

Fundamentos da Cultura Musical no Brasil e a Folkcomunicação.

Dra. Nícia Ribas D'ÁVILA¹- Unimar-Marília (SP)

Num retrocesso histórico, observamos uma pequena parcela de negros escravos e filhos de escravos que, na ânsia de obter a alforria para ascender socialmente, aprendia música erudita, teoria e execução instrumental. Eram as percussões, nas bandas musicais - os tambores em sua maioria -, consideradas como instrumentos inferiores, executados por negros sem opção à escolaridade e obrigados a tocar de graça. Assim, essa pequena parcela acabava por abandonar suas origens rítmico-percussivas. Como exemplo de erudição musical, nessa época, tivemos a contribuição grandiosa de negros ou mulatos músicos ilustres, entre os quais citamos: o Padre Maurício Nunes Garcia, organista (1767), autor de obras musicais como *Missa de Santa Cecília*, a modinha *Beijo a mão que me condena*, e de Lundus, cujo núcleo rítmico inseriu em suas composições eruditas; Lobo de Mesquita, organista (1746) autor da *Antífona de Nossa Senhora*; Francisco Gomes da Rocha, compositor, regente, timbaleiro (1768), autor de *Spiritus Domini*, a melhor obra coral do século XVIII; Luís Álvares Pinto (1719) formou Mestres de Capela, escreveu *A arte de solfejar*, *Salve Regina*, e compôs a mais antiga fuga dupla, no Brasil.

Enquanto tudo isso ocorria, outra parcela bem mais vultosa de negros bantos, jejes e nagôs fazia penetrar inconscientemente suas raízes percussivas na vida musical do Brasil, fazendo com que se fosse formando, aos poucos, uma identidade musical brasileira que seria futuramente e internacionalmente reconhecida na dicotomia samba - bossa nova, atualmente revelada na fusão manifesta do ritmo musical "sambossa". Neste ritmo, averiguamos uma nova interação entre o popular e o erudito, após 3 séculos de civilização.

Visão histórica: apreciação diacrônica.

Em 1538, surgiram no Engenho do Governador, na cidade de São Vicente - a primeira fundada no Brasil -, os primeiros batuques dos negros escravos que vieram, clandestinamente, trabalhar no plantio de cana de Açúcar. Porém, somente a partir do século XVIII, as influências da cultura africana, com algumas contribuições indígenas no instrumental nas atitudes e posturas, fizeram-se notar na manifestação dos ritmos lundu e cabula. Sendo o Lundu, ritmo de origem africana, apreendido tanto nas células rítmicas do ijexá (toque dedicado a Oxum), quanto nas batidas de mão (palmas) que acompanhavam os candomblés bantos, a transformação profunda do caráter sagrado para o profano deu-se em

¹ Doutorada em 'Ciências da Linguagem – Semiótica'; pós-doutorada em Semiótica e professora no Programa de Pós-graduação em Comunicação da disciplina 'Semiótica, Comunicação e Linguagens'.

fins do século XIX, encontrando-se, hoje, tanto nos tambores dos Filhos de Gândi (Bahia), tocando o ritmo Ijexá adotado nos afoxés, quanto nas palmas do partido alto (Rio), que são ritmicamente idênticas às do samba de roda, na Bahia. Este representa uma mistura de Lundu e Cabula, sendo a única espécie de Samba executado no berimbau ainda hoje tocada nas rodas de capoeira, segundo nossas constatações na qualidade de pesquisadora de fatos musicais atinentes ao *modus vivendi* e *operandi* do nosso povo ², e agente integrada na Comunicação Sócio-musical no processo ininterrupto de trocas de informações, costumes e idéias que se deixam apreender e reviver em nossas práticas musicais significantes.

Uma lei de D. Manuel proibia o batuque em Portugal quinhentista. De conformidade com A. Lima Carneiro, havia no norte de Portugal uma dança e canto com o nome de Batuque. “A moda do Batuquinho / Quem n’havia d’inventar? / Bate, bate, Batuquinho / Se tu queres .../ Quem n’havia d’inventar?” ³

Em pesquisas de Nina Rodrigues ⁴, os batuques não se limitavam aos engenhos e às lavouras. Invadiam as cidades e estados como Bahia (Salvador), Maranhão, etc., conforme cita o relato do Conde da Ponte (1807), na Bahia. “Neste local os escravos não tinham sujeição alguma às ordens do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e a toda a hora”.

George Wilhelm Freyreiss, naturalista alemão que faleceu no sul da Bahia, descreveu uma viagem que fez a Minas Gerais em 1814 -1815 em companhia do barão de Eschwege. Assistiu e registrou um batuque ⁵, dizendo: Os dançadores formam roda e ao compasso de uma guitarra (viola), move-se o dançador no centro, avança, e bate com a barriga na barriga de outro da roda (do outro sexo). No começo o compasso é lento, depois pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada. Assim passam a noite inteira. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta. Razão pela qual tinha muitos inimigos, principalmente os padres.

