Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação

Lenildo Gomes de Almeida

Redes de saberes nas rodas de samba

Rio de Janeiro

2002

Lenildo Gomes de Almeida

Redes de saberes nas rodas de samba

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

Orientadora: Profª Drª Nilda Alves

Rio de Janeiro

2002

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

A447 Almeida, Lenildo Gomes de.
Redes de saberes nas rodas de samba / Lenildo Gomes de Almeida. – 2020.
67 f.

Orientador: Nilda Alves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Geografia – Teses. 3. Música – Teses. I. Alves, Nilda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es CDU 37::78

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

07/10/2020

Assinatura Data

Lenildo Gomes de Almeida

Redes de saberes nas rodas de samba

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

Aprovada em 17 de dezembro de 2002.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Nilda Alves (Orientadora)
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof. Dr. Marcos Alvito Pereira de Souza
Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Dra. Inês Barbosa de Oliveira
Instituto de Psicologia - UERJ

Rio de Janeiro

2002

RESUMO

ALMEIDA, Lenildo Gomes de. **Redes de saberes nas rodas de samba**. 2002. 67 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

Redes de saberes nas rodas de samba estabelece um diálogo entre samba e geografia, pautado na idéia de uma educação emancipatória. Expõe formas como as comunidades, através das rodas de samba, cantam e dão sentido à cidade, criando uma leitura desse espaço pelos oprimidos, configurando uma geografia musical, polifônica, cidadã. Assume como formato a idéia de uma composição coletiva, em que músicas cantadas nos espaços públicos são entrelaçadas às compostas pelas academias (os conhecimentos reconhecidos como válidos), mostrando que os saberes cotidianos fazem leituras dos espaços geográficos de maneira harmoniosa e não necessariamente em oposição a outras leituras possíveis consideradas pela "ciência moderna".

Palavras chaves: Geografia musical. Educação intercultural. Educação inclusiva. Ciência moderna. Conhecimentos no samba.

ABSTRACT

ALMEIDA, Lenildo Gomes de. **Networks of knowledge in the samba**. 2002. 67 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

Networks of knowledge in the samba circles establishes a dialogue between sam-geography, based on the idea of an emancipatory education. Exposes shapes communities, through samba circles, sing and give meaning to the creating a reading of this space by the oppressed, configuring a musical geography, polyphonic, citizen. It takes as a format the idea of a collective position, in which songs sung public spaces are intertwined composed of academies knowledge recognized as various showing that everyday knowledge reads the geographical spaces of the harmoniously and not necessarily as opposed to other laws. considered by “modern science”.

Keywords: Musical geography. Intercultural educacion. Inclusive education. Modern science. Knowledge in the samba

LISTA DE FIGURAS

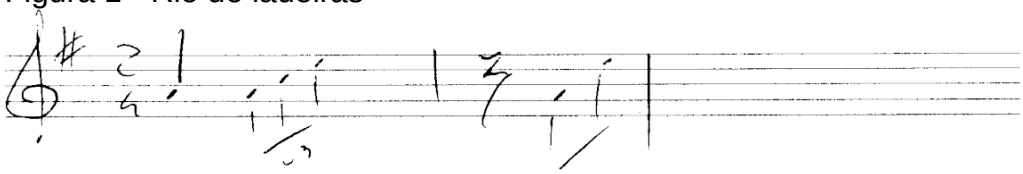
Figura 1 - Rio de ladeiras 11
Figura 2 - Morro 19
Figura 3 - Walter Alfaiate vestindo Nelson Sargento para a festa de premiação do Grammy.....20
Figura 4 - Ele é um samba de quadra da mangueira 24
Figura 5 - Fui fazer meu samba.....31
Figura 6 - Tudo lá no morro 34
Figura 7 - Visto assim do alto 40
Figura 8 - Afonso Machado (instrumental).....48
Figura 9 - Walter Nunes alfaiate 49
Figura 10 - Compositor veio de São Paulo para única apresentação com o dobrando a esquina.....51
Figura 11 - O samba no Buraco do Galo 52
Figura 12 - O samba no Buraco do Galo 53
Figura 13 - O samba no Buraco do Galo 53
Figura 14 - Dobrando a esquina com Cristina Buarque (arquivo pessoal). 57
Figura 15 - Radamés Gnattali.....59
Figura 16 - Candeia.....65

