitado pela língua oficial é falado e cantado sem problemas: “nóis num se importa”.⁸² Aqui, as deformações do português brasileiro se aliam ao samba com tranquilidade, sem cobranças e sem regras que impõem um modo “correto” de falar. “Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo este país.”⁸³

utilize, necessariamente, os provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas seu modo de significação inclui uma constante chamada aos valores da comunidade de origem e às situações concretas da vida social.

⁸¹ Noel Rosa e Antônio André de Sá Filho. Filosofia (in: MÁXIMO & DIDIER, 1990:259).

⁸² Adoniran Barbosa e Alocin. Samba do Arnesto. *Cd Adoniran Barbosa, MPB Compositores*, 1997.

⁸³ Cf. Antonio Candido (in: MOURA & NIGRI, 2002).

Nas rodas artesanais, o samba, muitas vezes, resiste à institucionalização, dando visibilidade aos improvisos, aos jogos e às brincadeiras que não separam música e vida, lazer e produção. Conforme Moura (2004),

O grande barato do ambiente do samba é exatamente seu caráter plural, que inclui a possibilidade de cada participante desempenhar diversos papéis dentro da roda. Numa mesma batucada, pode-se ser, em momentos alternados, compositor, cantor, parte do coro, passista ou ritmista – numa convivência extremamente fraterna e democrática. Ali, estão em questão simultaneamente o samba e a vida, a arte e o cotidiano. Todo mundo é palco – e todo mundo é platéia (p. 80).

Numa roda, as pessoas cantam, dançam, tocam, compõem, bebem, comem, brincam, enfim, sentem-se “em casa”. Para Moura (2004), elas não aderem a um ritmo, mas a um modo de viver, com um grau de entrega que vai da comida à roupa, da bebida aos gestos. O clima que se produz na ambiência agregadora da roda, sobretudo, as que favorecem o improviso e o exercício lúdico da criação, facilita o aspecto agenciador do samba, que, além de agregar as pessoas formalmente, promove uma política de alteridade aberta e acolhedora.

Assim como em outros campos da cultura brasileira, oriundos da multiplicidade de referências e misturas, o samba possibilita uma exposição ao outro por contaminação e desejo de ser afetado. Aliás, não há como ser de outro jeito. É só por contaminação que o corpo é tomado e arrastado. É impossível desfrutar das alegrias de uma roda, sem se contagiar pelos efeitos que ela produz: descontração, espontaneidade, intimidade, improviso e abertura para o outro. Do mesmo modo, é impossível dançar um samba de gafeira, mesmo com chumbo

nos pés, sem uma boa dose de confiança, cumplicidade e entrega ao outro que conduz ou é conduzido no jogo dançante do ritmo sincopado, cheio de surpresas e improvisos.

A exposição ao outro, não necessariamente humano e visível, é condição *sine qua non* na produção de alegria da cultura brasileira, que apresenta uma necessidade vital de constituir territórios de existência, a partir das experimentações que vive cotidianamente. Conforme Rolnik (2002), essa cultura impregna o cotidiano brasileiro no sistema oficial, que, muitas vezes, desqualifica e folcloriza a cultura popular para evitar os perigos de contaminação disruptiva que ela porta. Sua estética viçosa, irreverente e inventiva encarna o banal a sua maneira e sustenta uma linguagem própria, que dá passagem aos problemas existentes. Construída à margem da cultura oficial, a estética inventiva da cultura brasileira não é submissa e nem se opõe a ela de forma simplista. Driblando-a, ela critica os valores dominantes e o modo como eles aderem às culturas estrangeiras que desqualificam o que se produz neste país.

No samba, esta estética irreverente está presente, por exemplo, na música de Noel Rosa,⁸⁴ já na primeira metade do século XX, quando diz que

Essa gente hoje em dia/ Que tem a mania/ Da exibição/ Não se lembra que o samba/ Não tem tradução/No idioma francês/ Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro, já passou de português/ Amor, lá no morro, é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são “I love you”/ Esse negócio de “alô”, “alô boy”, “Alô Johny”/ Só pode ser conversa de telefone.

⁸⁴Não tem tradução (in: MÁXIMO & DIDIER, 1990: 243).

Sem nacionalismo intransigente, sem submissão ingênua, o compositor critica o uso dos termos estrangeiros no Brasil, com humor e irreverência. Assim como ele, vários outros compositores apresentam essa atitude. Assis Valente vai mais longe, ao afirmar que quer ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar.

*O Tio Sam está querendo conhecer/ A nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana/ Melhorou seu prato
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará
Na casa branca já dançou a batucada/ De ioiô e iaíá
Brasil, esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar.*⁸⁵

Numa certa perspectiva, a política de exposição ao outro produzida na estética da cultura popular brasileira se contrapõe tanto à prática de destruição do outro, a qualquer custo, quanto ao respeito politicamente correto, muito presente na atualidade. Na primeira estratégia, o outro é destruído, literalmente, sem escrúpulos, como vem acontecendo nas torcidas de futebol, em que a violência impera assustadoramente. Na segunda estratégia, o que prevalece, geralmente, é um tipo de respeito pelo outro que exige uma convivência necessária, sem uma contaminação efetiva pelos efeitos disruptivos da diferença que ele porta.

Infelizmente, este tipo de alteridade está presente, inclusive, nas formas recentes de combate à exclusão social, que, muitas vezes, em nome da resistência ao preconceito e da defesa da cidadania, propagam um respeito politicamente correto pelo outro, sem garantir que sua presença invisível e

⁸⁵Brasil Pandeiro. *Cd Assis Valente, Coleção MPB compositores*. RGE Discos/Editora Globo, 1997.

disruptiva arranque a subjetividade de si mesma e extrapole as identidades através das quais ela, provisoriamente, se reconhece. É esta dimensão invisível da alteridade que provoca turbulência e transformações irreversíveis no atual contorno de nossa subjetividade (ROLNIK, 1995).

Na contramão das políticas que evitam ou impedem a contaminação pelo outro, a estética inventiva da cultura brasileira gera uma alteridade aberta e acolhedora dos efeitos desestabilizadores da diferença.⁸⁶ Essa política perpassa a história do samba - constituída pelos mais variados tipos de encontros rítmicos que produzem variações e subgêneros⁸⁷ - e a estética de suas composições, a qual sustenta uma linguagem lúdica e irreverente em relação aos modos vigentes de sentir. Movida pela presença intensiva do outro e nada indiferente aos apelos do corpo, essa política promove uma estranha alegria, que não se confunde com um sentimento comum de felicidade ou prazer identificados pelo ego.

Esta estranha alegria são os efeitos intensivos produzidos na subjetividade. Efeitos que problematizam as formas vigentes de alteridade e de sentir, as quais anulam a presença viva do outro e insistem no desejo de felicidade de modo eufórico e absoluto. Podemos dizer que esses efeitos traçam linhas moleculares de resistência na indústria de mercantilização dos afetos, que os transforma em culto fascista pela felicidade; nele, os afetos tristes tornam-se um risco de vida intolerável (SANT'ANNA, 2001).

Ao traçar linhas de fuga na alegria *full time*, proposta pelo mercado, as formas de alegria do samba exercem uma função política na subjetividade: elas

⁸⁶ No capítulo 7, discuto os efeitos perversos das políticas dominantes de subjetivação brasileira.

⁸⁷ Abordo esse tema no capítulo VI.

colocam em xeque o sentimento comum de alegria, vivido, habitualmente, de modo eufórico e absoluto, sem se contaminar por afetos de tristeza. Aversa a este sentimento, a estranha alegria do samba, experimentada como sensação e encharcada de paixões tristes, afirma a vida com tudo que ela comporta. Ela não cultua a felicidade na ótica capitalista nem é reduzida às formas de prazer. A alegria no samba é outra coisa. É construtiva, como firma Joãozinho Trinta. E pode ser antídoto das tristes formas de alegria que nossa subjetividade tem sido forçada a incorporar. Formas paradisíacas veiculadas, incessantemente, pelo capitalismo cultural por meio da publicidade e da cultura de massa.

Entre alegrias e tristezas: a afirmação da vida

Numa canção bastante conhecida, Vinícius de Moraes e Baden Powell nos avisam:

*É melhor ser alegre que ser triste/ Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração/ Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza/ Senão não se faz um samba, não.*

Os compositores dizem ainda que

*Fazer samba não é contar piada/ Quem faz samba, assim, não é de nada/
O bom samba é uma forma de oração/ Porque o samba é a tristeza que balança/
E a tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não.*⁸⁸

⁸⁸Samba da bênção. In: *Cd Toquinho & Vinícius*. Coleção Millenium. São Paulo: Polygram, 1998.

Sem titubeios e sem embaraços, os compositores sugerem um critério de qualidade imprescindível na produção de um bom samba: ser agitado pela tristeza. Ela garante beleza e uma estranha forma de alegria na canção.

Na perspectiva de afirmar a força da tristeza no samba, Caetano Veloso⁸⁹ designa a ela um tratamento respeitoso e cerimonioso, ao chamá-la de Senhora: “Desde que o samba é samba, é assim.” Para este compositor, o samba é pai do prazer e filho da dor. Ou seja, é gerado na dor e, ao mesmo tempo, é gerador de diferentes formas de alegria e prazer. Nesse sentido, é, também, um grande poder transformador: “cantando, eu mando a tristeza embora”.

Ainda nessa perspectiva de compor afetos de tristeza e afetos de alegria, Noel Rosa⁹⁰ afirma: “sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia.” Jogando com os afetos, o compositor leva-os a seus extremos e os reverte em seus contrários (NAFFAHT, 1997). Neste jogo, choro e alegria, riso e nostalgia se misturam e ganham coloridos diferentes. Choro não rima com dor e nostalgia não se confunde com ressentimentos.

Nas três composições, há um aspecto intrigante que chama a atenção da subjetividade acostumada a usufruir de sentimentos de alegria “independentes” dos sentimentos de tristeza: o jogo entre os afetos, isto é, o modo como afetos tristes e afetos alegres se contaminam e se compõem; como eles se misturam e produzem um misto indiscernível de sensações. Esta política de contaminação dos afetos pode ser melhor compreendida com a ajuda de Rosset (2000), que,

⁸⁹Desde que o samba é samba. *Cd Gilberto Gil*. Cantada por Gil e Caetano. Coleção Millennium. São Paulo: Polygram, 1998. Canção reproduzida no cd anexo.

⁹⁰Feitio de oração (in: MÁXIMO & DIDIER, 1990: 268).

baseado em Nietzsche, discute um elemento fundamental da alegria: seu aspecto paradoxal.

O autor concebe a alegria como um regozijo incondicional da existência, entendendo que não há nada menos regozijador do que a própria existência, uma vez que ela se caracteriza como irremediavelmente trágica. Ou seja, capaz de dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros. Sustentando, a um só tempo, o sabor da existência - que passa, muda e jamais é fixa e estável - e a indiferença acerca das infelicidades, a alegria aprova no mesmo lance todos os excessos e crueldades humanas. Seu privilégio é sustentar este paradoxo, que afirma e dribla, ao mesmo tempo, dores e tristezas, garantindo certo “tom” de indiferença às mesmas. Não que a alegria seja desatenta às infelicidades ou as ignore, pelo contrário, seu poder aprovador permite-lhe conhecer a infelicidade mais e melhor do que ninguém. Aliás, só há verdadeira alegria se ela é, ao mesmo tempo, contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria (p. 25).

Para Rosset, a alegria é ilógica e irracional. Não há alegria senão louca e, necessariamente, cruel, visto o descaso com que ela se opõe às considerações trágicas. Crueldade, não como prazer de manter o sofrimento, mas como recusa de complacência para com qualquer que seja o objeto. A alegria é condição para que a vida seja aprovada incondicionalmente; é uma “força maior” que constrói alianças entre felicidades e infelicidades, trágico e jubiloso, dores e prazeres.

Na música (DIAS, 1994), a alegria trágica exige transmutar o estado de náusea, em afirmação, de tal maneira que o horror seja experimentado não como horror, mas como sublime, e o absurdo, não como absurdo, mas como cômico. Ao

lado das forças que transformam o horror e o absurdo em sublime e cômico, é gerada uma outra, mais poderosa, associada à estética dionisíaca:⁹¹ a alegria que afirma o prazer de existir e o vivente criador, eternamente lançado à existência que transcende à individualidade.

É esta arte em favor da vida que garante a política de qualidade na produção de um bom samba. Jogando com os afetos e driblando infelicidades, ela aprova a condição trágica da existência e afirma a vida com tudo que ela comporta.⁹² Isso não quer dizer suportar uma prova ou carregar um fardo pesado, mas “dizer sim a vida” (DELEUZE, 1997).

Afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é, mas, ao contrário, desatrelar, livrar, descarregar o que vive. Não carregar a vida com o peso dos valores superiores, mesmo heróicos, porém criar valores novos que tornam a vida leve ou afirmativa (DELEUZE, 1997:115).

Afirmar é colocar-se a serviço de um excedente de vida ou de uma vida que jorra e cria outras possibilidades de existência. Para Deleuze (1992), criamos outros possíveis quando somos agarrados pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, ou seja, criamos nos “gargalos de estrangulamento” (p.167).

Quando isso ocorre no samba, os compositores reinventam a vida esteticamente. Vejam como eles fazem isso nos versos a seguir:⁹³

⁹¹ O estado trágico-dionisíaco é o estado supremo de afirmação da existência, do qual nem mesmo a suprema dor pode ser excluída. Cf. Nietzsche (1996, p. 50).

⁹² Esta postura diante da vida nada tem a ver com a estratégia masoquista que vincula o desejo ao prazer. A alegria imanente do desejo não quer dizer falta alguma e não se mede pelo prazer.

⁹³ Grifos meus.