² D’ÁVILA, R. N. *Análise Semiótica do Fato Musical Brasileiro BATUCADA*. Tese de doutorado em Ciências da Linguagem - Semiótica. Sorbonne, Paris III - França, 1987.

³ CARNEIRO, A. L. *Canções e danças de Monte-Córdova*. Sep. de Douro - Litoral, IV; 3a. série. Porto - 1964, p.16.

⁴ RODRIGUES, N. - *Os africanos no Brasil* - S.Paulo: Ed. Nacional - 5a. edição - vol.9, 1977.

⁵ CASCUDO, C. L. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro-MEC. 2ª. ed. 1962, p.151.

Grande batuqueiro da época foi Tibúrcio José de Santana, (década de 50, em Jaguaripe) quando, em entrevista, confirmou o nome de batuqueiros famosos com os quais conviveu e lutou ⁶ : Lúcio Grande (Nazaré das Farinhas), Pedro Gustavo de Brito, Gregório Tapera, Francisco Chiquetada, Luís Cândido Machado (pai de Bimba), Zeca de Sinhá Purcina, Manoel Afonso (de Aratuípe), Mansú Pereira , Pedro Fortunato , Militão, Antônio Miliano, Eusébio de Tapiquará (escravo da família Abdom em Jaguaripe).

Segundo Édison Carneiro⁷, ...a competição mobilizava um par de jogadores de cada vez. Havia golpes como a encruzilhada em que o atacante atirava as duas pernas contra as pernas do adversário, a coxa lisa, em que o jogador golpeava coxa contra coxa, acrescentando ao golpe uma raspa, o baú, quando as coxas do atacante davam um forte solavanco nas do adversário, bem de frente.

No século XVIII, constituído de instrumentos de percussão (membranofones, idiofones), o Batuque surgiu com esta designação, em consequência da homologação entre os atos do “bater”, verificados, tanto na forma primitiva do candomblé - o batucajé na Bahia, dança religiosa de negros (onde os atabaques marcam o ritmo para o contato com as divindades) ⁸, quanto numa modalidade de capoeira, o famoso batuque-boi ou pernada (ou batuque), luta popular de origem africana muito praticada nos municípios de Cachoeira, Santo Amaro e Salvador, acompanhada de pandeiro, ganzá, berimbau (o único cordofone + idiofone, como exceção), e cantigas. É de procedência banto como a capoeira.

Segundo Artur Ramos, em outras manifestações religiosas e profanas variantes do batuque podem ainda ser citadas: o batuque do *jaré*, no interior do mesmo Estado, as *danças do tambor*, no Maranhão...(tambor-de-mina ou tambor-de-crioula de origem jeje , conforme culto dos Voduns, equivalentes aos Orixás nagôs), a *dança cambinda* (chamada *piauí*), etc. Anotamos também a *punga* (ou ponga), coreográfica, de caráter profano. Ainda o sorongo, o alujá, o quimbete, o cateretê, o jongo, a chiba, o lundu, o maracatu, o coco-de-zambê, o caxambu, o samba (rural de roda, de lenço, partido-alto, etc.), bambelô, e outras ⁹.

Todas as danças citadas são derivadas desse mesmo eixo denominado Batuque que originou a dança de roda, quando o sagrado e o profano fundem-se num amálgama de ritmos em que as ‘batidas’ no tambor - instrumento imprescindível nessas práticas significantes -, determinaram o canto e a gestualidade que implicaram idéias, modos de ser

⁶ MOURA, J. - *Mestre Bimba*. Salvador (BA): Prod. Zumbimba, 1993, p. 43.

⁷ CARNEIRO, E. - *A Sabedoria Popular*. Rio de Janeiro: Edição de Ouro (1948), Civilização Brasileira, 1978.

⁸ RAMOS, A. - *O negro Brasileiro* - Rio de Janeiro: Editora CASA - Est. do Brasil, 1934 - p.162.

⁹ SODRÉ, M. - *Samba. O dono do corpo* . Rio de Janeiro: Editora Codreci. Coll. Alternativa, vol. I - 1979, p.26.

e de agir. Observamos, ainda: a) no *candomblé*, o *bater das palmas*, o *bater no gã* (campânula de ferro) com uma baqueta em ferro, o *bater do adjá* (sino para fazer “cair no santo”), o *bater nos atabaques* (rum, rumpi e lé) para acompanhar os cânticos e os gestuais dedicados aos Orixás; b) na capoeira, o *bater nos atabaques* (Angola), *nos pandeiros*, *da vareta do berimbau* (contra o fio de aço), *no caxixi*, acompanhando passos de defesa pessoal, com trejeitos de ginga (insinuando dança), volteios, simulações, jogo perigoso de corpo, pernadas mais tarde conhecidas como “batucada brava” praticada por negros escravos que conservavam a destreza desses movimentos para sua defesa, lembrando quando eram perseguidos pelos senhores de engenho.