SUMÁRIO

ESTAÇÃO DERRADEIRA 11
1 **ENCANTO DA PAISAGEM** 19
2 **FLORES EM VIDA** 24
3 **IDIOMA ESQUISITO** 31
3.1 **Questões epistemológicas** 31
4 **LINGUAGEM DO MORRO** 34
5 S**EI LÁ, MANGUEIRA** 40
5.1 **Questões metodológicas** 40
6 **DEPOIS DOS ARCOS** 48
6.1 **Depois dos arcos** 48
6.2 **O samba no Buraco do Galo** 52
7 **RETRATOS** 59
7.1 **Imagens sonoras** 59
7.2 **Dança – a imagem do som** 62
7.3 **A música filmada** 62
7.4 **Por trás das câmeras** 64
FILOSOFIA DO SAMBA 65
REFERÊNCIAS 68

ESTAÇÃO DERRADEIRA

Figura 1 - Rio de ladeiras



Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação
À sua maneira Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada
São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai
Rio do lado sem beira Cidadãos
Inteiramente loucos
Com carradas de razão
À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada
São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai
(Chico Buarque de Holanda)

O trabalho a seguir resulta da experiência que tive durante o curso de Mestrado em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pude, neste período, refletir sobre questões relacionadas à tessitura de conhecimentos no cotidiano. Pretendo reportar algumas destas concepções que me influenciaram e suscitaram dúvidas e possibilidades de novos caminhos para o projeto que desenvolvo sobre os conhecimentos produzidos nas rodas de samba.

Quero, ainda, registrar que as questões apresentadas durante o curso foram muitas e complexas. Pretendo trabalhar aqui com o que coei, com o que retive, com o que me afetou, ciente de que estarei fadado a incompletudes, mas também bastante desejoso de atuar, no que é possível contribuir, no debate acer-ca de uma educação que participe ativamente de um projeto emancipatório.

Rodas de samba

Esse texto parte de um princípio: o espaço de produção de saberes não se restringe à escola, ao laboratório, à academia, mas, ao contrário, ocupa todo campo em que pessoas compartilhem vivências, valores, sentidos, identidades.

Acredito, ainda, que o outro não é um objeto a ser colonizado por um dado conhecimento, mas, ao contrário, esse outro, através de suas próprias maneiras de conceber e recriar o mundo, torna-se sujeito, produtor, "negociador" de sua história. Nesta forma, conhecer é reconhecer, é elevar o outro da condi-ção de objeto à condição de sujeito, produtor de conhecimento (SANTOS, 2000, p.30). Identifico, nessa dinâmica, o que denominamos de conhecimento-emanci-pação que, ao trabalhar com o reconhecimento do outro, possui uma "vocação multicultural" (SANTOS, 2000, p.30), pois investe sobre o silêncio a que certos saberes foram submetidos, bem como, sobre as possibilidades que as diferentes formas de expressão podem oferecer.

Acredito que essas potencialidades se apresentam nos espaços cotidianos da comunidade, constituídos pelas relações sociais desenvolvidas em torno da produção e da reprodução de territórios físicos e simbólicos e de identidades e identificações com referência a origens ou destinos comuns (SANTOS, 2000. p.278).

Um desses lugares é a roda de samba, local onde se compõem e se executam músicas coletivamente.

Podemos compreender o samba como um discurso musical que partici-pa da construção da realidade no campo da linguagem, cantando as coisas e também fabricando tais coisas, participando, assim, de um movimento que tem sido reconhecido como uma "virada cultural" e "lingüística" em que

> as práticas culturais e os artefatos são concebidos como linguagens, como discursos, que sendo práticas de significação, atribuem sentido ao mundo e, ao fazê-lo, criam, instituem, inventam. Vemos hoje uma imensa proliferação de culturas [...], que nada mais são do que territórios, instituições ou atividades, produzindo e fazendo funcionar um universo próprio de práticas e de significados. (COSTA, 2001. p.34)

Por isso, o samba e as rodas de samba podem-se apresentar como pos-sibilidades de reflexões sobre como conhecimentos são produzidos no cotidiano.