*O mundo prá mim nunca foi nada bom/ Eu vivo sofrendo desde
que nasci/ É uma luta tremenda pra sobreviver/ Mesmo assim
eu lhe asseguro que quero viver.⁹⁴*

*Viver é tempestade e calmaria/ Sofrendo a gente aprende a
navegar, um dia.⁹⁵*

*A vida tem seu renascer de uma dor / Toda ferida um dia tem
que fechar/ E quem secou esse pranto/ Pode novamente amar⁹⁶*

*Passam-se os anos/ Aprendo a errar/ Quero a beleza, coitada,
esquecida, por quem não sabe perder, nem mesmo ganhar.⁹⁷*

*Não guarde mais, o medo de viver a vida, não/ Nos movimentos
do mundo requerer perdas e danos é abrigar desenganos/ Nos
horizontes do mundo não haverá movimento se o botão do
sentimento não abrir o coração.⁹⁸*

*Por isso eu lhe digo/ Que não é preciso buscar solução para a
vida/ Ela não é uma equação/ Não tem que ser resolvida.⁹⁹*

Nesses versos, a vida é experimentada como campo de luta e aprendizado rítmico, sem soluções ou falsas promessas de felicidade. Vivê-la implica abrigar desenganos, decepções e desejá-la continuamente. O desejo de vida não se expressa num prazer imediato, mas na alegria que afirma seu aspecto paradoxal, explicitado de forma poética, por Gonzaguinha, no samba *O que é o que é*:¹⁰⁰

⁹⁴ Nelson Sargento. Muito tempo depois: Cd *Sonho de um sambista*. Eldorado Memória.

⁹⁵ Paulinho da Viola e Capinan. Prisma Luminoso. Cd *Prisma Luminoso*. WEA, 1983.

⁹⁶ Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Recomeçar. Cd *Paulinho da Viola e Ensemble*. WDR, 1993.

⁹⁷ D. Ivone Lara. Espelho da vida. Cd *Dona Ivone Lara*. Coleção Raízes do Samba. EMI, 1999.

⁹⁸ Paulinho da Viola. Nos horizontes do mundo. Cd *Paulinho da Viola*. EMI, 1996.

⁹⁹ Paulinho da Viola e Ferreira Gullar. Solução de vida (molejo dialético). Cd *Bêbada chama*. BMG, 1997.

¹⁰⁰ In: Cd *Gonzaguinha, Coleção MPB Compositores*. RGE Discos/Editora Globo, 1997.

E a vida o que é diga lá, meu irmão/ Ela é a batida de um de coração/Ela é uma doce ilusão, é ô/ Mas e a vida/ Ela é maravida ou é sofrimento/Ela é alegria ou lamento/ O que é o que é, meu irmão/ Há quem fale que a vida da gente é um nada no mundo/ É uma gota/ É um tempo que nem dá um segundo/ Há quem fale que é um divino mistério profundo/ É o sopro do criador/ Numa atitude repleta de amor/ Você diz que é luta e prazer/ Ele diz que a vida é viver/ Ela diz que melhor é morrer, pois amada não é/ E o verbo é sofrer/ Eu só sei que confio na moça / E na moça eu ponho a força da fé/ Somos nós que fazemos a vida/ Como der ou puder ou quiser/ Sempre desejada.

Jogando com o aspecto paradoxal da vida, o compositor indaga sobre as possíveis formas de experimentá-la, seja como “um tempo,” “um mistério”, ilusão, luta, sofrimento ou prazer. A forma não importa. O que importa é a aposta que se faz: desejá-la sempre, mesmo que esteja “errada.” Esta postura afirmativa e estética mostra que o artista tenta escapar dos valores existentes, que enfraquecem a vida, sobretudo, os valores criados para preservar determinadas formas e excluir outras. Conectado à potência rítmica dos sentidos, que garante o fechamento e a abertura de mundos diferentes, ele problematiza as formas de vida constituídas e sugere outras. Como argumenta Dias (2004),

Para que haja criação constante, para que haja vida, é preciso que a forma se desfaça, não dure infinitamente, e que o movimento de vir-à-forma não cesse jamais. Nada escapa à destruição, nem mesmo o devir, mas a destruição no devir é condição de sua durabilidade (p.145).

Na esteira de Nietzsche, a autora concebe a vida como “vontade criadora”, a favor do tempo que nos liberta dos sentimentos empobrecedores, tais como o

sentimento de vingança. Criar é uma atividade constante e ininterrupta, na qual a realidade é apreendida como devir. Não há vida sem criação, atividade que exige uma condição fisiológica prévia: a embriaguez, estado de superabundância de vida que aumenta a potência de criação. Nesse estado, transfiguramos as coisas e nos desembaraçamos de nós mesmos; produzimos, esteticamente, e damos visibilidade às formas que o tempo se encarrega de destruir. Não há como inibir esses estados, pois o processo criador não existe sem destruição. Portanto, dizer sim à vida é reconhecer que sempre há alguma coisa a ser destruída.

Nos estados de embriaguez, o sambista/artista se coloca a serviço de um excedente de vida e produz um trabalho imaterial com a subjetividade, destruindo algumas formas de vida e inventando outras possibilidades de existência. Ele admite que o mundo lhe traz sofrimentos, mas, ao invés de negá-los e ficar ressentido, assegura seu desejo de viver, sem se preocupar em resolver a vida, que não é uma “equação” passível de ser solucionada. Nos estados de embriaguez, o sambista acredita que a vida é assim: “cada hora rola uma história, um movimento que muda os rumos do vento” ¹⁰¹, e é este movimento rítmico e incerto que lhe oferece material para dar visibilidade a sua produção estética. No processo de criação, ele aprende a “dar melodia à verdade do que viu, do que viveu, do que sentiu, e transfigurar em arte a dor dos afetos” (DIAS, 1994). Cantada, essa dor adquire uma forma sonora e conquista outras durações. Torna-se transitória e possibilita a experiência lúdica da alegria musical.

Sem dúvida, a estética da vida que o sambista produz é uma possibilidade de alegria. Ele a desloca de certas representações que a concebem como

¹⁰¹ Paulinho da Viola. Rumo dos ventos. Cd *A toda hora rola uma estória*. WEA, 1982.

“equação” a ser resolvida, focada na busca de um ideal de estabilidade e completude. Concepção muito presente na modernidade e que, ainda, prevalece no mundo contemporâneo, apesar do poder do novo regime capitalista e seus fortes investimentos na postura flexível que também não tolera a dimensão trágica da vida.

Se na visão tradicional o trágico é negado, em função da intolerância às instabilidades, na contemporaneidade ele é anulado pela recusa do corpo vibrátil e pelo excesso de mobilidade que exige indiferença aos estranhamentos e ao aspecto paradoxal da vida. Ou seja, a vida continua sendo vivida como uma “equação” possível de ser resolvida. Só que agora, não se busca solucioná-la através de territorializações fixas e imutáveis, mas adaptando-a, sempre, a novos estilos e configurações ao sabor do mercado. É a facilidade de aderência às mudanças que garante estabilidade.

Ao acolher o caráter trágico da vida - que não comporta estabilidades ilusórias e afirma o aspecto incondicional da existência -, o samba faz um trabalho imaterial com a subjetividade, disponibilizando uma força de resistência às formas de vida impostas pelo capitalismo emergente. Esse trabalho imaterial, que contagia multidões, ajuda a produzir uma estética que não submete a existência às modalidades hegemônicas, sustentadas pela negação de sua condição trágica. De certa maneira, essa estética da vida sugerida pelo samba traça uma linha de fuga na subjetividade brasileira, que tenta não ser engolida pelas estratégias do capitalismo que homogeneiza os afetos, o pensamento e os modos de existir.

Esta sensibilidade coletiva está disponível para o mercado e, ao mesmo tempo, resiste a ele. Como afirma Pelbart (2003), na esteira dos pensadores

ligados a Toni Negri, as virtualidades da multidão possibilitam a ação do capital em redes de cooperação, de inteligência e inventividade, mas também liberam uma potência infinita de criação. O misto de inteligência coletiva e suas modalidades de afetação recíproca geram novas formas de variação da vida.

Nesse sentido, talvez Joãozinho Trinta tenha razão ao afirmar que a nossa alegria é construtiva e pode curar as doenças de um país. Realmente, as formas de alegria disponíveis no samba favorecem a subjetividade, na contramão dos movimentos que a levam a aderir, “alegremente”, às estratégias mercadológicas defensoras da alegria *full time*. Ao invés de endossar essas estratégias, o samba sugere outras. Suas formas de alegria expressam uma “força maior”, conectada ao jogo paradoxal da vida que é aprovada, incondicionalmente, e não pode ser resolvida por nenhuma espécie de equação.

*

Parte V



Heitor dos Prazeres

A dor pede passagem

Dor e ternura

Como percebemos, no samba, os afetos tristes não indicam um risco de vida intolerável. Ao contrário, eles compõem com outros tipos de afetos, transfiguram-se e participam, efetivamente, da produção estética desta arte que, em vários momentos, se coloca a favor da vida. Mas mesmo compreendendo esta exigência do samba, não podemos evitar o estranhamento diante deste pedido de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito: “Tire seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor”.¹⁰²

O pedido soa estranho, numa cultura como a nossa, a qual, historicamente, tem se relacionado com a dor de diferentes maneiras, desde sustentá-la para ganhar salvação em outra vida, até negá-la, na tentativa de conquistar uma forma de vida ideal, sem abalos e sem desassossegos. Ficar doente, muitas vezes, é motivo de constrangimento e vergonha, outras vezes, é estratégico, já que através de certas doenças é possível obter algumas vantagens.

Se antes da descoberta da anestesia, no século XIX, a dor física possuía vários sentidos que a enobreciam, hoje, ela é vivida de forma intolerável.

Resistir bravamente à dor durante a extração de um dente, por exemplo, contribuía para a boa formação do caráter, especialmente quando se tratava do sexo masculino. Muitas narrativas que expunham as penas sofridas em cirurgias e as dores vividas em acidentes e doenças continham uma função pedagógica. Ensinavam a valorizar o ser humano, principalmente as virtudes da coragem e da persistência. No lugar de ser um limite para a vida, a dor mostrava os limites do corpo (...) Como se naqueles tempos fosse mais tolerável do que hoje ouvir os discursos sobre a dor (SANT’ANNA, 2001:38).

¹⁰² Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha. A flor e o espinho. Cd *Nelson Cavaquinho, Coleção MPB Compositores*, n. 26. RGE, 1997.

Não que em outros tempos se fizesse apologia da dor, argumenta Sant'anna (2001), mas ela era acolhida de outras maneiras, estranhas em épocas como a nossa, de extrema naturalização da saúde e do prazer infinitos. Épocas em que combinamos saúde e prazer de diversos modos, fazendo dietas, ginásticas, tratamentos de beleza, psicoterapias, viagens etc. Tudo em nome de uma vida saudável e politicamente correta, que se preocupa com a beleza e, também, com a boa forma e a longevidade. Em épocas de promessa de bem-estar contínuo, somos complacentes com várias coisas que nos acontecem, “desde que nada disto desequilibre as taxas de colesterol” (FREIRE, 2004).¹⁰³

Não é somente o limiar suportável da dor física que diminuiu nos tempos atuais. Os desconfortos psíquicos, também, diminuíram progressivamente, a partir dos anos 50, do século XX, com o desenvolvimento da psicofarmacologia, que abriu novas possibilidades de relacionamento com a dor mental. Segundo Birman (2001), a população passou a ser medicada numa escala sem precedentes. A angústia, a tristeza, a variação do humor e demais desconfortos psíquicos passaram a ser eliminados por psicofármacos específicos para cada quadro sintomático ou síndrome psicopatológica.

Os avanços da indústria farmacêutica foram decisivos na política do evitamento da dor, sustentada, também, pela indústria do narcotráfico. Segundo Birman, essas indústrias mantêm entre si uma relação secreta e perigosa, caminhando na mesma direção, moral e política, apesar das diferenças que cada

¹⁰³Para Jurandir Freire (2004), a personalidade somática de nosso tempo, em oposição à personalidade neurótica e à personalidade narcísica, tem na imagem social do corpo o suporte, por excelência, do caráter ou da identidade. A cada episódio de sofrimento, ela reage como se algo de extraordinário tivesse acontecido, causado por alguma falha nos cuidados com o corpo que passou a ser uma vitrine compulsória de seus vícios e virtudes.

uma apresenta. A química das drogas pesadas promove “o gozo por si mesmo como valor”, por intermédio das viagens pelo imaginário, e os saltos mágicos compatíveis com as performances exigidas pela sociedade. Em contrapartida, a prática medicamentosa seda a angústia e elimina as excitações excessivas, as paixões depressivas e os humores intempestivos, transformando sujeitos deprimidos e panicados em cidadãos efetivos da sociedade do espetáculo. Essa transformação tenta evitar os supostos fracassos desses sujeitos e os faz transitar conforme é exigido socialmente: com “o peito inflado e o eu obeso de si mesmo” (p. 247).

Tanto na indústria farmacêutica como na do narcotráfico, prevalece a política do evitamento da dor. Como argumenta Birman (2001), a cultura contemporânea ocidental dos últimos anos não admite mais personagens sofrentes e desesperados.

O que interessa, agora, é a estetização da existência e a inflação do eu, que promovem uma ética oposta à do sofrimento. Enfim, por esse caminho pode-se entender a cultura do evitamento da dor promovida pela medicina e pela indústria de drogas pesadas, pois por seu intermédio a magia do silêncio do sofrimento psíquico está sempre em pauta (p. 244).

O autor nos lembra que não é por acaso que, nas últimas décadas, houve um aumento crescente das toxicomanias produzidas pela indústria medicamentosa e pelo narcotráfico. As toxicomanias são efeitos de imperativos éticos que prescrevem como devemos ser atualmente: consumidores freqüentes de drogas, de toda espécie, visando eliminar as dores e os sofrimentos da subjetividade.

Para se proteger dos desconfortos do mundo contemporâneo, a subjetividade acaba se viciando em diversos tipos de drogas que o mercado oferece. Segundo Rolnik (1997), além do vício pelas drogas farmacológicas e do narcotráfico, ela vicia em outras modalidades de drogas, tais como a mídia, a literatura de auto-ajuda, o esoterismo, as tecnologias *diet/light* e certas formas de terapias e religião.

Todas essas drogas proporcionam algum tipo de alívio da subjetividade. Se as drogas pesadas oferecem miragens de onipotência e velocidade compatíveis com o tempo hegemônico, a literatura de auto-ajuda e esotérica, assim como algumas religiões, ensinam como exorcizar o mal-estar que a desconforta. As tecnologias *diet/light* fornecem fórmulas de purificação do corpo, tendo em vista maximizar sua flexibilidade. A mídia, por sua vez, vicia as pessoas por *glamour*, através das figuras que veicula, diariamente, cujos perfis se apresentam imunes aos desassossegos. Os viciados nessa droga, afirma Rolnik (idem), “vivem dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se apresente de forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita do mercado”.