Segundo João Mina, grande batuqueiro e capoeirista baiano que se mudou para o Rio de Janeiro: “o Batuque era praticado por negro macumbeiro, bom de santo, bom de garganta e principalmente bom de perna para tirar o outro da roda”¹⁰.

Todos os dias no Morro da Favela (onde nasceu o samba, no Rio) havia Batuque, pernadas, pessoas caídas no chão até que surgisse a polícia. Na chegada dela, o batuque rapidamente virava meio dança lenta, meio ritual. As mulheres dos batuqueiros, para disfarçar, entravam na roda (tal qual a gira dos *candomblés*) e, num batuque mais lento, mole, com remelexos, trejeitos sensuais e *umbigadas* (= *semba*, em Loanda) no sexo oposto, - sendo estas consideradas o ponto culminante da dança -, demonstravam estar se divertindo. Segundo Elias Alexandre da Silva Correia¹¹, “o batuque é uma dança indecente que finaliza com *umbigadas*”.

Conforme citação de M. de Araújo, os fazendeiros que também viam no Batuque uma dança ritual da procriação, “fingiam que não viam pois tinham grande interesse em aumentar o número de escravos”¹².

Assim nasceu o *samba-de-roda* na Bahia. Mistura de um *batuque com as mulheres* das rodas dos *candomblés*, com outro *batuque* representado *pelos homens das capoeiras*. É em virtude desta fusão que, ainda nos dias atuais, verificamos ser o *samba-de-roda* a única modalidade de samba em que a presença do *berimbau* se faz notar e é tocado, tradicionalmente, quando há mulheres presentes na roda. Quando a polícia se retirava, recomeçava o batuque bravo quando caprichavam na capoeiragem, com pernadas violentas, soltando “baús”, “dourado”, “encruzilhada”, “rabo-de-arraia”, que tiravam os

¹⁰ MOURA, J. *Mestre Bimba* - op. cit., p. 40.

¹¹ SILVA, A. E. C. - *História de Angola* - I, 89, Lisboa, 1937, in Moura J., op. cit.

¹² ARAÚJO, A. M. - *Brasil. Histórias, costumes e lendas*. S. Paulo: Editora TRÊS, p. 60.

conflitantes da roda. Corte difícil de defender para um batuqueiro era o da “tiririca” com o seguinte canto puxado pelo mestre: “tiririca é faca de cortar / quem não pode não intima / deixa quem pode intimá”. Um pé ficava no chão e o outro com violência, no pé do ouvido do adversário. Em conseqüência da tiririca = faca , surgiu no samba-de-roda o raspado de prato e “faca”, do modo dos reco-recos raspados nas batucadas. Um último tipo de batuque bravo (dança-luta) é o bate-coxa em Alagoas, na cidade de Piaçabuçu, praticada exclusivamente por negros em que dois disputantes sem camisa, só de calção aproximam-se e colocam peito com peito, apoiando-se mais nos ombros. Soa a música... “são horas de eu virar negro / eh! boi.../ Minha gente venha ver / com meu mano vadiar /, eh! Boi.../ são horas de eu virar negro / tanto faz daqui pr’ali / como dali pr’acolá / eh! Boi.../ são horas de eu virar negro”. Afastam a coxa o mais que podem e quando escutam o coro cantar eh! Boi..., chocam-se num golpe rápido, coxa direita com a direita do adversário. Repetem a esquerda chocando bruscamente ao ouvir o eh! Boi...Perde quem desistir, sentir-se vencido ou levar uma queda após a batida. O canto é acompanhado por um tocador de reco-reco ¹³.

Na obra de J. Muniz Júnior ¹⁴, uma das variações do batuque de Angola foi o samba-de-roda que recebeu, na Bahia, denominações regionais como: “samba partido alto”, “corrido”, “chulado”, “batido”, “letrado”, “de balaio”, “da chave”, “miudinho”, “bole-bole”, “separa-o-visgo”, “apanha-o-bago”, “corta-jaca”, “bate-baú”, que deram origem ao “samba à baiana” ou “partido-alto”.

Mestre Bimba ¹⁵, filho do grande batuqueiro Luis Cândido Machado, foi o fundador da *capoeira regional baiana*, em Salvador, com gingas extraídas da modalidade do batuque na Bahia. Os instrumentos utilizados para o acompanhamento desta capoeira regional, são : 2 urucungos (berimbaus), 3 pandeiros e um ganzá . Já na capoeira de Angola, com outros passos, outra maneira diversificada de jogar, é utilizado o atabaque que auxilia o berimbau e o pandeiro na marcação do ritmo.