O samba, segundo o compositor Zé Ketti, é a voz do morro, quer dizer, é a voz daquela população para a qual foi negada a cidade como moradia. Voz essa que se tentou

silenciar através de proibições. Proibições de discursar sobre a realidade, de dar sentido a, direito de delegar sobre.

O processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro deu-se às cus-tas da expulsão da moradia dos pobres do seu centro. Essa população, em sua maioria negra, migrou para os morros e outras periferias, que se tornaram o “ou-tro” da cidade planejada pela modernidade, cujo grande marco, nesta cidade, foi a reforma do prefeito Pereira Passos.

Esses fatos nos permitem refletir sobre os processos de exclusão e in clusão, em que a modelagem do espaço nos demonstra aspectos um tanto com-plexos. Por um lado, essa periferia, o morro, está de fato no centro. Por outro lado, as narrativas destes grupos, por exemplo o samba, que fora perseguido e mesmo proibido pelas autoridades, por este caminho conseguiu um espaço pró-prio no interior da cidade, nos morros. O processo de exclusão trouxe, em seu bojo, a própria inclusão. A cidade passa a ser “ela mesma” e um “outro”, ou, de outra forma, um cisne e um elefante.

A cidade planificada, no modelo francês seria o cisne, ave mais que ave de brancura originária onde se encarna o deus [...] êxtase de si mesmo, asas do poema (CASSIM, 1981, p.1) ocupada pelos grupos que não fazem parte do proje-to original, mas que a habitam com a pele tão espessa que aí ricocheteiam os tiros, pedestres exóticos, ou melhor bárbaro, que desenraíza ao passar com indi-ferença e sem esforço, monstruoso – terrificante, admirável – e entretanto, ou por isso mesmo sábio (CASSIM, 1981, p.2).

Trata-se aqui de pensar na forma como a identidade desse território ocorre nesse movimento. Se tomarmos a perspectiva da interação, compreenderíamos como catastrófica a transmutação do cisne em elefante, já que, nesse caso, a cidade só pode ser inteiramente a mesma ou completamente outra. Prefiro compreender que esta cidade triunfou no progresso dialético, consentindo em se perder na alteridade para se revelar ainda mais rica como identidade do idêntico e do não idêntico (CASSIM, 1981, p.2).

> Cidade,
> quem te fala é um sambista,
> ante-projeto de artista,
> teu grande admirador.

O trecho acima é de um samba do compositor Paulo da Portela, denominado Cidade Mulher, no qual este espaço é recriado e personificado na forma de mulher. Essa possibilidade de trabalhar no campo do mítico (nas asas do poema) de que o sambista – o “não artista” (anteprojeto de artista) faz uso – apresenta-se como forma emancipatória, já que permite uma reapropriação do lócus urbano através de uma

linguagem não “legítima”. O samba, assim, constitui um local próprio de produção coletiva de discursos: as rodas de samba dos morros.

Compreendo esta narrativa como uma forma especial que os grupos ex-cluídos do plano urbanístico encontraram de delegar sobre, de intervir na realida-de, de construir-se a si mesmo no texto pré-fabricado dos planejamentos urba-nos que privilegiou alguns e destituiu tantos outros.

É possível, também, perceber o limite das planificações que, ao se torna-rem realidade, são transformadas no cotidiano pela vida, pelo devir, pelo inces-sante modo de autocriação do homem.

O fluxo incessante de sentidos habita as rodas de samba através da composição dos textos sonoros, mas não só sonoros, do corpo, das imagens, das negociações de desejos que ocorrem nesse ambiente.

Pode-se dizer que, nestes locais, através das relações ali mantidas, os indivíduos constroem a si mesmos através da criação de um modo especial de existência, no qual se exige a saída de si, as negociações, as trocas com o mun-do, permitindo compreendê-lo como lugar de criação coletiva ou, de outra forma, de ensino e aprendizagem.

Para o saber formal acadêmico, os conhecimentos fabricados neste ter-ritório são o outro, aqueles grupos de saberes pertencentes ao senso comum, que não possuem legitimidade científica. Entretanto, ao fugir da configuração deste sistema de representações, aquele campo se apresenta como possibilida-de de novas aprendizagens, de novas relações. Faz-se necessário entender que esse “outro” pode contribuir em muito para a compreensão de possíveis formas de produção de valores, identidades e mesmo, no campo da geografia, sobre a construção simbólica de territórios.