Podemos afirmar que, ao mesmo tempo em que se investe na política do evitamento da dor, os corpos a denunciam, cada vez mais, com suas novas queixas e novos sintomas. Na surdina, eles gritam por socorro e mostram que não agüentam mais: nem suas dores, seus pesos e seus cansaços, nem a submissão a uma subjetividade que lhe impõe diversos tipos de aprisionamentos e formas de vida. Os corpos não agüentam mais sucumbir aos controles que os fixam ou os flexibilizam excessivamente. Não suportam mais se fechar para

outros corpos, nem se expor, demasiadamente, a tantas informações, técnicas de controle, novidades e estranhamentos.

O grito de socorro do corpo expressa sua sensibilidade ao sofrimento, condição primeira de estar exposto às forças do mundo e de ser afetado por outros corpos. Como afirma Lapoujade (2002), o “eu não agüento mais” não é signo de fraqueza de potência alguma, mas a expressão da resistência do corpo às imposições históricas de organização e de subjetivação. Resistindo é que o corpo exprime uma potência própria, que implica sentir o sofrimento e suportar o insuportável. É essa potência que o leva a “não agüentar mais” e evitar a dor excessiva; ao mesmo tempo, impede o corpo de negá-la ou de anestesiá-la.

O que está em jogo nessa potência é encontrar uma saúde no sofrimento, ou seja, ser sensível a ele sem adoecer a vida; experimentá-lo não como doença, mas como um meio para a saúde. Saúde não na perspectiva predominante que visa otimizar as funções vitais do corpo para mantê-lo dinâmico, musculoso, produtivo e bem adaptado ao sistema. Trata-se de uma frágil saúde que radicaliza a potência da vida presente, por exemplo, no artista e no escritor, em função de ter visto e ouvido coisas, demasiadamente, atormentadoras e pouco suportáveis a uma “gorda saúde dominante” (DELEUZE, 1997). A frágil saúde do corpo é inseparável da exposição ao sofrimento e da resistência a ele, não para suportá-lo, desmedidamente, mas para impedir que o sofrimento o destrua.

O sambista explicita esta potência em vários momentos. Como poeta, quando ele

*Se encontra sozinho num canto qualquer do seu mundo
 Vibram acordes, surgem imagens/ Soam palavras, formam-se
 frases/ Mágoas/ Tudo passa com o tempo
 Lágrimas/ São as pedras preciosas da ilusão
 Quando surge a luz da criação no pensamento
 Ele trata com ternura o sofrimento/ E afasta a solidão.¹⁰⁴*

Sem evitar ou amaldiçoar o sofrimento e sem permitir que ele despotencialize seu corpo, o sambista trata a dor com ternura - afeto brando e suave que não exige grandes transportes. Compondo de forma errante e alucinada, ele esmiúça a dor e busca outros rumos para a vida.

*Compor, saibam vocês, é mais que um desatino
 Esmiuçar a dor, fio a pavio
 Ofício que deságua o sofrimento
 É escoar-se inteiro como um rio
 E eu me ponho a compor feito um cigano
 Que busca noutra luz seu próprio lume¹⁰⁵*

Nos versos de samba, a dor ganha um sentido estético, pois a partir dela “surge a luz da criação no pensamento”; é esmiuçada e escoada “com a coragem de um médico que inocula, em si mesmo, poções do mal que quer combater” (DIAS, 1994:50). Através de ritornelos diversos, que promovem uma repetição intensiva do sofrimento, a dor ganha novos sentidos.

¹⁰⁴ Paulinho da Viola. Quando bate uma saudade. Cd *Eu canto samba*. BMG, 1989.

¹⁰⁵ Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Cantoria. Cd *Eu canto samba*. BMG, 1989.

Cada volta que a dor dá dentro do peito lhe mostra um novo aspecto do sofrimento e um diferente aspecto do que perdeu e da pessoa perdida. Repetição que lhe proporciona não a cura dos males, mas a capacidade de digeri-los (DIAS, *ibidem*).

Digerindo e esmiuçando a dor, “fio a pavo”, o sambista esquece certos estados de paixão que envenenam sua alma, sem aceitá-los, passivamente, como se estivesse exposto a um sofrimento estéril. A dor não é vivida como um fardo ou um argumento contra a existência. Ao contrário, ela se torna um forte motivo para mudar a pele: “a minha alma sofrida quer descansar sem saber como abandonar de vez esta pele ferida maltratada e curtida”.¹⁰⁶

O sofrimento é experimentado como um “excitante da vida” ou “um argumento a seu favor” (DELEUZE, 2001). Depois de tratá-lo com ternura, o sambista reconstitui a vida, esteticamente, afirmando com tranquilidade que chora por tudo que rememora, mas depois,

*Lavo o meu peito e melhora/ Encho o meu copo e o devoro
Tirando essa angústia de mim/ Depois canto/ Limpo os
vestígios do pranto/ Pago a despesa e levanto/ Eu vou sair
por aí/ Pelas ruas da noite sem fim/ Saciado/ No rosto um
vento gelado/ Apunhalando o passado/ Reconstituindo a
vida/ Mais leve/ Mostrando a dor como é breve/ Quando
você, solidão/ Me faz sentir em paz*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Paulinho da Viola e Capinan: *Sofrer. Paulinho da Viola*. EMI-Odeon, 1978.

¹⁰⁷ Elton Medeiros e Paulo César Pinheiro. *Conversa com a solidão*. Cd *Aurora da Paz*. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2001.

É esta leve postura que deixa o poeta à vontade para brincar com a dor e desafiá-la: seu tempo é breve e, se “me encontrar, numa esquina qualquer, já não vai me reconhecer.”¹⁰⁸ Mas para que isso seja possível, é necessário “apunhalar o passado,” digerir os sentimentos que envenenam a subjetividade e conectá-la a uma força plástica que aciona a memória inventiva: o esquecimento.

Avesso a uma memória viciada, passiva e inerte, o esquecimento permite anular os efeitos das marcas envenenadoras, que produzem ruminações improdutivas e paralisam o desejo como forma de expansão da vida. Como afirma Lins (2000), é preciso

Esquecer para não morrer da memória! Esquecer para não deixar que o torturador, o violento, o déspota riam ao constatar que a vítima de ontem, hoje, livre das amarras e dos golpes sádicos, continue sendo o refém infeliz e ressentido, o adorador de seu algoz, atado à impossibilidade de esquecer o esquecimento, que fez da memória passiva, sua própria prisão... e seu túmulo! (p. 51)

Se o ressentido caracteriza-se por uma prodigiosa memória e pelo poder de conservar, o criador se define pela faculdade de esquecer e pelo poder de criar. O ressentido conserva a vida, mas impede que ela seja reinventada. Sua memória excessiva é venenosa, e seu processo de digestão é lento, pesado e difícil de ser metabolizado. É como se ele nunca estivesse pronto para viver o presente e o novo. As lembranças lhe ulceram a alma e alimentam suas feridas. Por isso, ele

¹⁰⁸ Elton Medeiros e Salgado Maranhão. Recato. Cd *Aurora da paz*. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2001.

não exorciza os demônios que voltam, constantemente, a encarnar novas formas de existência (DIAS, 1994:36).¹⁰⁹

O criador, ao contrário, sabe esquecer e não leva muito a sério seus contratempos e malfeitos. Se ele esquece, se recorda, pois é só assimilando o passado que se torna possível destruir certas formas de vida e construir outras. Para impedir a fixação das marcas envenenadoras da memória, o criador torna-se inapto, tanto para o perdão como para a culpa. Ele esquece não para perdoar, mas para sustentar uma outra memória e continuar desejando a vida, acreditando que

*O vento é quem tira a poeira de tudo
A gente lamenta e depois reconhece
Que o amor não se acaba nas dores do mundo*¹¹⁰

Além de tratar a dor com ternura, o sambista faz alianças com o devir e exprime uma “discreta alegria” da potência de resistir. Ele diz “não” à exposição excessiva ao sofrimento e à política do evitamento da dor que desvitaliza a vida. Esta política nada tem a ver com masoquismo ou indiferença aos estranhamentos, pois ela requer a conexão do corpo àquilo que lhe é próprio: sua condição de afetar e ser afetado, atento a tudo que lhe atinge, inclusive ao que lhe atinge em demasia. Como afirma Pelbart (2003), a abertura ao estrangeiro e à alteridade depende, também, da capacidade de o corpo evitar a violência que o destruiria de vez.

¹⁰⁹ Ver também Ferraz (2002) e Dias (2004).

¹¹⁰ Paulinho da Viola. Pra jogar no oceano. *Cd Paulinho da Viola e Ensemble*. WDR, 1993.

Em tempos de evitamento da dor e de pouca positividade em relação à doença, em função da ditadura da saúde, adequada ao capitalismo turbinado, o samba nos dá uma dica importante: é possível resistir às formas predominantes de experimentação do sofrimento - das que o utilizam como argumento contra a existência e das que o evitam, na tentativa de negar a dimensão trágica da vida. É possível experimentar a dor como uma crueldade inevitável, a favor dos processos de criação, e não em prol da preservação de formas de vida caducas ou completamente seduzidas por um devir tolo, que embarca no novo sem uma política de resistência.

Acatando esta dica, os versos de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito tornam-se menos estranhos e mais acolhedores. A dor já começa a conquistar passagem: tire seu sorriso do caminho!

Parte VI



Heitor dos Prazeres

Samba, subjetividade e resistência

A discreta alegria de resistir

A resistência, assim como a alegria e a dor, é um tema recorrente no “meio do samba”. Perpassa sua história, suas composições e a postura de vários sambistas, desde que surgiu como gênero musical, no início do século XX. Podemos afirmar que, resistindo, o samba conquistou passagem e reinventou suas formas musicais, perseguidas por setores da cultura brasileira que consideravam “atrasadas” as manifestações populares, comparadas com a civilização européia. Aliás, desde os tempos da senzala, os ritmos africanos - chamados, genericamente, de batuques e, mais tarde, substituídos pelo termo “samba” - foram duramente perseguidos e obrigados a resistir, constantemente, tendo em vista a preservação de suas formas em terras estrangeiras. Como afirma Sodré (1998),

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 africano (p.12).

A partir dos processos de criouliização dos costumes, os batuques tornaram-se menos ostensivos, e os negros passaram a criar novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Incorporadas às festas populares, de origem branca e adaptadas à vida urbana, as músicas e as danças africanas se modificaram e perderam alguns elementos. Ao mesmo tempo, assimilaram outros, de modo que até o final do século XIX, várias musicalidades já

compunham o cenário brasileiro, tanto nas zonas urbanas como nas zonas rurais do país.

Ritmos “nobres” (europeus) e “malditos” (africanos), forçados a uma convivência necessária, nada pacífica, diga-se de passagem, abriram novas linhas de potencialidade para a história da música brasileira, composta por um misto de influências provenientes de várias partes do mundo. O encontro de diferentes linhas melódicas e formas de socialização possibilitou a recomposição de novos territórios existenciais, sobretudo, dos negros que continuaram afirmando uma subjetividade de resistência.¹¹¹

O Rio de Janeiro, capital do país no período de 1763 a 1960, foi um lugar privilegiado de processos de recomposição dos territórios existenciais. Nesta cidade, na qual foram acolhidos brasileiros de outros lugares e africanos de vários países de origem, surgiram as primeiras manifestações de música urbana. É lá que o lundu perdeu seu aspecto rural, e a modinha portuguesa abrazeirou-se; nasceram o maxixe, primeiro gênero musical de característica urbana e genuinamente brasileiro, e o choro, como uma forma afro-brasileira de executar os instrumentos e os ritmos musicais europeus, tais como a polca e a valsa (CABRAL, 1996).

A convivência dos diversos estilos musicais, no Brasil, não foi pacífica, mas construída por inúmeros embates, lutas e resistências. Os ritmos afro-brasileiros tiveram que enfrentar um longo percurso até serem

¹¹¹ Segundo Guattari (1995), isso aconteceu com o jazz, que nasceu da escravização das populações negras, no continente norte-americano e sul-americano (sic). “Através de ritornelos os mais residuais desta subjetividade negra, houve uma conjunção de ritmos, de linhas melódicas, com o imaginário religioso do cristianismo, com dimensões residuais do imaginário, das etnias africanas, com um novo tipo de instrumentação, com um novo tipo de socialização no próprio seio da escravidão, e, em seguida, com encontros intersubjetivos com as músicas folk brancas que estavam lá” (p.105).

reconhecidos como formas legítimas de produção cultural. Conforme Sodré (1998), a resistência era implantada em lugares estratégicos. Exemplo disso é a casa da Tia Ciata,¹¹² considerada uma “metáfora viva” das posições de resistência da comunidade negra no Rio de Janeiro. Na sala de visitas, realizavam-se bailes com apresentação de polcas, lundus etc; na parte dos fundos, samba de partido-alto; e, no terreiro, a batucada. Segundo o autor, essa “casa” possibilitava uma reelaboração da cultura africana que, no início do século XX, encontrava, neste espaço, uma possibilidade de afirmação de seus valores. Foi lá que surgiu o samba, não como uma mera expressão musical de um grupo marginalizado que se contenta com uma “sobrevivência consentida”, mas como um instrumento efetivo de luta e afirmação da etnia negra na vida urbana brasileira.

Se, nas primeiras décadas do século XX, este gênero musical era visto como “coisa de negros e desordeiros”,¹¹³ alguns anos depois, passa a ser considerado “coisa nossa”. Como afirma Donga,¹¹⁴ no início do samba, portar um violão já era motivo de prisão. “Pior que comunista, muito pior”. O samba era cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. “Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal para os empregados”, comenta Pixinguinha.¹¹⁵

¹¹² Negra baiana, doceira, cozinheira e anfitriã de animadas festas no início do século XX, no Rio de Janeiro. Em sua casa acolhia pessoas de vários segmentos sociais: ex-escravos, músicos, operários modestos, pequenos comerciantes bem sucedidos, funcionários públicos, intelectuais e artistas. A casa da tia Ciata é apontada como o local de nascimento do samba carioca. Cf. MÁXIMO & DIDIER, 1990, p.117.

¹¹³ Comentário de Donga, co-autor do primeiro samba gravado no Brasil em 1917. In: SODRÉ, 1998, p. 71.