No Rio de Janeiro, desde a época colonial, os crioulos dançavam o afoxé com roupas coloridas - divergindo da Bahia onde vestiam o branco -, e seus instrumentos típicos. Dedicavam-se ao Lundu, Congadas e à Chiba, uma forma de batuque cantado e dançado ao som dos ‘tambques’, agogôs e chocalhos. Foi assim que por meio das diferentes espécies de batuque, a batucada, também sua derivada, enriqueceu-se com os mais

¹³ ARAÚJO, A. M. - op. cit., p.165.

¹⁴ MUNIZ JR., J. *Do Batuque à escola de Samba*, S.Paulo: Ed. Símbolo - 1976, p. 66.

¹⁵ Mestre Bimba -Título de Doutor *Honoris Causa*, em homenagem póstuma, que lhe foi outorgado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a presença de todas as linhas da capoeira, no Brasil. Tivemos a honra em estar presentes a convite de Nenel, filho de Bimba, e nosso mestre de berimbau.

variados instrumentos. Da metade ao fim do século XIX, os baianos emigraram para o Rio de Janeiro, concentrando-se no bairro da Saúde (zona portuária). Somente em novembro de 1878, o público carioca assistiu, pela primeira vez, um espetáculo de samba, cuja dança foi “executada por autênticas baianas que mostraram um bom ensaiado e sapateado samba”¹⁶. Assistia assim, o carioca, a um espetáculo inédito, o autêntico e verdadeiro “samba à baiana”¹⁷.

Como era de se esperar, em fins do século passado, também aconteceu no Rio o batuque duro chamado de “pernada carioca”, uma espécie de “batucada braba” ou samba pesado (duro), geralmente confundido com o samba dançado e cantado. Devido à confusão entre a “batucada braba”(que sempre terminava em conflito com pernadas e cabeçadas) com o “samba-de roda”, a polícia agia duramente em virtude das reclamações pela imprensa carioca. Acabavam com os batuques ‘baixando a lenha’, destruindo instrumentos e levando os batuqueiros para o distrito mais próximo. Daí os slogans preconceituosos: “samba é coisa de pretos”, “é coisa de malandros”. “Quem surgisse com um violão ou qualquer instrumento de samba era tido como vadio e logo atirado no ‘tintureiro’. Assim observamos nas estrofes: tava num samba / lá no Sarguero / veio a polícia / me jogou no tintureiro”¹⁸.

Os negros no Rio de Janeiro dançavam em círculo e tocavam sobre tudo aquilo que pudesse representar um instrumento de percussão: palmas das mãos, pedaços de ferro, cacos de louça. O ritmo era marcado por dois tempos precipitados e um lento¹⁹.

Édison Carneiro²⁰ divide a área geral do batuque em três zonas: a) zona do Coco - compreendendo Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; b) zona do Samba - Maranhão, Bahia, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; c) zona do Jongo - Estado do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Dadas as expansões entre zonas, no final do século XIX os batuques já eram conhecidos sob o nome de samba, merecendo a preferência de Édison Carneiro.

Contribuição indígena.

Num inventário resumido dos principais instrumentos e “toques” do ritual afro-brasileiro, especificando ainda as festas religiosas, profanas e fúnebres em que se inserem,

¹⁶ EFEGÊ, J.- Crônica em *O Jornal*, de 20/03/1966.

¹⁷ MUNIZ JR., J. - op. cit., p.82.

¹⁸ MUNIZ, JR. J. Idem, p. 86.

¹⁹ DEBRET, J. B.- *Voyage pittoresque et Historique au Brésil*- Paris: Vol. II - MDCCXXXV, p.75.

²⁰ CARNEIRO, E. - *Samba de Umbigada*, p. 33, in Mukuna, Kasadi Wa.- *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. S. Paulo: Editora Global - s/d., p.74.

anexamos, em outro trabalho, as cerimônias afro-indígenas²¹ com seus respectivos instrumentos, uma vez que o elemento nativo, quase dentro de um processo de deculturação, deixou-se influenciar em alguns momentos, pela cultura negra.

Os elementos fundamentais da música indígena, ainda pouco explorados, divergem da música afro quanto ao item a): repetitivo, insistente no uso das colcheias (2 p/ cada tempo) e das semicolcheias (4 p/ cada tempo, em compasso binário), e raramente 3 colcheias para cada tempo, em 6/8). Embora freqüentemente utilizassem as cabaças, chocalhos (maracás) e as famosas flautas 'Yakui e Kulata-i' gravadas entre os Yawalapiti e Aweti de 1969 a 1975²², além das trompas rústicas acompanhadas com batidas de pés portando guizos (entre os Txicão), dos clarinetes em taquara de 2 metros a 2,90m (entre os Yawalapiti) e das flautas duplas gigantes Urua (entre os Camayurá), somente o maracá e o apito provavelmente originário dos Torés de Sergipe, alguns tambores do tipo caiapó (de amarração feita em S. José do Rio Pardo), e uma célula rítmica, ainda sob nossa pesquisa, abafada no 1º tempo da dança em compasso binário – e observada também no ritmo samba (nos Surdo de Marcação e Surdo de Variação) -, chegaram até os nossos dias propulsionados mais pela força negra do que pela indígena. Quanto ao canto, a melodia é pobre, e o uso da "fala", em grupos, numa altura constante e com pouca intonação, é o que se observa em inúmeras cerimônias indígenas, nas quais o ritmo se desenrola em 6/8, ou seja, em compasso binário composto²³.