Para tanto, esse outro conhecimento, do dia-a-dia, não pode ser negado ou ignorado, deve ser ouvido, sentido como mais uma possibilidade de diálogo.

Nesse caminho inverso, podemos lembrar que a teoria possui seus limites. A teoria orienta, define classes infinitas e possíveis, mas não pode predizer nem produzir a solução (CASTORIADIS, 1989, p.4). Até mesmo por essas incompletudes que portam toda tentativa de configurar a realidade, é necessário ouvir o outro, é necessário viver a alteridade, pensar em rede. No meu campo de trabalho, a alteridade pode-se dar ao perceber o samba como revelador dos conflitos, das tensões e realizações do espaço urbano do Rio de Janeiro, ao entender o samba como uma geografia possível, uma forma particular de formulações teóricas. Podemos pensar que o samba, assim como

> o conto popular, [que] fornece ao discurso científico um modelo,e não somente objetos textuais a tratar. Não tem mais o estatuto de um documento que não sabe o que diz, citado a frente de e pela análise que o sabe. Pelo contrário, é um “saber dizer” exatamente ajustado a seu objeto e, a este título, não mais o outro do saber, mas uma variante do discurso que sabe e uma autoridade em matéria de teoria (CERTEAU apud ALVES, 2001.p 31).

Talvez caiba pensar numa “teoria da tradução” no intuito de perceber que uma prática numa dada cultura [possa] ser tornada compreensível e inteligível para outra cultura (SANTOS, 2000, p.31), ou ter claro que não há outra maneira de se compreender as tantas lógicas do cotidiano senão sabendo que estamos in-teiramente mergulhados nela (ALVES, 2001, p. 16).

Não creio mesmo que haja uma solução para tais questões, o que não impede que haja várias soluções locais e provisórias. Não concebo, entretanto, plausível ignorar essa tensão entre o “lá” e o “aqui” que, em sua permanência, pode ser trabalhada na busca de um projeto libertário e emancipatório.

Redes de samba

Um caminho que podemos seguir para compreender a produção do espaço através do samba é o da construção simbólica da cidade nos diversos discursos musicais a que esta é submetida, sendo reapropriada por abordagens diversas e entrelaçadas.

Esses discursos muitas vezes podem dar-se na forma de diálogos, como o que ocorreu entre os compositores Chico Buarque e Monarco[1], tendo como inspiração o bairro da Lapa.

> Eu fui fazer
> um samba em homenagem
> à nata da malandragem
> que conheço de outros carnavais.
> Eu fui a Lapa
> e perdi a viagem,
> que aquela tal malandragem
> já não existe mais
> (Chico Buarque)
> Um dia tu fostes à Lapa
> ver a malandragem,
> perdeste o tempo e a viagem,
> como seu samba di.
> Eu, fui à Portela ver os meus sambistas,
> mas consultando a minha lista,
> também não fui feliz.
> Lá falaram-me sobre um terreiro
> onde eles passam o dia inteiro,

[1] Compositor da Velha Guarda da Portela.

> num lugar qualquer de Oswaldo Cruz.
> (Monarco)

O primeiro aspecto a ser ressaltado, neste caso, é a possibilidade do diálogo entre os dois autores, que enviam suas mensagens à distância, em tom de conversa íntima de "cumpadres". Ainda nesse sentido, se estabelece, nesse território simbólico, o samba, a mediação, a aproximação, entre pessoas que habitam lugares distanciados pela própria segmentação sócio-espacial da cidade. Ocorre, por assim dizer, uma parceria na composição de um espaço poético, forma mítica de refazer a cidade.

A cidade pode mesmo ser percebida como um texto a ser lido, criticado e reescrito. Essa idéia foi bastante desenvolvida por Calvino, no livro as Cidades Invisíveis, no qual um certo imperador passa a tomar conhecimento de seu reino pelos relatos de Marco Polo, sem se interessar saber

> quantos países conquistou, que sacrifícios foram feitos em sua honra ou que grandes feitos foram somados à sua glória nas últimas expedições. O que o atrai é o fascínio de poder optar por vários caminhos ao mesmo tempo e saber que, a cada leitura, ele é outro. Outro Khan, diante de outra cidade (CARNEIRO, 2001, pg.120).