¹¹⁴ Idem, em entrevista a Hermínio Bello de Carvalho, citada por Cabral, 1996, p. 27.

¹¹⁵ Depoimento de Pixinguinha (in: SODRÉ, 1998:79).

Somente nas décadas de 30 e 40, este ritmo “maldito” deixa de ser marginalizado e passa a ser consagrado como símbolo nacional da cultura brasileira. Se, inicialmente, é reprimido e enclausurado nos morros e nos lugares de acesso restrito, depois, ele conquista o carnaval, as rádios e a cultura oficial. Claro que isso não acontece num passe de mágica. Esta conquista tem a ver com vários fatores, tais como o apoio e o incentivo das políticas governamentais, o projeto de modernização do país e a valorização dos símbolos nacionais mestiços, dentre eles, o carnaval e as belezas naturais.

Segundo Vianna (1995), nem o samba e nem a cultura afro-brasileira resultam de processos de marginalização e perseguição apenas.¹¹⁶ Eles são provenientes, também, de parcerias e interlocuções com os diversos movimentos culturais que criaram a identidade e a cultura popular brasileira, nos anos 30. Tais movimentos deram um caráter positivo ao aspecto mestiço dessa cultura e se recusaram a concebê-lo como bode expiatório do atraso do brasileiro em relação às culturas consideradas mais desenvolvidas. Como afirma Vianna (1995),

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 (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos,

¹¹⁶ Desde o século XVIII, a elite brasileira (fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores etc.) já era seduzida pelas manifestações da musicalidade afro-brasileira. Impacientes com as regras da elegância européia, muitas vezes, as pessoas embriagavam-se e ‘caíam na folia’ negra (Cf. Vianna, 1995: 37).

franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitante à sua nacionalização (p.151).

Nesse sentido, a vitória do samba é, também, a vitória de um projeto de nacionalização e de modernização da sociedade brasileira, que tem seus efeitos paradoxais e seus perigos. Um dos perigos, por exemplo, é dar exclusividade a este gênero musical e desqualificar ou negar a diversidade de sons e ritmos existentes neste país. “Aquilo que era elogiado por ser aberto ao diferente, por abarcar o diverso, passou a excluir a diversidade em nome de sua ortodoxia” (VIANNA, 1995). Como se o samba nacional, produto do relacionamento de diferentes grupos sociais, se transformasse em um agente “colonizador” interno, em regra de boa conduta e possibilidade única de ser brasileiro.

Se houve perseguições nos processos de constituição do samba como gênero musical, houve, igualmente, diferentes formas de luta e resistência, perpassadas por ambigüidades, avanços e recuos. Resistência não como uma simples prática de contrariedade ao poder, pois, como argumenta Sodré (1998), “pensar desta maneira seria, na realidade, deduzir o samba da cultura dominante - assim como um sindicato operário é deduzido da produção capitalista” (p.56). Para o autor, a resistência no samba tem a ver, principalmente, com a afirmação de certos valores, na

contramão da cultura hegemônica e do mercado, o qual visa produtividade e consumo acelerado. Exemplo disso é a produção artesanal do samba, vivenciada, sobretudo, no início do processo de comercialização da música (década de 20 em diante), que permitia sua circulação sem o reconhecimento do nome próprio do autor ou da verdadeira autoria, evidenciando a presença de circuitos paralelos de produção musical e de consumo. Hoje, esta prática é considerada estranha em nossa sociedade.

Nos anos 30, porém, um sambista como Ismael Silva não considerava *aviltante* vender sambas ao cantor Francisco Alves. É verdade que ele o fazia por motivos financeiros e pela dificuldade de acesso à produção fonográfica. Mas, também, ainda não havia essa concepção de samba como obra-de-arte – acompanhada, portanto, de todos os mitos ocidentais da criação artística. A compra e venda do samba eram “normais”, constituindo-se numa prática paralela – uma transversalidade econômica autorizada por um outro sistema cultural – ao modo de produção econômico e à cultura dominante (SODRÉ, 1998:57).

Embora essa prática permita uma exploração do trabalho do sambista, ela indica, também, pequenas formas de resistência, paralelas e alternativas ao esquema industrial das gravadoras, com suas práticas individualizantes que tanto valorizam o nome próprio do autor. O mesmo ocorre com o modo de compor. A vivência artesanal do samba nas rodas, abertas aos improvisos e às brincadeiras, não separa a instância da produção da instância do consumo. As pessoas participam da produção da música e, ao mesmo tempo, a consomem. Muitas

vezes, o sambista compõe apenas a primeira parte da canção, e a segunda é reservada aos participantes, entregues aos jogos e aos improvisos.¹¹⁷

Conforme Sodré, é no interior destes “lugares paralelos” - à margem dos circuitos de produção da indústria cultural, em oposição às formas polidas pelas leis do mercado - que o samba pode, ainda hoje, se constituir com uma prática de resistência. Nos lugares paralelos vários sambistas assumem posições reativas às “receitas estereotipadas da indústria do disco e do carnaval espetáculo.” Repudiando o ajustamento do “samba de raiz”¹¹⁸ aos modos de produção musical vigentes, eles são levados a fazer fortes apelos em favor da preservação de algumas formas deste gênero musical - como aparece nos versos abaixo:

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 tua estrutura/ Te impuseram outra cultura/ E você nem percebeu.*¹¹⁹

Samba, você bate com os nossos corações/ Sendo lá no morro/ Ou na nobreza dos salões/ Vejo a fidalguia se curvando pra você./ Samba você

¹¹⁷ Esse tipo de samba é chamado de partido alto, cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas. Compõe-se de uma parte coral (refrão) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Cf. Lopes (2003).

¹¹⁸ A expressão “samba de raiz” surgiu para designar o trabalho de resistência à indústria fonográfica do pagode comercial, tocado nas rádios nos anos 90. Este pagode, marcado por uma matriz “pop-brega”, é diferente do pagode dos anos 80, ligado aos grupos de choro e escolas de samba do Rio de Janeiro, cujos representantes principais são Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho, Mauro Diniz, Grupo Fundo de Quintal, Arlindo Cruz, Sombrinha, Almir Guineto, dentre outros. Cf. Diniz (2006).

¹¹⁹ Nelson Sargento. Agoniza, mas não morre. *Cd Os grandes sambas da história*. Voz de Bete Carvalho. São Paulo, RGE, 1997.

*não pode morrer/ Não morreu nem morrerá/ É a nossa cultura popular.*¹²⁰

Resistir, neste caso, é lutar, explicitamente, contra as forças que tentam desvitalizar o agenciamento-samba, “pé no chão,” “destemido,” forçado a sobreviver na marginalidade durante anos e capaz de driblar as formas musicais e existenciais vigentes. Esta política de resistência não implica, necessariamente, defender uma volta às “raízes” ou ver nas classes populares uma reserva de inocência e pureza. Implica tentar preservar certas formas rítmicas do samba e, ao mesmo tempo, sustentar seu aspecto marginal e fronteiriço. A defesa das formas do samba é, também, a defesa do que ele agencia e potencializa nos corpos e na subjetividade.

Paralelas às formas explícitas de resistência, podemos detectar outras, mais discretas e mais imperceptíveis, mas tão importantes quanto essas. Ao invés de se oporem diretamente às forças culturais dominantes, elas utilizam artimanhas mais sutis. Exemplo disso é a estratégia do samba malandro, que inventou uma linguagem da fresta, ambígua e sorrateira, para resistir à política imposta pelo Governo Vargas. Linguagem na qual o malandro joga com os sentidos das palavras, com o ritmo, com o corpo e transita sem ser percebido. Essa estratégia permite-lhe driblar a política que reprime a malandragem e escapar do nacionalismo que exalta os produtos brasileiros e incentiva a adesão “ao processo de fabricação social do Brasil como ‘terra do samba’ - imagem que perdura até os dias de hoje” (PARANHOS, 1999). Outro exemplo de sutileza é a postura de

¹²⁰ Mauro Diniz e Monarco. O samba não pode acabar. *Cd Monarco: uma história do samba*. Rob Digital, 2001.

Paulinho da Viola, o qual luta para preservar a música popular como estratégia de afirmação de uma cultura viva,

Em contra-posição a uma atitude que se verifica, principalmente nas canções nacionalistas, seja de esquerda ou de direita, onde a linguagem popular petrificada é tida como signo da identidade nacional; e na indústria onde as formas artísticas padronizadas e estereotipadas são reduzidas a uma mercadoria sem história, sem memória (COUTINHO, 2002:29).

O respeito pela cultura, aqui, não consiste em conservar uma pureza das formas populares ou cultuá-las como objeto morto, mas considerar sua historicidade e suas manifestações como resultados de um processo criativo. Contrário a um conservadorismo estético, Paulinho da Viola acolhe outras propostas musicais - como o Tropicalismo e a Bossa Nova - e não restringe sua produção às formas tradicionais do samba. Em oposição à política estatal de preservação do gênero, ele utiliza uma linguagem viva e recusa populismos, protestos panfletários ou tentativas de “salvar” o samba,¹²¹ acreditando que este discurso é feito por quem pensa o gênero como uma forma fechada. Isso é “papo furado,” afirma o compositor. “O samba acabou, só se foi quando o dia clareou”.¹²²

Segundo Coutinho (2002), Paulinho da Viola não exclui o novo, mas também não busca preservar uma cultura autêntica, pura e original, tampouco cultuar o passado. Embora tenha seu lugar no mercado, ele luta para preservar certos valores ligados ao “fundo de quintal” e à margem da produção *show business*.

¹²¹ Tárik de Souza (2003) lembra que Paulinho da Viola, com habilidade e delicadeza, cutucou a ditadura, deslocou a dor de cotovelo dos sambas de fossa, tangenciou a tradição sem criar limo, combateu o maniqueísmo e, sem ser panfletário, atirou farpas às injustiças sociais.

¹²² Paulinho da Viola. *Eu canto samba*. Cd *Eu canto samba*. BMG, 1989.

Paulinho da viola assume uma estratégia de resistência semelhante à da mulata baiana, na medida em que transita entre a “sala de visitas” (o espaço do mercado, da indústria cultural, dos valores e práticas hegemônicos, do espetáculo) e o “fundo do quintal” (o espaço comunitário, marginal) (p. 167).

O que chama a atenção na postura do compositor e na estratégia do samba malandro é o modo sutil como a resistência é exercida. Em ambas, a luta ocorre em função de algo essencial, sem se agarrar a modelos teórico-políticos - que, muitas vezes, dificultam a expansão das formas do samba e da vida - e sem fazer uma oposição direta ao sistema vigente. Nestas formas de resistência, o sambista batalha, discretamente, para criar uma vida mais potente, seja inventando uma estética viva e aberta, como faz Paulinho da Viola, seja brincando com a língua, como faz o malandro, quando dribla o jogo político dominante e faz-de-conta que adere a ele para criar linhas de escape.

A resistência sutil, no samba, ocorre de diversas maneiras e em diversos espaços. Mas as rodas são consideradas ambiências privilegiadas, sobretudo, a partir dos anos 60, em que o samba carioca passou a ter exclusividade como samba-enredo, vinculado, diretamente, às escolas de samba e ao carnaval. Segundo Moura (2004), este contexto, além de estimular e acirrar disputas e divergências entre os sambistas, acabou deixando muitos deles pouco à vontade. Os desconfortos propiciaram o surgimento de outros espaços de convivência, como as rodas de samba semi-profissionalizadas que ofereciam resistência ao clima competitivo das escolas.¹²³ Não é por acaso que, nos anos 70, as rodas

¹²³Exemplo disso é o Restaurante Zicartola, famoso pelos quitutes de D. Zica e pelo samba de Cartola e seus convidados, espaço que funcionou de 1963 a 1965 e aproximava intelectuais da classe média, da esquerda,

ganharam uma progressão geométrica, com uma nova geração de sambistas, compositores, ritmistas, passistas e cantores que viraram as costas ao monopólio e à institucionalização do samba realizado pelas escolas. Além de inovações melódicas, eles produziram, também, inovações rítmicas, introduzindo novos instrumentos musicais, como o banjo, o tantã e o repique. De lá para cá, as rodas vêm revitalizando o samba, cada vez mais, sem jogar fora sua história e suas tradições e sem perder de vista os critérios que garantem a qualidade na produção de bons sambas.

O interessante é que esse esforço de conservação se dá numa sociedade apressadamente mutante, em que tudo muda e se consome com voracidade mercantil, inclusive as formas musicais (MOURA, 2004:212).

Moura (2004) se surpreende pelo fato de as rodas de samba terem encontrado forças para renascer com novas sonoridades, de forma doméstica e familiar, justamente no panorama neoliberal que utiliza a indústria fonográfica como uma alavanca de divulgação. Indústria que trabalha na perspectiva de eliminar fronteiras e pasteurizar o consumo no mundo inteiro, em sintonia com outras forças do mercado, tais como a indústria do cinema ou do *fast food*. Embora tenham pouca presença na mídia, as rodas se multiplicaram nos anos 80 e 90 e se espalharam por bairros e bares do Rio de Janeiro. Hoje, até na *internet* encontramos sítios virtuais que divulgam, semanalmente, notícias sobre o samba, desde lançamentos de livros, cds e filmes, até programas de televisão, artigos,

universitários, integrantes da bossa nova etc. com os compositores dos subúrbios do Rio de Janeiro. Cf. Coutinho (2002).

debates e locais onde podemos apreciar um bom samba em vários lugares do país.¹²⁴

O que nos surpreende é a capacidade de a cultura brasileira criar linhas de escape aos modos de produção dominantes, sejam musicais ou de vida. No espaço da roda, os sambistas e os demais participantes tentam preservar certas formas coletivas de experimentação do samba, do ritmo e da subjetividade. Buscam agenciar os elementos que garantem o caráter contagiante deste gênero musical, como a sua potência lúdica, sua capacidade de improvisação, sua alegria e, de certa maneira, seu aspecto “pé no chão” e marginal. Como se, nestes ambientes, fosse possível lutar pela preservação de algumas formas de sambar e viver, sem perder de vista a capacidade de expandi-las. Ou seja, sem abrir mão da coexistência da força de invenção e da força de resistência. Chamo isso de sutileza - o que demanda escutar o corpo vibrátil e suportar a fragilidade disto decorrente.