A pajelança era um culto das tribos amazônicas, anterior ao descobrimento do Brasil. Após o descobrimento, sofreu influências espíritas e católicas em relação ao culto no Amazonas e no norte do Piauí, recebendo posteriormente influências africanas principalmente as de feitiçaria. O único instrumento, no início, era o maracá (origem ameríndia), ainda hoje existente nas Batucadas; chocalho de cabaça com cabo enfeitado de penas através do qual

²¹ D'ÁVILA, R. N. – Trabalho apresentado no IIº Congresso Brasileiro de Musicologia e IIIº Congresso Internacional de Música Sacra, na Escola Superior de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Da contribuição afro-indígena na música do Brasil*, promovido pela (SBM) Sociedade Brasileira de Musicologia, 1992.

²² Material sonoro gravado nos discos: 1. *Brésil – Musiques du Haut Xingu* – reedição abril, 1983. Radio France – *Université de Paris X* – Nanterre, L. A. 140, *dirigé par Pierre Toureille* – Lado A - 1. *Trompes Amegon* (entre os Txicão, julho e agosto de 1975 – cerimônia de iniciação dos jovens, na terceira parte; 2. *Music from Mato Grosso, Brazil* - Folkways Records and Service Corp. N. Y. C. USA – 1955 –; 3. *Brazilian Indian Music – Anthology* – Ethnic Folkways Library - FE 4311 N. Y. C. USA – 1964.

²³ Trabalho realizado com índios Xavantes da Aldeia de Sangradouro, em 1969, pela Dra. Maria Zilda Monteiro da Cruz, para sua Tese de Doutorado na Usp (Psicologia) sobre *A Origem do índio brasileiro*. Com ela colaboramos, efetuando a escrita rítmico-musical de gravações tonais e atonais, em 2 cassetes, com 90 pares de células rítmico-melódicas em cada uma, assim como de gravações musicais de cerimônias indígenas.

o Pajé (feiticeiro) ajudava-se na evocação de espíritos. Unida a rituais Nagô, a pajelança originou: os candomblés de caboclo (Bahia), os Catimbós (Nordeste), a Macumba (carioca), o Babaçuê (Pará), o Toré (Alagoas), a Umbanda (brasileira) entre outras inúmeras práticas sincretizadas (congadas, quilombos, etc).

A bruxaria européia, tornada poderosa na Idade Média, dizia-se possuidora dos segredos egípcios e das sibilas romanas, ocasionando inúmeros processos terapêuticos e mágicos de cura através de benzeduras, ensalmos, etc. Trazida ao Brasil pelos negros sudaneses islamizados, e encontrando no índio as mesmas características de existência, fez com que interesses comuns se fundissem numa só prática, mais fortalecida, sincretizada.

Dentre as práticas negras de forte penetração e preservação quanto ao procedimento musical rítmico-percussivo – onde a presença do índio se fez notar na semelhança entre os ritmos nelas executados – temos o Cabula, cujo ritmo muito se assemelha ao samba de caboclo executado nos terreiros de Umbanda, nos candomblés de caboclo na Bahia (origem do samba), e nos rituais onde aparecem concomitantemente caboclos, encantados, juremados²⁴, com pontos cantados à Jurema, acompanhados ao som de atabaques bantos, no ritmo Samba. Isto nos fez refletir sobre o assunto. Será que a contribuição indígena só se fez sentir na postura (de cócoras), no uso dos cachimbos, nas vestimentas (penas), nas poções ou infusões de raízes, nos charutos, no linguajar? E por que não na música? A síncopa, nos ritmos abaixo apresentados (*)²⁵, principalmente no Cabula, também pode ter sofrido influência da cultura indígena, ou tê-la influenciado, o que pode ser verificado por meio do exame do material sonoro já citado.

*LUNDU



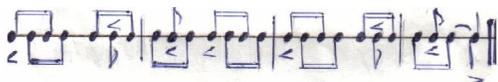
*PALMAS

(a célula rítmica do Lundu, em 2/4).



*CABULA em 2/4

(provável origem cabinda, angola, mulçumi).



²⁴ CACCIATORE, O. G. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária – S.E.E.C., 1977.

²⁵ O asterisco * na denominação dos ritmos indica ter sido a grafia musical efetuada pela autora.

*BOSSA NOVA



Na Bossa nova, notamos a inserção do lundu levemente alterado no compasso inicial, porém, se observarmos a extensão da frase rítmica em sua totalidade, constataremos que no segundo compasso, houve uma inversão exata da temporalidade ritmada, como se a escrita do segundo tempo fosse uma reprodução espelhada do primeiro tempo, de forma invertida. Além disso, é o único ostinato rítmico que se produz numa frase de oito tempos.