A essa leitura, o sambista submete a cidade, criando caminhos de possíveis interpretações de suas paisagens. Podemos compartilhar uma dessa leituras com Cartola, na música Alvorada.

> Alvorada lá no morro que beleza,
> ninguém chora, não há tristeza,
> ninguém sente dessabor,
> o sol colorindo é tão lindo, é tão lindo,
> a natureza sorrindo, tingindo, tingindo.
> (Alvorada, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho).

Cartola, por meio desta música, dignifica o morro, local da cidade onde os benefícios sociais são escassos e sobre o qual tantas imagens negativas são divulgadas. A alvorada, no morro de Cartola, sorri colorida, é bela. Tem também uma bela voz para espalhar isso por aí, o samba, "a voz do morro".

Podemos entender essas narrativas como uma geografia possível a ser utilizada como instrumento junto a outras formas usuais de ensinar/aprender a interpretar o espaço.

Pensar em rede supõe dialogar com múltiplos sentidos, múltiplas formas de discursos, múltiplas culturas. As rodas (redes) de samba são territórios em que tais dinâmicas ocorrem de modo lúdico, mágico. Neste caso, a própria confi-guração em

círculo, onde todos podem-se olhar e trocar sinais, já é em si uma forma extremamente adequada à função a que esta está associada, qual seja a produção coletiva de sentidos.

Uma situação particular de construção de texto em rede é o partido alto. Neste tipo de música, os versos são feitos de improviso, coletivamente, num sistema de respostas e desafios, instante em que são relembrados vários perso-nagens, fatos dramáticos ou cômicos. Um partido alto famoso é de Xangô da Mangueira, compositor da Velha Guarda desta escola de samba:

> Moro na roça iá,iá
> nunca morei na cidade
> compro jornal popular
> pra saber das novidades

Essa quadrinha é muito executada nas rodas de “partido”, sendo o pretexto para as intervenções dos participantes, que podem apenas bater palmas, dançar ou cantar o mote, sem, contudo, estarem imunes a serem citados nos versos.

A produção coletiva de discursos demonstra possibilidades de se trabalhar com múltiplas linguagens, palavras, danças, músicas, gestos, simultaneamente. Sendo um tipo de caminho para se pesquisar a produção de saberes em redes, bem como a configuração, por essa via, de territorialidades no campo simbólico.

Uma das formas musicais que se supõe ter participado da composição do partido alto é o jongo, música cantada em coro e que muitas vezes possui um texto enigmático, a ser decifrado. Wilson Moreira, forte referência na história do samba, é autor de um jongo que cai com perfeição para esse trabalho:

> eu vou-me embora pra Minas Gerais agora eu vou pela estrada a fora tocando meu candongueiro, eu sou de angola, bisneto de quilombola não tive, não tenho escola mas tenho meu candongueiro. (Candongueiro-Wilson Moreira)

Essa música possui características identitárias marcantes, a origem (eu sou de Angola), a ancestralidade (bisneto de quilombola) e a descrição de uma vivência (não tenho escola, mas tenho meu candongueiro). Pode-se compreen-der a afirmação de não ter escola como um tipo de denúncia sobre a exclusão a que o negro foi submetido. Além disso, o autor afirma ter seu candongueiro, ins-trumento musical que acompanha o jongo, forma discursiva que utiliza para con-tar sua história, registrar suas origens, produzir fatos, participar dos jogos de forças no campo da linguagem.

Os trechos da música apresentados compõem exemplos de instrumentos que podem ser percebidos como fios na tessitura de conhecimentos no coti-diano. As

relações que se estabelecem por esse caminho podem ser inseridas no contexto educacional. Caminho para pensar o ensino de geografia de maneira que a música possa contribuir no enredamento de múltiplas linguagens e senti-dos a que esta se relaciona, no intuito de participar de uma prática rica e criativa no movimento de ensinar/aprender.