Embora soe um pouco estranho falar de resistência como sutileza, considero esta estratégia fundamental para a subjetividade nos dias atuais, em que a invenção vem sendo banalizada, cada vez mais, e os modelos de resistência encontram-se ultrapassados e desconfortáveis. O apelo por sutileza indica que não toleramos mais criar, compulsivamente, como exige o mercado, nem, tampouco, sustentar certas formas de resistência que não respondem mais às demandas de um sistema que transforma e se movimenta a todo instante. Se o capital é sutil e inventivo para explorar a vida em todos os sentidos, ele, também,

¹²⁴ A título de exemplo, cito o site da Agenda samba-choro: www.samba-choro.com.br

produz novas formas de resistência: mais sutis, mais inventivas e mais livres das velhas palavras de ordem, dos patrulhamentos e das pretensões de chegada a lugares definidos previamente, pois, como diz o sambista,

*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
Mora na filosofia, morou, Maria?* ¹²⁵

Resistência e sutileza

Se estranhamos associar resistência à sutileza, é porque estamos acostumados a antigos hábitos. Ainda pensamos ou exercitamos a resistência na perspectiva da lógica moderna, que a concebe como oposição de forças, regida pela matriz dialética (PELBART, 2003). Esta lógica, que se tornou um vício clássico das esquerdas, não só no Brasil, vem sendo considerada, por vários autores, uma forma negativa de resistência. Ao recusar os jogos hegemônicos dos sistemas vigentes, ela desvincula-se da força de invenção que garante a variação da vida e a construção de novos mundos.

Conforme Rolnik (2003), essa política de resistência denega a crueldade própria da vida, ou seja, sua condição trágica e rítmica, que torna inevitável o abandono dos mundos constituídos que não encontram mais sentidos. Capturada pela matriz dialética e sustentada por uma subjetividade identitária, restrita a uma

¹²⁵ Candeia. Filosofia do samba. *CD Candeia: filosofia do samba*, Relance Music s/d.

dimensão formal, essa política de resistência transforma a crueldade da vida em algo assombroso. A causa deste assombro é projetada no outro, e a resistência se volta contra ele, ao invés de estar a serviço da criação de diferentes formas de vida. Quando experimentamos essa política de resistência, é comum nos tornarmos ressentidos, raivosos e paranóicos. Passamos a nos comportar como vítimas queixosas e vingativas e não encaramos a crueldade paradoxal da vida, que exige inventar, inclusive, os modos de resistência. É como se dissociássemos a força de resistência da força de invenção.

Tal aspecto nefasto dessa política dificulta o exercício da resistência como sutileza. Ao invés de gestos delicados, agimos, geralmente, de modo agressivo, grosseiro e mecânico, agarrados em antigas palavras de ordem, sem força alguma de contaminação nos dias atuais: “Fora Sarney”, “Fora Collor”, “Fora FHC”, “Fora Bush”, “Fora Lula.” Pouco sabemos sobre a delicadeza das “zonas de sombra”, que não significam caos, nem silêncio, necessariamente. Não percebemos que os gestos sutis são delicados e fortes, ao mesmo tempo. Em geral, eles não se explicitam de uma só vez, nem se adaptam às palavras que se impõem como definitivas. Não são *fast-food* (SANT’ANNA, 2001). Do mesmo modo, as palavras sutis

são paradoxais porque são breves, discretas e quase imperceptíveis, mas, ao mesmo tempo, espessas: provocam outras palavras, histórias, personagens e corpos. É que a sutileza, assim como a delicadeza, é fértil; elas sempre gestam outras falas e atos. São, portanto, coletivas e indicam passagens, criam envelopes, epidermes capazes de amaciar certos contatos e iniciar o corpo para a vida junto a muitos outros (SANT’ANNA, 2001: 125).

O tempo da sutileza não é o da ordem ou da memória seqüencial, que planeja e aguarda, ansiosamente, a chegada a algum lugar, sem prestar atenção ao que se passa entre os corpos. O que importa é a sua duração e não o ponto final, pois a sutileza resulta de um processo de aprendizado em que o outro não é tomado, invadido ou submetido, mas convidado, discretamente, a gestar outras ações e outras posturas. É por isso que os gestos sutis são paradoxais. Eles são delicados, porque amaciam os encontros, e são fortes, porque apresentam uma força de contaminação surpreendente.

Os modos de resistência vigentes necessitam de uma boa dose de sutileza e delicadeza. Ásperos, explícitos e diretos, demasiadamente, eles não têm facilitado o amaciamento dos encontros. Pelo contrário, cada vez mais, eles têm emperrado os movimentos de resistência e anulado a propagação desta força imprescindível no enfrentamento das sutilezas do capitalismo nos últimos anos.

A partir de Negri & Hardt, entre outros, Peter (2003) afirma que resistir, hoje, demanda esforços inventivos, pois não se trata apenas de recusar ou fazer oposição a um sistema homogeneizante, mas, sobretudo, criar linhas de fuga ou possibilidades de vida na contramão das serializações e reterritorizações em curso; criar focos de enunciação coletivos que escapem aos parâmetros consensuais e às capturas do capital. No contexto contemporâneo, outras conflitualidades são suscitadas e novas forças solicitam não apenas nossa capacidade física, mas, principalmente, nossa inteligência e nossa criatividade.

Não produzimos só na fábrica, não criamos só na arte, não resistimos só na política, nem apenas com a “conscientização” dos trabalhadores. Diferente da modernidade que centralizou a resistência em entidades organizadas,

institucionalmente, em torno de grandes causas - como os partidos políticos, os sindicatos e os movimentos sociais de modo geral - hoje surgem movimentos moleculares, por toda parte, em defesa de minorias diversas. Dadas as transformações tecnológicas e do trabalho, com suas novas formas de exploração,¹²⁶ a resistência não tem se limitado a regiões geográficas ou espaços formais. Ela vem ocorrendo em redes de fuga, com circulação global, aberta e espontânea. Seu desafio político não consiste, simplesmente, em contrapor-se a processos de produção da vida material e imaterial, mas reorganizá-los e canalizá-los para novos objetivos.

Para Negri & Hardt (2003), as forças criadoras desta multidão dispersa e autônoma são capazes de construir um contra-império, uma organização política alternativa de fluxos e intercâmbios globais. Elas deixam de ser marginais e tornam-se ativas nas sociedades que se abrem em redes. Neste contexto surge uma nova militância: que não repete fórmulas organizacionais da velha classe operária revolucionária e não representa os explorados; não se baseia na disciplina e no dever, nem é deduzida de um plano ideal. Mesmo porque, essas estratégias têm se tornado impossíveis, dado o fato de a resistência, na atualidade, ocorrer em redes, livres de organizações e disciplinas.

Como afirmam os autores, os militantes, hoje, resistem, criativamente, ao comando imperial e inventam formas de cooperação e de comunidade.

¹²⁶ Cf. Negri (2001), para produzir, hoje, precisa-se cada vez menos de razão e sempre mais de afeto. É a alma que é posta a trabalhar, e o corpo, a máquina, são seus suportes. Nosso corpo, em geral, não está à altura da alma e vice-versa. Não há liberdade suficiente para a alma, nem salário suficiente para o corpo.

Eis a grande novidade da militância atual: ela repete as virtudes da ação insurrecional de duzentos anos de experiência subversiva, mas ao mesmo tempo está ligada a um novo mundo, um mundo que não conhece lado de fora. Ela só conhece o lado de dentro, uma participação vital e inevitável no conjunto de estruturas sociais, sem possibilidade de transcendê-las. Esse lado de dentro é a cooperação produtiva da intelectualidade das massas e das redes afetivas, a produtividade da biopolítica pós-moderna. Essa militância faz da resistência um contrapoder (p. 437).

Fazer da resistência um contra-poder não é simples e nem fácil, no contexto em que a produção de riquezas e de saberes passam, sobretudo, pela exploração da subjetividade e dos processos vitais. É a própria vida que é posta em produção. A força de invenção da subjetividade torna-se ferramenta de trabalho e motor do capitalismo. Geralmente dissociada da força de resistência, a invenção é chamada de criatividade, termo, hoje, veiculado por todos os cantos, principalmente, no trabalho, na mídia, na política e nas relações de modo geral. Há uma demanda maciça por novas formas de pensar, sentir, comer, morar, vestir, divertir, amar, trabalhar, viver etc., desde que estejam a serviço do mercado.

Inventar, nesta perspectiva, é dar respostas novas ou resolver problemas, dados previamente pela sociedade. Vinculada ao plano da cognição visível e prática, a função imprevisível da invenção fica submetida a finalidades determinadas, ou seja, à solução de problemas (KASTRUP, 1999). É criativo, por exemplo, quem apresenta flexibilidade, originalidade e abertura para enfrentar situações novas. Nesse caso, a invenção perde de vista sua dimensão imprevisível e anula sua potência diferenciadora, já

que está focada no aspecto visível que o “novo” apresenta como resultado da capacidade de solucionar problemas. Passamos a creditar que inventar é ser criativo, e que resistir é apenas repudiar as imposições do sistema hegemônico, a partir de algum modelo de militância. O que não compreendemos é que sem resistir não inventamos, efetivamente, e sem inventar não resistimos no sentido afirmativo do termo. Só fazemos oposição e, muitas vezes, sem efeito algum de contaminação.

Quando a potência de criação se dissocia da potência de resistência, ela fica disponível para ser cafetinada pelo mercado, afirma Rolnik (2004). A resistência perde de vista sua luta por novas formas de vida e torna-se prisioneira de modelos de militância idealizados e grudados em fórmulas que já perderam seus prazos de validade. Só o paradoxo entre a apreensão do mundo como matéria-forma e como matéria-força é que nos obriga a acionar estas potências, simultaneamente. Esse paradoxo coloca em xeque as ilusões de brechar a expansão da vida e de expandi-la, aleatoriamente, sem resistência alguma.

Quando essas forças estão conectadas, garantimos a produção de finitas formas e configurações da subjetividade e da cultura. Garantimos, também, que elas não sejam capturadas pelo jogo hegemônico que determina os caminhos da invenção e cerca as possibilidades de resistência. Juntas, tais forças garantem o ritmo de qualidade da produção de sentidos, sem perder de vista a condição de inconciliabilidade entre a finitude das formas e a ilimitada potência de criação.

O aprendizado desta sutileza é imprescindível no contexto delicado em que vivemos: seduzidos, de corpo e alma, pela onda de criatividade imposta pelo mercado e, ao mesmo tempo, impedidos de resistir a esta demanda incessante,

mesmo porque não sabemos como exercê-la. A sensação é a de que desaprendemos a resistir. Às vezes, pensamos que é impossível exercê-la, sobretudo, depois dos escândalos¹²⁷ recentes que envolveram o Governo Lula, eleito como possibilidade de resistência às práticas políticas dominantes. Boa parte da velha esquerda, hoje, encontra-se imobilizada, impotente e descrente, assim como a população de modo geral, que sempre esteve à mercê das tramas dos políticos que governam o país.

O cenário político nacional, que até pouco tempo, era dividido em partidos de direita, de esquerda e de centro, hoje, se apresenta diferente e confuso: partidos de esquerda, tradicionalmente, de vanguarda das formas de resistência são denunciados por corrupção e alianças politiqueiras; a oposição ao governo é feita de forma estranha, pois envolve alianças entre partidos de extrema direita e extrema esquerda; velhos militantes tentam preservar, a todo custo, antigas políticas de resistência; propagandas diversas buscam nos convencer de que agora o “Brasil é um país de todos”; partidos de direita mantidos no poder, durante anos, veiculam, descaradamente, que o “PT e o governo Lula são péssimos exemplos para o país” e que a “esquerda deveria ser varrida da face da terra”.

Ainda não tivemos tempo para digerir a avalanche de informações e acontecimentos produzidos nos últimos meses. Para dificultar esta digestão, contamos com uma mídia impressa e televisiva que espetaculariza e dramatiza tudo o que acontece, sem pudor e sem oferecer problematizações que nos auxiliem a pensar, efetivamente. Mas sabemos, desde já, os riscos que corremos,

¹²⁷ Refiro-me às denúncias de corrupção desse Governo, ainda em processo de apuração pelas CPIs constituídas por parlamentares de diversos partidos políticos.

sobretudo, o de anular os efeitos do que Rolnik (2003) chamou de “Acontecimento Lula”, no momento da vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002.

Segundo a autora, houve, naquele momento, um deslocamento do inconsciente colonial-escravocrata-ditatorial-capitalista. Inconsciente que, há séculos, vem sustentando a hierarquia da subjetividade em lugares sociais que se distribuem entre territórios-luxo e territórios-lixo. Como sabemos, a maioria dos brasileiros está fixada no território-lixo, acreditando serem vítimas de um suposto destino transcendental e fazendo de tudo para mudar de território.¹²⁸ Este deslocamento da subjetividade brasileira colocou em xeque a suposta capacidade natural da “subjetividade-luxo” para administrar o País. Pela primeira vez na história do Brasil, a “subjetividade-lixo”, tradicionalmente, vista como incapaz para esta função, elege um representante que reúne em si várias categorias: operário, pobre, sem estudo de nível superior, nordestino, sindicalista, militante de esquerda e figura de identificação para o afeto da resistência durante anos.

Hoje, quase no final do Governo Lula, corremos o risco de anular este deslocamento da subjetividade nas próximas eleições. Com os ataques dos partidos de oposição e da imprensa, muitos já começam a atribuir os problemas desse Governo a uma incompetência ou incapacidade de um operário governar. Como se isso tivesse desencadeado a crise política atual, confirmando a crença na inviabilidade do deslocamento da “subjetividade-lixo”.

Assim como em vários outros momentos históricos delicados, é preciso escutar os rumores que emergem e tentar criar outras formas de resistência,

¹²⁸ Como exemplo disso, Rolnik cita o Programa Big Brother Brasil, da Rede Globo de Televisão, que leva as pessoas a participarem de um jogo, visando ganhar um milhão de reais e, ao mesmo tempo, tornam-se celebridades instantâneas, abandonando sua condição de subjetividade lixo.

sobretudo, diante da onda ultra conservadora que vem invadindo o País. Mais uma vez, em nome da moral e dos bons costumes, essa onda sustenta a hierarquia da subjetividade em territórios lixo e luxo como algo natural e universal.