Desse modo, podemos afirmar que sobre uma base rítmica de origem afro-brasileira, a melodia e harmonia se processam sob construções dissonantes, de ordem jazzística (inversões e anacotes) ou com a erudição dos acordes dissonantais das composições clássicas, principalmente aquelas do início do século xx, o que prova ser esse ritmo 'criado' por pessoa dotada de conhecimento musical, e de nível social elevado (Rio, zona sul).

Uma participação ativa no processo.

Das variações rítmicas originadas do Batuque africano vivido nos candomblés e em 'comunidades ritualísticas' diversas, surge a Batucada no início do século XX, cuja riqueza instrumental condensa a pluralidade de ritmos brasileiros, mais angola do que congo, com misturas de ijexá, cabula, congo de ouro, barravento, entre outros estruturados no lundu²⁶, conquistando seu espaço no universo popular. Por meio dela floresceu o partido Alto, nas rodas de samba no Rio de Janeiro, com surdo, pandeiro, cuíca e tamborim. A Batucada nasceu de um processo de aculturação oriundo das raças africana, portuguesa e indígena (nativa), oferecendo ao Brasil uma identidade cultural ímpar. A maior contribuição, porém, nos foi legada pelo negro africano. Desde seus primórdios, a Batucada não parou de evoluir.

Apresenta-se sempre como grupo de pequeno porte, na execução de 4 a 13 instrumentos de diferentes categorias. Quando se manifesta em grupos de grande porte, comportando de 300 a 350 percussionistas, tem seu estatuto e identidade transformados em Bateria de Escola de Samba.

A Batucada aparece nas quadras Escolas de Samba, espontaneamente, a cada fim de semana. Toca para acompanhar as melodias no tradicional Samba-de-quadra. É comum

²⁶ D'ÁVILA, R. N. – op. cit. Tese de doutorado.

encontrarmos Batucadas de pequeno porte nos bares, acompanhando pagodes, nas praias, em partidas de futebol (estádios e várzeas), nas periferias, em fundos de quintal, enfim, em várias festas ou manifestações populares ²⁷.

Por meio da análise do fenômeno Batucada – o Samba em percussões -, pudemos desconstruir o sentido armazenado nesse fato musical e, ao reconstruí-lo, reconhecê-lo como um sistema de valores capaz de engendrar a significação, como ‘linguagem’, aquela que tem por objetivo o /fazer mexer/. Propusemo-nos, então, fornecer dados elucidativos concernentes à produção e à articulação do sentido nessa prática musical brasileira, com dupla finalidade. A primeira foi examinar um fenômeno que contamina a população brasileira, poder desconstruí-lo por meio da semiótica, e averiguar se sua manifestação em território estrangeiro (França), com fidelidade ao modelo, exerceria a mesma aceitação coletiva. A segunda foi e trabalhar em território estrangeiro, com esse fato musical brasileiro, além de não podermos conceber esse tipo tão belo de comunicação restrito apenas a um território, o Brasil, fazendo-o conhecer, a fim de que possam amá-lo (por sua riqueza instrumental), valorizá-lo (dadas as dificuldades de absorção e reprodução dessa linguagem), e respeitá-lo, como identidade nossa, assim como a toda a nossa gente.

Inicialmente foi necessário descobrir como esse processo sonoro se organiza em sistema, se codifica; como os instrumentos da batucada, com sua "linguagem", atuam exercendo manipulações por meio do ‘motivo do balanço’ que abriga em seu cerne o ‘núcleo do balanço’ responsável por garantir o turismo internacional, atraindo turistas do mundo inteiro para o carnaval do Rio de Janeiro. As Escolas de Samba não podem existir sem a Bateria/Batucada, sendo que a recíproca não é verdadeira.

Tendo cursado por 5 anos a operatória ‘Teoria Geral dos Signos’, de C. Peirce, para a desconstrução verbo-musical, não nos foi porém, possível, por seu intermédio, obter respostas aos nossos questionamentos abaixo expostos. Procuramos, então, na França, a ‘Teoria Semiótica da Significação’, de A.-J. Greimas e a ‘Semiótica do Sujeito e suas Instâncias’, de J.- C. Coquet, nossos orientador e co-orientador da Tese de doutorado.

- 1) Porque o ritmo da batucada incita as pessoas a mexerem-se?
- 2) Qual é a célula rítmico-sonora, inserida no núcleo do balanço responsável pelo /fazer-mexer/, vista como unidade mínima de valor capaz de atrair receptores pretendidos e não pretendidos da mensagem ?

²⁷ D’ÁVILA, R. N. - *O SAMBA EM PERCUSSÕES-BATUCADA BRASILEIRA*. Como tocar os instrumentos das Escolas de Samba, por música. Vol. I. Método com cassete. Santos (SP): Ed. A Tribuna, 1990, p. 6.