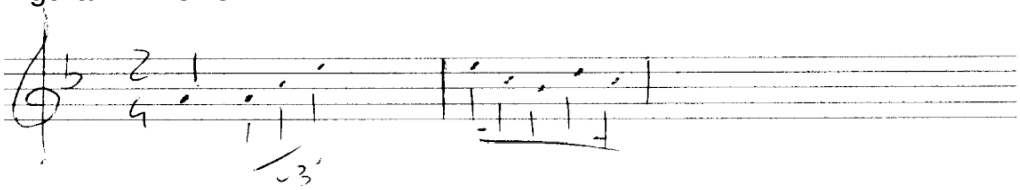
Uma das principais formas de expressão cultural contemporânea

> a música popular. Ela atravessa as fronteiras geográficas, geracionais de classe social, etc., seja pela imposição do mercado dos meios de comunicação, seja pelo interesse e possibilidades de os artistas divulgarem seu trabalho (REIGOTA, 2000, p.27).

O intuito desta dissertação é abrir questões sobre a linguagem musical e a geografia, na construção de valores, identidades, sociabilidades, trocas entre pessoas com diferentes histórias, diferentes formas de perceber o mundo. Este trabalho constitui-se em movimento por esses campos que, acredito, possam permitir aos leitores criar um espaço geográfico tecido material e simbolicamente, e que cada vez menos permite uma distinção clara entre essas duas noções. Trabalhar com o samba pode ser um caminho para novas compreensões na tessitura de fios para uma rede que começa a ser tecida e que, presumo, estará definitivamente incompleta, mutante e em expansão.

1 ENCANTO DA PAISAGEM

Figura 2 - Morro



Morro
És um encanto da paisagem
Suntuoso personagem
De rudimentar beleza
Morro, processo lento e primário
És imponente no cenário
Inspiração da natureza
Na topografia da cidade
Com toda simplicidade
É chamado de elevação
É Vielas, becos e buracos
É Choupanas, tendinhas, barracos
É Sem discriminação
Morro
Pés descalços na ladeira
Lata d'água na cabeça
Vida rude alvissareira Crianças
Sem futuro, sem escola
Se não der sorte na bola
Vai sofrer a vida inteira Morro
O teu samba foi mudado
Ficou tão sofisticado
Já não é tradicional Morro
És lindo quando o sol desponta
E as mazelas vão por conta
Do desajuste social
(Nelson Sargento)

Durante o texto, o morro, que se apresenta como um encanto da paisagem, logo passa a ser descrito por seus dramas, com crianças sem escola, pés descalços, lata d'água na cabeça e até mesmo o discurso que lhe é relacionado sendo reapropriado, "ficou tão sofisticado, já não é tradicional", mas, rapidamente, a velocidade com que gira essa trama é um recurso fundamental, o autor supera o drama, outra voz insurge como contraponto, ou seja, uma voz diferente cantando o mesmo tema: o morro "lindo quando o sol desponta".

As contradições internas do signo podem nos permitir perceber um caminho através do qual o autor encontrou a multiplicidade de planos e a contraditoriedade e foi capaz de percebê-los não no espírito mas em um universo social objetivo (BAKHTIN, 1981, p.21).

Assim, no decorrer da música, soam as vozes principais do grande diálogo. Essas vozes não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente. Fora desse diálogo de verdades em luta não se concretiza nenhum ato de importância, nenhuma ideia importante (BAKHTIN, 1981, p.64).

A escolha deste samba está relacionada a este caráter polifônico, uma vez que essa característica tem a contribuir para o conhecimento pensado em rede, já que, tanto num caso como no outro, prima-se pela pluralidade, pela multiplicidade de sujeitos e vozes na constituição da realidade. De outra forma, enquanto as configurações modernas se legitimam por grandes sínteses homogeneizadoras o pensamento em rede, seguindo nisso a episteme pós-moderna, em geral se legitima pelo heterogêneo, pelo inesperado, pela diferença.

Nelson Sargento nos denuncia a existência de vários mundos simultâneos. O mesmo morro que é outro, e outro, e outro... Caminho pelo qual a complexidade do cotidiano se expõe, colocando a necessidade de, ao invés de dividir para analisar, assumir uma postura inversa de multiplicação de teorias, fontes, noções.

Figura 3 - Walter Alfaiate vestindo Nelson Sargento para a festa de premiação do Grammy

Walter Alfaiate vestindo Nelson Sargento para a festa de premiação do Grammy, em Los Angeles: solidariedade e cumplicidade nas rodas de samba.