O contágio com as estratégias de sutileza da cultura brasileira e, especialmente, do samba nos ajuda a perceber que elas são bastante utilizadas no campo da cultura, mas pouco atualizadas nas práticas de resistência, que, hoje, necessitam, cada vez mais, aprender a amaciar seus encontros e contaminar as pessoas. Em momentos de desânimo, fragilidade e entristecimento, as formas ásperas de resistência produzem poucos efeitos de alegria, na contramão dos vendavais que nos arrastam e nos impõem uma vontade de nada.

Sutileza é algo a ser aprendido, e prestar atenção ao que se passa entre os corpos, também. Dependem de um corpo intensivo ativo. Neste momento em que confundimos, mais uma vez, um modo de fazer resistência com a própria força de resistência, o samba pede passagem. Ele mostra que a resistência pode ser atualizada de infinitas maneiras. São muitas as possibilidades. Quanto mais sutis, mais inventivas e mais conseguem driblar as linguagens, os ritmos, os afetos e as formas de vida vigentes. Ou seja, mais conquistam passagem entre os diferentes meios e contagiam, discretamente, a multidão. Bem vinda sutileza!

Parte VII



Heitorzinho dos Prazeres

Subjetividade, marca antropofágica e samba

Subjetividade e marca antropofágica

Na esteira de Rolnik,¹²⁹ proponho pensar o samba como possibilidade de atualização da marca antropofágica da cultura brasileira e dos modos de subjetivação constituídos neste país, desde a sua fundação. Marca, aqui, não é um traço ou sinal que determina, previamente, as características de uma cultura ou de uma subjetividade. Também não está vinculada apenas à memória cronológica dos fatos empíricos. As marcas são estados intensivos que compõem a memória invisível do corpo vibrátil feita não somente de fatos. Elas emergem nos encontros, visíveis e invisíveis, que forçam os corpos a experimentar estranhos “estados inéditos” em relação à consistência atual dos mesmos.

Ora, o que estou chamando de marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993).

As marcas estão a serviço do devir e não da cristalização de traços definidos *a priori*. Conservando seu potencial de proliferação, elas podem ser reativadas a qualquer momento.¹³⁰

¹²⁹ A autora vem problematizando a subjetividade brasileira, a partir da estética antropofágica, desde o final da década de oitenta. Os interessados no tema devem consultar os seguintes trabalhos: Rolnik (1989; 2000; 2002; 2006).

¹³⁰ Sobre o conceito de marca, ver Rolnik (1993).

O termo antropofágico associa-se, inicialmente, às práticas dos índios tupis que devoravam seus inimigos bravos e guerreiros para absorver partículas de suas virtudes e integrá-las à química da própria alma. Nessas práticas, o outro não era devorado aleatoriamente, mas em função de um critério vital: sua potência de revigorar a alma do devorador. No século XX, o termo antropofágico ganhou novos sentidos no Movimento Cultural Brasileiro liderado por Oswald de Andrade, entre outros, que extrapolou o aspecto literal de devoração realizado pelos índios.

Esse Movimento reafirmou a fórmula ética desta prática no terreno da cultura: misturar universos variados, sem pudor de hierarquias culturais *a priori*, tendo em vista a criação de linguagens que dêem passagem às inquietações singulares do corpo. Nesta ética, o estrangeiro não é digerido aleatoriamente. Do mesmo modo, índios e negros não são considerados portadores naturais de uma humanidade “boa” ou “má”, uma vez que os valores não são selecionados previamente. A exigência dessa ética é deixar passar intensidades que produzem sentidos para aquilo que se vive, ou seja, as tensões que surgem entre os diferentes mundos habitados, desconstruídos e reinventados continuamente. Nada a ver com significar, explicar, interpretar ou revelar verdades.

A ética antropofágica não visa sustentar uma imagem ou uma representação identitária da cultura brasileira. Ao contrário, ela opera um deslocamento nesta concepção e propõe um outro princípio de produção cultural no Brasil. Princípio que consiste em um jogo de cintura para inventar linguagens e compor territórios, aceitando o efêmero e o disperso

como condição da existência. Ele implica misturar o que tiver disponível e dessacralizar as culturas erudita e acadêmica.

No domínio da subjetividade, o princípio antropofágico consiste em

Engolir o outro, sobretudo, o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária (ROLNIK, 2000).

Se, no princípio identitário, a subjetividade é constituída por filiações e evoluções lineares, centrada em um “eu,” preso às suas vivências psíquicas, no princípio antropofágico, ela se constitui por alianças e contágios, num campo de dispersão aberto às múltiplas conexões do desejo. No regime identitário, sustentado por imagens, supostamente iguais a si mesmas, ela é vista como substância e representação. No regime antropofágico, a subjetividade é composta por “modos de ser” efêmeros e dessubstancializados. Por isso, é inútil perguntar quem é o brasileiro, já que ele se constitui como uma possibilidade de conexões e é parte de uma teia inseparável de relações, cruzamentos e intersecções de indígenas, negros, colonizadores - espanhóis e portugueses - e imigrantes europeus e asiáticos. Em função desta mestiçagem, podemos dizer que somos todos bastardos e sem filiação. Pura hibridação. Povo menor, fronteiro e entre raças (OLIVEIRA, 1997).

Nesse sentido, a marca antropofágica, nos modos de subjetivação brasileiros, possibilita plasticidade e liberdade para misturar o que tiver disponível e improvisar linguagens. Isso interpõe dificuldade para sua adesão a qualquer sistema de referência. A devoração do outro favorece os processos de desterritorialização/territorialização e faz com que a subjetividade brasileira tenha “*know-how* de gestão”, ou seja, certo “estado de corpo” que tolera, com mais facilidade, os estranhamentos e as improvisações de novas formas de vida. Conforme Rolnik, esta marca é uma espécie de “potencialidade de mutação”, que nos deixa mais à vontade para enfrentar os processos de mudança, principalmente, nos últimos anos, em que é preciso ter muito jogo de cintura para experimentar inúmeros vazios de sentidos em um curto período de tempo. É como se, no Brasil, pudéssemos suportar melhor os efeitos da globalização, a qual mistura mundos diferentes e modifica, drasticamente, nossas vidas em todos os aspectos.

É por isso que o princípio antropofágico é considerado uma possibilidade de resistência à política de subjetivação identitária, sustentada pelo capitalismo industrial, como também à política das subjetividades flexíveis, produzidas pelo capitalismo cultural. Se o capitalismo industrial fazia questão de sustentar as subjetividades lixo e luxo, o capitalismo cultural instrumentaliza a flexibilidade das subjetividades, hoje, produzidas em série, de vários sabores e cores para o consumo diário e o descarte imediato - a flexibilização sob a perspectiva

antropofágica nos torna mais aptos para uma identificação acrítica com aquilo que o capitalismo cultural produz.

Conforme Rolnik, a marca antropofágica é paradoxal e gera efeitos nefastos na subjetividade. Sim, pois a liberdade e a flexibilidade para experimentar mestiçagens levam-na a aderir, facilmente, a qualquer tipo de representação que promete algum retorno narcísico. Não importa se é a figura do corrupto, do malandro, do bandido, do perverso ou de qualquer celebridade instantânea construída pela mídia. O que importa é o reconhecimento social que essa representação oferece, seja por meio de esperteza, sedução ou malandragem.

Quando não está em funcionamento uma avaliação do que é bom para o nosso corpo e, portanto, para nossa vida, a facilidade para desaderir de modelos vigentes de comportamento e nos deixarmos contaminar por tudo aquilo que se apresenta, nos torna mais vulneráveis para engolir qualquer coisa, sem medo de nos desterritorializar, e, portanto, sem conflito. É certamente isso que nos deixa tão à vontade na cena neoliberal contemporânea, mais do que em outros países com um nível semelhante de desenvolvimento econômico. É talvez isto igualmente o que faz com que as telenovelas da Globo, este laboratório *high tech* de identidades *prêt-à-porter*, sejam exportadas para mais de cem países e alcancem um sucesso internacional tão significativo (ROLNIK, 2002:25).

O efeito paradoxal da marca antropofágica facilita a subjetividade brasileira a descolar-se dos modelos tradicionais de existência e a tornar-se mais vulnerável para incorporar qualquer modelo veiculado pelo capitalismo cultural, já que ela não se sente tão ameaçada pelos estranhamentos produzidos a partir da escuta do corpo vibrátil. O que não falta no território brasileiro é capital subjetivo e ginga dos

corpos para agirem como “manda o figurino”, ou seja, como atletas da flexibilidade para adequar às demandas do capitalismo emergente.

Contrapor este vetor nefasto da marca antropofágica, tão presente na subjetividade brasileira, não é fácil. Como forma de resistência política, Rolnik sugere afirmar o vetor ético dessa marca, cujo critério de devoração do outro é aquilo que revigora a alma ou o que a potencializa. Tal critério dribla o princípio identitário de subjetivação, surdo ao que se passa nos encontros dos corpos e seduzido por um ideal de vida que busca reconhecimento social a todo custo. Conforme a autora, a afirmação do vetor ético da marca antropofágica é, hoje, uma responsabilidade nacional e global.

Essa responsabilidade pode ser fortalecida na aliança com o samba. No vetor ético, ele não perde de vista os critérios de qualidade que o potencializam. Critérios que o impedem de assumir uma formatação sempre igual a si mesma ou entregar-se, de modo aleatório, a qualquer prática de devoração. Para explorar esta hipótese, proponho um breve passeio pelas formas de apropriação do termo samba que, historicamente, ganhou sentidos diferentes até assumir a definição, atual, conhecida no Brasil e no mundo.

Samba e marca antropofágica

*(...) Sai da minha frente/ Que eu quero passar
Pois o samba está animado/ O que eu quero é
sambar/ Este samba que é misto de maracatu
É samba de preto velho/ Samba de preto-tu.¹³¹*

[Desde que o termo "samba" foi utilizado de forma impressa, pela primeira vez, no Brasil (em 1838), remetia à "coisa de negros" e às formas de diversão praticadas no meio rural ou na periferia, se contrapondo ao que era cultivado nos grandes salões da época: as operetas, as polcas, as valsas e os lundus mais comportados. O termo "samba," no universo negro, está associado à ação de "cabriolar", que significa divertir ou brincar como cabrito; associa-se, também, ao gesto coreográfico da umbigada (*semba*), que consiste no choque ou "encontrão" dos baixos ventres dos dançarinos no meio da roda. Esse gesto tem uma função importante: levar um dançarino a convidar um outro a substituí-lo na dança. Os viajantes portugueses, no

¹³¹Jorge Ben Jor: *Mas, que nada*. Cd Jorge Ben, Coleção Millennium, Polygram, 1998.

século XIX, chamaram as danças africanas de "batusques," não para se referir a uma dança particular, mas aos festejos dos negros, de modo geral. O termo "batusque" prevaleceu até o início do século XX, quando foi substituído pela palavra "samba", também, no sentido de festa, reunião de amigos e pagode. No Rio de Janeiro, então capital do país, o termo "samba" era quase desconhecido até meados de 1873, em função de sua forte presença em outras regiões, como nas zonas rurais e na região norte do Brasil, incluindo a Bahia. Nesta cidade, o termo passou a ser utilizado com mais frequência quando a convivência entre os ritmos e os gêneros musicais tornou-se necessária. É neste contexto que o samba passa a ser visto como festa popular, vinculado ao carnaval e aos instrumentos considerados menos nobres, como o violão, o cavaquinho e o pandeiro. Em sentido geral, samba era baile popular, pagode ou festa de pretos, baianos ou pessoas do povo, com comida e bebida. Num sentido mais restrito, a palavra designava um dos divertimentos praticados em

locais mais escondidos ou "íntimos" das casas onde se realizavam festas, como a sala de jantar. Só a partir da primeira gravação oficial, em 1917, que a palavra "samba," substituindo o termo "maxixe," passou a ser utilizada como gênero musical e, mais tarde, considerado um ícone da música brasileira].

Neste breve passeio, em que busco identificar formas de apropriação do termo "samba", percebo algumas linhas intensivas que, até hoje, perpassam, vivamente, este gênero musical. O samba ainda insiste em promover "encontrões", em convidar as pessoas para "cabriolar" e em transitar por diferentes meios, sem perder de vista a potência de resistência e a potência de invenção. Aliás, é assim que esse gênero tentou preservar e expandir suas formas, a partir de meios diversos: entre a roça e a cidade, a rua e a casa, a sala de visitas e a sala de jantar, o bar e o salão; entre o espaço do improvisado e o espaço mercantil,¹³² o caráter lúdico e o caráter religioso. É difícil saber se este agenciamento sonoro, chamado samba - constituído entre baianos e cariocas, negros e europeus, ricos e pobres, malandros e poetas, operários e intelectuais -, vem da África, da Bahia, do Rio de Janeiro, do morro ou da cidade. Como diz Noel Rosa, na

¹³² Nos primeiros anos do século XX, o samba se organizava em situações de encontro, transitoriedade e improvisado da praça. A partir de 1930, década marcada pelo início da oficialização do carnaval carioca, pelo mercado fonográfico e pelo crescimento das escolas de samba, os espaços são redefinidos e restritos às orientações destinadas para um tipo de espetáculo urbano que transcende as formas tradicionais de se praticar o samba (Cf. FENERICK, 2005:114).

realidade, o samba não vem do morro, nem da cidade. Quem suportar uma paixão, sente que o samba nasce no coração.¹³³

Vestindo roupagens diferentes, o termo “samba” já foi sinônimo de batuque, de pagode e de festa. Já foi, também, motivo de “vergonha nacional”. Hoje, considerado uma expressão musical tipicamente brasileira, é reconhecido como uma Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em função dos elementos que o caracterizam como singularidade desta cultura. Elementos presentes nos aspectos musicais e coreográficos dão-lhe vigor e plasticidade para gerar inúmeras variantes: samba-de-roda, samba carioca, samba paulista, samba-reggae, bossa nova etc.¹³⁴

Seu caráter mestiço ainda é cantado por vários sambistas que acreditam que o gênero

*Tem um nhenhennem/ Que pouca gente já sacou/ Meu samba faz
pendant com o jazz/ Do jeito que nunca o negão negou/ Swing é
ginga, soul é mandinga/ Assim como o banjo é blues/ Meu samba
é isso, afro-mestiço/ Preto de olhos azuis.*¹³⁵

Se, em alguns momentos, os sambistas assumem uma posição nacionalista, em outros são obrigados a fazer uma política de boa vizinhança com outras culturas. Nesse sentido, não é só o Tio Sam que

¹³³ Noel Rosa em parceria com Vadico: Feitio de oração (in: MÁXIMO & DIDIER, 1990).