3) São os estrangeiros (não pretendidos), capazes de reproduzir essa unidade numa execução instrumental, com a gíngua brasileira, incitando receptores brasileiros, batuqueiros ou não, à participarem do processo? 4) Nessas realizações obteriam a aprovação dos Mestres de Bateria? Qual seria a sanção? Contrariariam o *slogan* 'samba não se aprende na Escola?'

Ao contrário do que ocorre com a música erudita, com o *folk* o aprendizado musical manifesta-se de forma grupal preparando o indivíduo, desde o início da formação, para atuar em grupos maiores valorizando a participação coletiva e solidária dos grupos, prática que poderia ser também realizada nos Conservatórios, cujo prioridade é a de formar "solistas", deixando de lado a formação grupal rítmico-percussiva dos musicistas, indispensável ao equilíbrio emocional e ao desenvolvimento da coordenação motora destes que, no término dos seus estudos, deverão apresentar-se acompanhando orquestras.

Na França, berço de grande parte de nossa herança musical, se considerarmos o advento da Missão Artística Francesa, em 1816, o que verificamos foi exatamente o que ocorre nos conservatórios brasileiros: a aprendizagem que propúnhamos era trabalhar com grupos quando a que desejavam era individual; fato este bem explanado por Muniz Sodré²⁸.

Foi árdua a tarefa, pois, para que nossa tese fosse defendida em território francês era preciso contarmos com 13 alunos estrangeiros executando fielmente os instrumentos populares brasileiros. Nossa tese estava nas ruas e era preciso delas recolhê-la, transportando-a ao papel, com a preocupação constante em impedir que a mídia massificadora se apoderasse desse nosso trabalho²⁹, transformando-o em mídia globalizada, ou numa empresa, com finalidade lucrativa. E, a partir da fundação da *Escola de Samba Unidos da Tia Nícia* - ESUTN -, pelos nossos alunos, as Associações regidas pela Lei 1901 (sem fins lucrativos) começaram a surgir na França inteira, dirigidas por nossos ex-alunos em inúmeras regiões, fundamentadas em nossa atuação naquele país. O *slogan* da ESUTN: "autenticidade é sinônimo de competência". Mais autêntico é o grupo, mais respeito à cultura que ele representa e mais solidário, não discriminando pessoa alguma, como acontece no Brasil nas Escolas de Samba, em que mesmo os portadores de deficiência física desfilam em cadeiras de roda, com total integração. Se a solidariedade e o respeito não se coadunam com violência, quem atua na música (em grupos) não faz guerra. Hoje, com mais

²⁸ HOHLFELDET, A. e GOBBI, M. C. – *Teoria da Comunicação*. Antologia de Pesquisadores Brasileiros. Porto Alegre: Editora SULINA, 2004, p.182.

²⁹ MARQUES DE MELO, J. – *A esfinge midiática*. S. Paulo: Ed. PAULUS, 2004, p. 260-271

de trezentas Associações somente na França, houve enorme modificação no modo de 'ser' do francês que participa das Associações de Cultura Musical Brasileira³⁰.

Assim como a atividade jornalística é considerada eminentemente ideológica por José Marques de Melo³¹, embora possa ocorrer com sutileza a "desideologização", também deverá ser assim avaliada a função do "agente factitivo", destinatário-destinador da cultura popular, cuja ideologia induz o mediador não apenas à transmissão oralizada 'verbo-viso-sonora' de fatos culturais e expressões de idéias, mas também a um /fazer-Querer-fazer/ = (fazer Querer conhecer nossas raízes) e a um /fazer-Dever-fazer/ = (Fazer Dever reproduzir com fidelidade nossa cultura). Ambos são elementos manipuladores ao envolvimento passional de destinatários dessa ou de outras nações, para com as práticas significantes da nossa cultura popular, sendo estes, receptores pretendidos ou não pretendidos desse tipo de mensagem.

O primeiro envolvimento modalizador acontece por sedução, e o segundo por provocação, ambos situados na dimensão cognitiva, em semiótica greimasiana. Assim poderá ser apreendida e assimilada por outras nações a cultura de um povo, e valorizada na reprodução fiel de suas raízes culturais, pela aceitação coletiva de suas práticas significantes que se processam sob fidelidade condicionada a uma determinada época.

Desta feita acreditamos, a comunicação dar-se-á sob forma não apenas de um fazer informativo (fazer-saber descompromissado com o receptor) mas também factitivo (fazer-fazer), ensinando a fazer para que a mensagem seja não apenas recebida mas convenientemente assumida para ser reproduzida com fidelidade, podendo reverter, porém, *a posteriori*, sob o viés de novas relações e contatos, haja vista a mobilidade das transmissões culturais, participativa de infundáveis intercâmbios. Herdeiros que fomos da cultura francesa, agora retribuimos. Assim compreendemos a cultura como um fenômeno que deverá ser trocado por cultura. Esta deverá ser, a nosso ver, a mercadoria de troca.