¹³⁴ Cf. Antônio Augusto Arantes, atual presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Ministério da Cultura.

¹³⁵ Nei Lopes e Magnu Souza: Primo do jazz. Cantada por Alcione. *Cd Faz uma loucura por mim*. Indie Records, 2004.

aprende a tocar pandeiro para o mundo sambar, mas o Brasileiro, também, adere a sua dança, em contextos estratégicos:¹³⁶

*Chegou o samba minha gente/ Lá da terra do Tio Sam com novidade/ E ele trouxe uma cadência que é maluca/ Pra mexer toda cidade/ O boogie-woogie, boobgie-woogie, boogie-woogie
A nova dança que balança, mas não cansa/ A nova dança que faz parte da política da boa vizinhança.*¹³⁷

Esta postura indica que, nos processos de constituição do samba como gênero musical, há movimentos de recusa aos ritmos estrangeiros e de adesão; há flexibilidade para devorar o estrangeiro e se deixar devorar por ele. Isso não implica anular-se diante do outro, nem devorá-lo, aleatoriamente, mas convidá-lo para entrar na roda e participar da brincadeira, que, neste caso, se trata de um exercício de devoração mútua, sem submissões ou atitudes passivas.

Transitando na fronteira e devorando mundos diferentes, sem se submeter a eles ou tomá-los como referência absoluta, o samba cria uma língua e um gingado que facilita o “encontrão”. A língua é a da “fresta”, da malandragem que joga com os sentidos das palavras, com os ritmos e com os afetos. A ginga é a do sincopado, que convoca o corpo para compor com ela e o incita a preencher o tempo com os movimentos no espaço. Língua e gingado não fazem apenas convidar o outro para entrar na roda. Eles o

¹³⁶Fenerick (2005) comenta que essa adesão se dá sob certas condições. Não se trata de uma adesão incontestada, nem de uma simples imitação de gêneros musicais de outros países. Ela é fruto de uma afirmação nacional do samba que, naquele momento, passava a representar o Brasil no exterior e não de uma preocupação com sua suposta “estrangeirização” (p. 264).

¹³⁷Denis Brean: Boogie-woogie na favela. *Cd Os grandes sambas da história*. BMG, 1997.

seduzem, o contaminam e o arrastam para experimentar diferentes formas de vizinhança e de relação com a alteridade. Ou se deixa arrastar pelo som e pelos movimentos, ou não há brincadeira no samba.

A política de sedução do outro promovida pelo samba facilita que ele conquiste passagem nacional e internacional. Facilita, também, propagar as marcas intensivas dos diversos tipos de encontro experimentados, sem se anular ou aderir a qualquer tipo de política de devoração. A devoração do outro não é realizada como uma finalidade em si mesma, mas como uma possibilidade de revigoração deste gênero musical que, hoje, atrai inúmeros estrangeiros de várias partes do mundo.

Nesse sentido, Lopes (2003) talvez esteja correto ao afirmar que o samba - renovado, praticamente, a cada década, desde seu primeiro registro fonográfico - é um dos entraves aos propósitos da globalização na cultura brasileira. Mas não apenas porque se renova constantemente, como diz o autor, nem tampouco porque se tornou um símbolo cultural que deve ser preservado a todo custo, como querem muitos. Os entraves aos processos da globalização cultural encontram-se no que o samba produz: intensidades contagiantes e resistentes às formas de sentir e agir impostas pelo ritmo hegemônico do capitalismo mundial e sua recusa à escuta do corpo intensivo.

Como vimos nos capítulos anteriores, os sambistas inventam uma língua, ou várias línguas, e driblam, com sutileza, as formas de vida dominantes, sugerindo outras: fronteiriças, abertas aos apelos do corpo intensivo e à criação de outras políticas do ritmo, do tempo e dos afetos.

Essas línguas não sustentam um mundo apenas, nem aderem, “alegremente”, a todo e qualquer mundo que se apresente de modo sedutor. Seus critérios de qualidade passam por outra estética, isto é, a estética trágica que afirma a vida, incondicionalmente, com tudo que ela comporta. Ao invés de se prender às utopias do regime identitário ou aos comandos do capitalismo cultural, tais línguas criam novos mundos a partir do que pede passagem nos corpos e por meio das forças sonoras que nos contagiam.

Dando o “tom” do carnaval, especialmente no Rio de Janeiro, onde ocorre a transmissão desta festa para todo o país, a língua do samba facilita o carnavalismo.¹³⁸ Ela convoca o corpo para participar, ativamente, da estratégia de criação ilimitada de mundos efêmeros, a partir dos signos que o corpo vibrátil apreende e dos mais diferentes tipos de matéria de expressão. Presente na produção cultural e nos modos de subjetivação brasileiros, o carnavalismo atualiza a fórmula antropofágica de modo alegórico, celebrando os movimentos de desterritorialização como força criadora do desejo, na contramão “do que se pretende eterno, absoluto e sem contradições ou paradoxos” (GARCIA, 2004).

Aliando-se a este ritual coletivo, o samba faz com que esta experimentação seja efetuada no corpo e na subjetividade. Por meio do “encontrão”, ele incita os corpos a entrarem na roda e participarem do jogo de composição de mundos, ou seja, a carnavalização da vida. Arrastados, os corpos compõem com o ritmo e inventam diversas formas de “cabriolar”.

¹³⁸ Ver trabalhos de ROLNIK (1989) e GARCIA (2004).

Eles brincam de faz-de-conta e fazem vizinhanças com os devires que atravessam esta brincadeira, especialmente, o “devir-malandragem” e o “devir-sambista”.

A subjetividade é levada a viver algumas zonas de estranhamento, nas quais os afetos, os ritmos e o tempo são experimentados como “gordos” intervalos intensivos. Intervalos que embaralham os sentimentos comuns de tristeza e alegria, assim como a vivência cotidiana do ritmo e do tempo. Nesses intervalos, as velocidades e as lentidões tornam-se indiscerníveis, como se fosse possível viver uma forma de desaceleração da vida que não implica lentificá-la, literalmente. Experimentamos estes intervalos sutis como forma de resistência aos modelos dominantes de vida, que capturam nossos afetos e nos impõem um ritmo alucinante do tempo.

Assim como nos modos de subjetivação, a marca antropofágica do samba é atualizada no vetor negativo. Nesse vetor, ele compactua, sem resistência alguma, com as estratégias do mercado, o qual faz circular, a qualquer preço, uma produção musical conveniente à indústria da cultura. Não interessa se para isso é preciso apelar para danças de caráter ginástico e, pretensamente, erótico (SODRÉ, 1998), as quais seduzem milhares de pessoas, especialmente, as crianças e os adolescentes.

Conforme Sodré (1998), quando o samba embarca no ritmo da produção industrial, seu valor de uso passa a ser absorvido pela lógica do valor de troca. Ele é reduzido à forma “espetáculo” que privilegia as performances e a tecnologia da produção. Desconectado da força de

resistência, o samba se entrega, de corpo e alma, ao jogo mercadológico que controla a produção musical e decide o que o ouvinte escuta, aprecia, compra, canta, dança etc.¹³⁹

Podemos afirmar que o vetor negativo da marca antropofágica faz do samba um forte aliado na sustentação da identidade nacional,¹⁴⁰ mantida por representações que cristalizam os modos de existência no Brasil e anulam a diversidade de formas de vida aqui presentes. Como argumenta Vianna (1995), quando cantamos “quem não gosta de samba, bom sujeito não é, é ruim da cabeça e doente do pé,”¹⁴¹ podemos correr o risco de embarcar numa perigosa pretensão universalista e paradoxal do projeto de afirmação da mestiçagem.¹⁴² Na tentativa de positivar o aspecto mestiço do samba e reconhecê-lo como uma legítima produção musical brasileira, damos a ele um caráter universal e desqualificamos outras sonoridades produzidas no país. Tornamos o samba mais importante do que outros ritmos, em função do lugar simbólico que ele ocupa: representar uma suposta identidade do Brasil e do brasileiro.

O risco apontado por Vianna está igualmente presente nas composições que exaltam o Brasil como “terra de samba e pandeiro” ou de

¹³⁹ É bom lembrar que o mercado controla as formas de produção musical, mas, também, abre perspectivas interessantes à música. Segundo Diniz (2006), a indústria do espetáculo vem diversificando seu investimento nos últimos anos, pois entende que não só os estilos de consumo imediatos são bons negócios, mas todos os estilos da música brasileira.

¹⁴⁰ A busca de identidade nacional é uma constante na história intelectual brasileira. Embora ela tenha várias versões, o que está em jogo é a tentativa de definir características permanentes e iguais a si mesmas, da cultura e da subjetividade brasileira. Estas versões vão desde a depreciação de alguns aspectos que indicam diferenças em relação à civilização européia - tais como a preguiça e a malandragem -, até a afirmação do caráter mestiço como positividade. Cf. Garcia (2004) e Oliveira (1997).

¹⁴¹ Dorival Caymmi: Samba da minha terra. Coleção *Samba para sempre*. EMI, 2001.

¹⁴² Vianna se refere a autores como Gilberto Freyre que positivou o aspecto mestiço brasileiro nos anos 30.

“mulato inzoneiro.”¹⁴³ Terra de maravilhoso cenário, em que “tudo é belo e tem lindo matiz.” Tem até um “Rio dos sambas e batucadas dos malandros e mulatas com seus requebros febris.”¹⁴⁴ Tais composições, além de colocar o samba como ritmo nacional, por excelência, apresentam, também, uma imagem do Brasil como lugar paradisíaco, “abençoado por Deus e bonito por natureza.”¹⁴⁵

O samba, nessa perspectiva, torna-se um sustentáculo da idéia de que, aqui, há uma reserva tropical de hedonismo, à disposição dos que querem se saciar e experimentar diversos tipos de catarse. Como se o desejo estivesse fixado no prazer, e a subjetividade presa a uma imagem, fundamentalmente, hedonista (ROLNIK, 2000). Imagem que, segundo Rolnik, surge na fundação do país, com a volúpia dos europeus na relação com os nativos e, depois, com os negros.¹⁴⁶

Ao confundirmos antropofagia com hedonismo ou “falta de lei”, acreditamos e levamos o outro a acreditar que, aqui, tudo acaba em samba e carnaval; que, sempre, podemos dar um “jeitinho” de burlar ou trapacear alguma situação ou alguém para conseguir o que desejamos.¹⁴⁷ O desdobramento disso é a insistência em uma representação reducionista da subjetividade brasileira e o fortalecimento da política identitária que, no

¹⁴³ Aquarela do Brasil, de Ary Barroso (1939), é considerada um dos marcos do samba-exaltação, que veio de encontro com a política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas.

¹⁴⁴ Silas de Oliveira: Aquarela brasileira. *Cd Monarco: uma história do samba*. Rob Digital, 2001.

¹⁴⁵ Jorge Ben Jor: País tropical, Cd Jorge Ben Jor. Polygram, 1998.

¹⁴⁶ Para a autora, essa imagem ganhou outras roupagens ao longo dos séculos. Hoje ela se manifesta, por exemplo, no turismo sexual.

¹⁴⁷ Em tempos de denúncias no Governo e instalações de CPIs (Comissão de Inquérito Parlamentar), estas idéias são atualizadas e fortalecidas. A mídia seleciona informações do que acontece nestas comissões e compõe as notícias de modo a fazer supor que tudo vai “acabar em pizza”.

Brasil, tende a se apresentar de forma “tosca e exacerbada” (ROLNIK, idem). As subjetividades, aqui, aderem, sem crítica, à representação de um suposto “ser brasileiro” com fervor ufanista e desqualificam os modos de existência presentes em função da valorização do que vem do exterior - sobretudo, dos países desenvolvidos e bem vistos econômica e socialmente.

Na contramão da reserva hedonista da subjetividade, Rolnik sugere explorar a “reserva tropical de heterogênesse” no Brasil, fruto de sua biodiversidade no campo da subjetividade.

O que haveria de vital nessa reserva não é uma imagem a mais da subjetividade, nem uma variedade de imagens para alimentar o mundo em sua ânsia de consumo de figuras que possam servir de identidade. Pelo contrário, essa reserva conteria a fórmula de uma vacina contra a tendência dominante à homogeneização, tanto em sua necessidade de identidades globais como em seus efeitos colaterais de reivindicação de identidades locais ou de dissolução no caos: a vacina de heterogênesse provocaria nas subjetividades um desinvestimento do modo identitário (ROLNIK, 2000:460).

Embora o samba esteja atravessado pela perspectiva identitária, também é um “reservatório” de heterogênesse. Não podemos negar suas fugas, suas resistências e sua potência de criação. Uma produção musical que nasce como forma de resistência e conquista passagem através dos “encontrões” - que forçam o outro a compor com o ritmo e inventar formas de vida na fronteira - não pode passar despercebido como um dos fortes aliados da subjetividade no Brasil.

Principalmente, no contexto confuso em que a subjetividade se encontra - ainda sob a égide do princípio identitário moderno, grudado em um “si mesmo” e com medo das desterritorializações; ao mesmo tempo, arrastada pelo novo regime de subjetivação e seduzida pela desterritorialização como finalidade em si mesma; e voluptuosamente entregue à promessa de paraíso veiculada pelo capitalismo cultural. Ou seja, a subjetividade encontra-se entre dois meios diferentes: de um lado, o fordismo, com sua sociedade disciplinar e sua política de subjetivação identitária; e, de outro, o pós-fordismo, com sua sociedade de controle e suas estratégias de flexibilidade. Além de se identificar com as políticas de flexibilidade do capitalismo cultural, que convocam o vetor negativo da antropofagia, nossa subjetividade resiste a elas, convocando o vetor positivo da marca antropofágica.

Se o samba é capturado pelo modelo identitário ou pelo modelo flexível do capitalismo cultural, também escapa de suas armadilhas - como a subjetividade. Malandragem é o que não lhe falta para transitar entre diferentes meios e compor suas formas musicais. Mas não podemos falar em aliança com este gênero da música brasileira, a não ser como virtualidade, nos bastidores da relação formal com a subjetividade. Como bem lembra Deleuze (1998), “o movimento acontece sempre nas costas do pensador, ou no momento em que ele pisca” (p. 09).

Só no nível molecular é que experimentamos os efeitos sutis desta aliança: quando somos tomados pela potência extraordinária do “devir-samba” que promove estranhos “encontrões” entre os corpos e gera um delicioso desejo lúdico de vida. Neste nível de ludicidade, quase imperceptível a olho nu, nos expomos ao outro, sem nos submeter aos “violentos encontrões” formais para sentir sua

presença viva ou sua diferença disruptiva.¹⁴⁸ Como se a violência fosse necessária para os corpos se afetarem. A violência do encontro com o samba é de outra espécie: é molecular, veloz e potencializadora. Sua força se expressa na contaminação com seus ritornelos que nos territorializam, nos desterritorializam e nos territorializam, infinitamente. Sentimo-nos em casa, e somos lançados fora dela. Voltamos para casa, mas não a encontramos mais. Novos “em casa” são construídos: sambando se goza nesse mundo!¹⁴⁹

Proponho chamar esta ludicidade vital de malandragem, não para adquirir facilidade para driblar o jogo dominante e se adaptar a ele com competência e/ou sem arranhões, o que atualizaria o vetor negativo da marca antropofágica, mas como uma possibilidade de resistência sutil a este jogo, o que convocaria o vetor positivo da antropofagia. Um modo inventivo de atualizar uma língua que escuta os apelos do corpo e os afetos excluídos por uma política de subjetividade que não suporta a estética do trágico. Pouco tolera as alegrias que não coincidem com prazer e os sofrimentos que não sejam vividos como argumento contra a vida.

Contagiar-se pelo “devir-samba” é propiciar intimidade com esta malandragem, imprescindível à subjetividade brasileira contemporânea, marcada pelo vetor ético do princípio antropofágico e pelo seu vetor perverso, surdo às virtualidades que dignificam a vida. “Devir-samba” implica driblar as formas hegemônicas de vida, sem aderir acriticamente ao mercado, acreditando em uma inclusão possível nas imagens quiméricas de mundos paradisíacos - deslumbramento - e livres da globalização. Este devir potencializa a subjetividade

¹⁴⁸ Não seria esse um dos temas centrais do filme “Crash: no limite”, premiado na festa do Oscar como melhor filme em 2006?

¹⁴⁹ Verso de Synval Silva. Adeus batucada. *Cd Ney Matogrosso: Batuque*. São Paulo: Universal Music, 2001.

diante do desconforto experimentado neste lugar “sem lugar” em que ela se encontra: descontente com as roupagens modernas tradicionais e pouco à vontade com os trajes contemporâneos.

Driblar este desconforto não significa neutralizá-lo, nem fazer de conta que ele não existe, mas atualizar linguagens, ritmos, afetos e formas de vida que problematizem as políticas que aprisionam a subjetividade nas perspectivas tradicional e atual. Driblar exige conquistar sutileza para resistir, sem abrir mão da força inventiva que nos arranca de nós mesmos e nos convoca a sermos outros continuamente. Driblar demanda serenidade. Serenidade, inclusive, para perguntar, quantas vezes for preciso: “Como mudar de alma?” E, quantas vezes for preciso, responder com a mesma malandragem de Fernando Pessoa: “Descobre-o tu.” É

*Por isso eu lhe digo que
Não é preciso buscar solução para a vida
Ela não é uma equação
Não tem que ser resolvida
A vida, portanto, meu caro
Não tem solução¹⁵⁰*

¹⁵⁰ Paulinho da Viola e Ferreira Gullar: Solução de vida (molejo dialético). *Cd Bebadachama*. BMG, 1997.

Considerações finais

É estranha a sensação que experimento no final do trabalho: de que não fiz uma tese de doutorado, propriamente dita. Mergulhei num difícil aprendizado rítmico que gerou um texto sem pretensões de resultados conclusivos. Ao mesmo tempo, sinto uma leve tranquilidade de dever cumprido. Como se tivesse feito o que deveria: inventar um possível.

Esta sensação paradoxal, de desconforto e alívio simultâneos, me leva de volta ao início do trabalho. Tento rever o que me movia e remexer as desconfianças e inquietações que geraram a pesquisa e a sustentaram. Neste movimento, confirmo meus incômodos diante das formas cansadas de pensar, escrever, pesquisar, sentir e viver. São eles que me forçaram a buscar aliados para a subjetividade, obrigada a dançar o “samba” ou os “sambas” do mundo contemporâneo, ainda com dificuldades e com pouca desenvoltura. Assim como o corpo que não sabe sambar e se arrisca a aprender alguns passos básicos.

Ao retomar o primeiro capítulo, sinto estranhamento ao ler a passagem em que falo da necessidade de “preparar” o corpo e o pensamento para enfrentar empreitadas que demandam novos esforços. Surpreendo-me, agora, com esta passagem, porque percebo que não há um momento específico de preparação. Corpo e pensamento lutam para dar passagem às linhas de fuga que lhes forçam a abandonar antigos contornos e construir outros. Lutam, inclusive, neste momento, em que termino a pesquisa e começo a vislumbrar novas frentes de trabalho. Mais uma vez, resisto ao desconforto do aprendizado e aprendo a

resistir. Acolho os desassossegos, sem permitir que eles me invadam demasiadamente.

Acredito que todo o percurso deste trabalho não tenha passado de uma longa preparação do corpo, do início ao fim. Isso explica, em parte, a sensação de não ter feito uma “tese” de doutorado, mas uma experimentação lenta, dolorosa e, ao mesmo tempo, viva e alegre. Por outro lado, explica também a sensação de dever cumprido. Afinal, aprender não é pouca coisa, sobretudo, se este movimento nos leva a dançar ritmos errantes, sutis e fronteiriços. Ritmos que começam já na invenção dos problemas que nos tiram o sossego e nos convocam a pensar e agir de outros modos. Não para aderir à onda do novo, simplesmente, mas para sair do sufoco e inventar outros possíveis. Se isso não garante a produção de uma tese nos moldes convencionais, com certeza, garante o compromisso ético, estético e político do pensamento.

Neste aprendizado errante, dancei em diversos sentidos. Os pés de chumbo não me impediram de mergulhar na estranha cadência de seus ritmos e de seus movimentos. Não evitaram os tropeços e os desconcertos do corpo e do pensamento, que saíram do ritmo várias vezes, por estarem habituados a funcionar conforme antigas formas de apreensão do mundo, tais como a representação e a sensibilidade empírica. Vi na pele que dançar entre formas e intensidades, ou entre virtuais e atuais numa pesquisa, não é fácil, assim como na vida. Haja leveza do corpo, ensaios, aprendizados e preparações! Haja ouvido, sensibilidade e ginga para acolher os estranhamentos diante dos signos do mundo que nos pedem decifração e os processos de invenção que tal tarefa requer.

Se houve tropeços e arranhões, houve também “gordos” intervalos intensivos. Pude dançar sambas de boa qualidade e extrair partículas de uma generosa aliança. Generosa porque me permitiu pensar outras possibilidades de ritmo, de tempo, de afetos e de abertura à alteridade. Foi possível jogar ou driblar as formas de existência dominantes e brincar com outras políticas de alegria, de dor, de aceleração e de desaceleração da vida.

A generosidade dessa aliança me fez sugerir um “devir-samba” da subjetividade brasileira. Devir lúdico, contagioso, convidativo, resistente e malandro. Esse devir nos potencializa na dança do mundo contemporâneo, que exige muita malandragem da subjetividade para driblar as estratégias predominantes de existência. Neste samba do “crioulo doido”, é preciso muita ludicidade para inventar outros afetos e outros ritmos. Muito desejo de fazer um violento encontrão com o “devir-samba” que nos atravessa e nos contagia com uma vontade ilimitada de vida.

Por tudo isso, não tenho dúvidas de que, se não fiz uma tese nos moldes convencionais, com certeza, fiz um “bom encontro” com o samba. Agarrada pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades (DELEUZE, 1992), vislumbrei outras possibilidades de vida. E isso não é pouca coisa.

Referências bibliográficas

AGUIAR, L. A. (org.). *Para entender o Brasil*. São Paulo: Alegro, 2001.

ALLIEZ, E. *Deleuze: Filosofia virtual*. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

ANDRADE, M. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: A Psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CABRAL, S. *As escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CASTRO, Edson O. de. *Música e Clínica: Sonoridades e Variações Subjetivas*. Tese de doutorado em Psicologia Clínica – PUC/SP. Núcleo de subjetividade. 2002.

Chico Buarque: Letra e Música. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COSTA, J. F. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COUTINHO, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras: O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Grall, 1988.

_____ *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____ *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____ *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ *Nietzsche e a Filosofia*. 2ª edição. Tradução de António M. Magalhães. Porto-Portugal: Rés-Editora, 2001.

_____ *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____ *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____ *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G & PARNET.C. *Diálogos*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, R. M. *As paixões tristes*: Lupicínio e a dor-de-cotovelo. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

_____. A vida como vontade criadora: por uma visão trágica da existência. In: FONSECA & ENGELMAN (org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. DIAS, R. M. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2005.

DINIZ, A. *Almanaque do samba*: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Enciclopédia da música brasileira: Samba e Choro. Seleção de verbetes Zuza Homem de Melo. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

FEITOSA, C. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: FEITOSA; CASANOVA, BARRENECHEA; DIAS (org.). *Assim falou Nietzsche III. Para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

FENERICK, J. A. *Nem do morro nem da cidade*: as transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERRAZ, M. C.F. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERRAZ, S. *Música e Repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

GARCIA, M. L. *Carnavalismo*: produção de alegorias existenciais. Tese de doutorado apresentada no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo, 2004.

GARCIA, W. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

_____. *Movimento total: O corpo que dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. Abrir o corpo. In: FONSECA & ENGELMAN (org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

GIRON, L. A. *Mário Reis: O fino da bossa*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Vídeo-entrevista com Félix Guattari. In: MOURA, A. H. (org.). *As Pulsões*. São Paulo: Escuta: Educ, 1995.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Campinas-SP: Papirus, 1999.

_____. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS (org.). *Nietzsche e Deleuze: Pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KATZ, H. A dança, pensamento do corpo. In: NOVAES, A. (org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LAPOUJADE, D. O corpo que não agüenta mais. In: LINS D. & GADELHA, S. (org.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, D. (org.). *Cultura e Subjetividade: Saberes nômades*. Campinas-SP: Papirus, 1997.

LINS, D; COSTA, S. G.; VERAS (org.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LINS (org.). *Nietzsche e Deleuze: Pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LINS, D. & GADELHA, S. (org.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, D. & PELBART, P. (org.). *Nietzsche e Deleuze: Bárbaros e civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004

LOPES, N. *Sambeabá: O samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

_____A presença africana na música popular brasileira. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n.º 50. Julho/2005. Disponível no site [http:// www.espacoacademico.com.br](http://www.espacoacademico.com.br).

MACHADO, L. D; LAVRADOR, M. C. C.; BARROS, M. E B. de. (org.) *Texturas da Psicologia: Subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

MATOS, C. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, J. & DIDIER, C. *Noel Rosa: Uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MOURA, A. H. (org.). *As Pulsões*. São Paulo: Escuta: Educ, 1995.

MOURA, F. & NIGRI, A. *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

NAFFAHT, A. Figuras poéticas de subjetividade amorosa: o amor malandro cantado por Noel Rosa. Texto apresentado na mesa-redonda: *Modos de constituição da subjetividade, no XXVI Congresso Interamericano de Psicologia*. São Paulo, 1997.

NAJMANOVICH, D. *Sujeito encarnado: Pesquisas no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NEGRI, N. *Exílio: Seguido de valor e afeto*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NEGRI, T. & HARDT, M. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

_____. *Os pensadores: Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva, 12ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica. PUC-SP. *Cadernos de Subjetividade*. v. 1, n.2 (1993).

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica. PUC-SP. *Cadernos de Subjetividade*. Número especial: Dossiê Gilles Deleuze. Jun. (1996).

OLIVEIRA, Carmem Silveira de. *Brasil, além do ressentimento*: cartografias da subjetividade no Brasil. Tese de doutorado em Psicologia Clínica apresentada no Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, PUC-SP, 1997.

ORLANDI, L.B.L. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, A. H. (org.). *As pulsões*. São Paulo: Escuta: Educ, 1995.

_____ Corporeidades em mini-desfile. In: FONSECA, T & ENGELMAN, S. (org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PARANHOS, A. O Brasil dá samba?. Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa.” In: *Música Popular em America Latina*. Santiago de Chile, Roma Latino-americana, IASPM, 1999.

_____ A invenção do Brasil como terra do samba: Os sambistas e sua afirmação social. *História*. São Paulo, 22 (1):81-113, 2003.

PELBART, P. P. *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____ *A vertigem por um fio*: Políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____ *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____ Da função política do tédio e da alegria. In: FONSECA; KIRST, (org.). *Cartografias e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

PESSOA, F. *O livro do desassossego*. v. I, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Caderno de Subjetividade*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. v. 1, n. 2, 1993. pp. 241-251.

_____. Subjetividade e história. In: Revista *Rua*, Campinas, 1: 49-61, 1995.

_____. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, M.C. R. *Na sombra da cidade*. (org.). São Paulo: Escuta, 1995.

_____. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, D. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas-SP: Papirus, 1997.

_____. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Subjetividade antropofágica. In: MACHADO, L. D; LAVRADOR, M. C. C.; BARROS, M. E B. de. (org.) *Texturas da Psicologia: Subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

_____. O acontecimento Lula. In: *Revista Global*, n. 0, janeiro, 2003.

_____. O ocaso da vítima para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. LINS & PELBART (org.). *Nietzsche e Deleuze: Bárbaros e Civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Segunda edição. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2006.

ROSSET, C. *Alegria: A força maior*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANT'ANNA, D. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SERRES, M. *Filosofia mestiça. Le tiers-instruit*. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SOARES, C.L. (org.). *Corpo e história*. Campinas-SP: Autores Associados, 2001.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, T. *Tem mais samba: Das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TRINTA, J. *O Brasil é uma escola de samba*. In: AGUIAR, L. A. (org.). *Para entender o Brasil*. São Paulo: Alegro, 2001.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Sites citados:

<http://www.somlivre.com.br>.

<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc1.htm>

<http://www.agenda-choro.com.br>

<http://www.espacoacademico.com.br>.