Moldados na pedagogia de Paulo Freire conseguimos transferir conhecimento objetivo, transmitindo cultura e fazendo Educação³², a duras penas, mas com compensações gratificantes. Sentimo-nos seriamente responsáveis pelo futuro de nossa cultura popular, quando o Samba, no Brasil, já se massificando e transformando-se em marcha, perdia o

³⁰ Ver site da Associação Aquarela, fundada por nossos ex-alunos há 20 anos. www.aquarela-paris.com

³¹ MARQUES DE MELO, J. - *Teoria do Jornalismo*, Identidades brasileiras. S. Paulo: Ed.PAULUS, 2006, p.56-57.

³² MARQUES DE MELO, J. *Teoria da Comunicação*. Paradigmas Latino-americanos. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 261.

balanço das síncopas. Era a cultura musical popular brasileira que revivia na França, interpretada por franceses na execução das percussões das Batucadas e Baterias das Escolas de Samba, sendo lá sancionadas por Mestres de Escolas de Samba campeãs no Rio de Janeiro, convidados para shows no Exterior. Ex-alunos franceses hoje desfilam sob a batuta desses famosos Mestres, tocando em Baterias campeãs no Rio, na execução das percussões que conosco aprenderam. Nossa grande responsabilidade levou-nos a elaborar um estatuto, anexado a um Projeto de Ensino intitulado *Culture Musicale Brésilienne – Racines - Projet d'enseignement*, comportando VI níveis de aprendizagem, desenvolvidos em três anos. Isso ocorreu a partir do batismo da ESUTN, na cidade de Toulouse, em 03 de março de 1985, pela Escola de Samba “União da Ilha do Governador” – estandarte de ouro como a melhor Bateria do Carnaval do Rio de Janeiro, em 1985. Nosso projeto foi incluído entre os que despertaram interesse do Ministro da Educação Jack Lang, que intencionava redesenhar a Educação Artística nas Escolas da França³³.

Nosso trabalho foi lento, pois realizou-se com alunos não selecionados quanto à aptidão, mas que amavam o Brasil. Não havia divulgação, nem implicava dinheiro. Os cursos eram gratuitos e a divulgação, de boca em boca. As dificuldades dos alunos representavam novos desafios a continuar, fazendo com que encontrássemos novos caminhos para exercitar-lhes a coordenação motora, elaborando-lhes exercícios que lhes facilitavam a aprendizagem.

Quando tocavam, não conseguiam caminhar; se tocavam e desfilavam, não cantavam, nem sorriam. Os mais contraídos e com dificuldades são hoje os melhores mestres, o que confirma nossas afirmações “não existem pessoas incapazes, mas sim, pessoas contraídas”.

Perspectivas.

Se pensarmos numa cultura musical brasileira erudita, contendo, porém, traços de popularização para manter-lhe a identidade brasileira, aproximando-a do povo, só teremos perspectivas de futuro para os nossos jovens músicos brasileiros, se fizermos conviver atabaques, berimbaus, cuícas, repiniques e tambores diversos na mais perfeita harmonia e num equilíbrio orquestral de bom gosto, bem elaborado, com violinos flautas, trompas, harpas, fagotes, etc. Os horizontes ampliar-se-iam a todos os que desejassem mostrar a sua arte.

³³ Conforme a manchete do Jornal *Le Monde*, de 21-06-2000, p.11.

A orquestração brasileira enriquecida seria exportada juntamente com nossos instrumentos musicais populares que já o são e em grande quantidade. Nossa identidade musical não seria apenas marcada através do samba e da bossa nova, mas também da música brasileira orquestrada, com caráter erudito, utilizando o material que possuímos em abundância, como ritmos diversos, somado às inúmeras percussões e a talentos brasileiros nessas duas áreas de atuação.

Essa tentativa de marcar uma identidade brasileira teve início com o musicista e ilustre compositor Heitor Villa-Lobos, maestro inovador, que mostrou ao mundo nossas riquezas valendo-se das contribuições afro-indígenas à música brasileira. Por sua erudição e tentativa de popularizar a ciência musical, escrevendo para instrumentos populares, foi muito admirado mas pouco seguido. Isto se deu em função: da expressão 'nacionalista folclórico', através da qual classificaram suas idéias nas lides musicais; da falta, nas escolas de música, de um trabalho de base envolvendo o coletivo com nosso folclore musical para a aplicação de técnicas e estratégias ao uso do instrumental percussivo da cultura popular.

O futuro da Música Brasileira de raiz, a alma do nosso folclore, que deveria constituir a estrutura da nossa identidade musical, depende exclusivamente de nós, músicos, folcloristas, comunicólogos, semioticistas e educadores. Construir para um futuro musical depende não só da riqueza de um passado, mas também do hoje, do aqui e do agora!