Tecer o pensamento em rede implica uma posição teórico-metodológica de união de conceitos que compreendemos como afastados entre si, mas que, por vias diversas, podem estabelecer redes de múltiplas e complexas relações (ALVES, 2001, p.14).

O próprio termo “polifonia” deriva da música e foi reformulado por Bakhtin em referência à interação de vozes ideológicas na obra de Dostoiévski, referindo-se, de certa forma, ao mesmo fenômeno designado por “dialogismo” (STAM, 1993, p.164) que está presente na teoria dialógica da educação, na qual os sujeitos se encontram para transformar o mundo em colaboração pelas suas variadas pronúncias (FREIRE, 1987, p.165-166), interagindo com a noção de conhecimento-emancipação, um dos fios na tessitura deste trabalho.

Quando ouvimos o samba Encanto da Paisagem, a polifonia musical se apresenta através da voz e dos instrumentos que orquestram a música simultaneamente com timbres e ritmos variados. Mas, no âmbito deste trabalho, esse caráter polifônico se desloca para a personagem “morro”, habitada por tantas vozes; ou mesmo para o todo da canção que interage nas rodas a outros discur sos que narram a cidade, também esta, polifônica. (CANCLINI, 1995). Como afirma Stam (1993), a polifonia cultural é política. Quando cantado na roda, esse samba concilia dimensões diversas e afins da noção de polifonia, promovendo a interação de campos de saberes. As tantas configurações do mesmo lugar, o morro, são enunciadas atravessadas simultaneamente pelas várias vozes presentes na roda, e essa orquestração participa de um outro coro, também de inúmeros sons, que explicam a cidade, as teorias urbanas.

Assim, a canção contribui para ser pensada como componente das táticas de intervenção no campo simbólico da cidade planejada que, com rapidez e astúcia, salta de um lugar a outro vencendo o tempo aprisionado pelas planificações (CERTEAU,1994).Nesse sentido, torna-se fundamental a possibilidade de se conhecer o morro por uma explicação de alguém de dentro deste espaço. Como observa Foucault,

> ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeita-mente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber (FOUCAULT, 2001, p.71).

Uma forma de dizer “muito bem” foi esta escolhida por Nelson Sargento.

Tais questões trazem à baila, na verdade, as relações estabelecidas entre cultura, conhecimento/saber e poder. E, dessa forma, nos instiga a refletir como elementos da cultura popular, como o samba, podem contribuir para uma educação que trabalhe a favor da emancipação. Entendendo

> o currículo escolar como um campo em que estão em jogo múltiplos elementos, implicados em relação de poder, compondo um terreno privilegiado da política cultural. Analiso as escolas e seus currículos como territórios de produção, circulação e consolidação de significados, como espaços privilegiados de concretização da política de identidade (COSTA, 2001, p.38),

É possível pensar que este território seja lugar privilegiado para a participação dos grupos excluídos economicamente, na narração de sua própria história, intervindo nas teorias que contam como eles são, atuando no

> jogo de correlação de forças que estabelece critérios de validade e legitimidade segundo os quais são produzidas representações, sentidos e instituídas "realidades (COSTA, 2001, p.41).

Nesse sentido, cabe sugerir que as categorias de ideologia, cultura, ritual e simbólico devem competir com as categorias de esfera econômica e de classe a fim de se entender a dominação e a luta dos dias atuais (MACLAREN, 1931, p.31).

Essa linha de raciocínio vem sendo desenvolvida pelos Estudos Culturais, tendo como um dos autores mais conhecidos o jamaicano Stuart Hall. A partir do que ficou reconhecido como virada linguística, estes estudos passaram a chamar a atenção para a "centralidade da cultura", isto para a forma como a cultura investe, hoje em cada recanto da vida social, não podendo mais ser concebida com o sentido estrito de acumulação de saberes, ou de processo estético, intelectual e espiritual (COSTA, 2001, p.33).

Tais formulações nos levam a compreender que a cultura não se apresenta como uma variável secundária ou dependente, sendo, ao contrário, interpelativa, constitutiva dos modos de constituir realidades, campo onde se travam lutas no jogo incessante de significação do mundo.

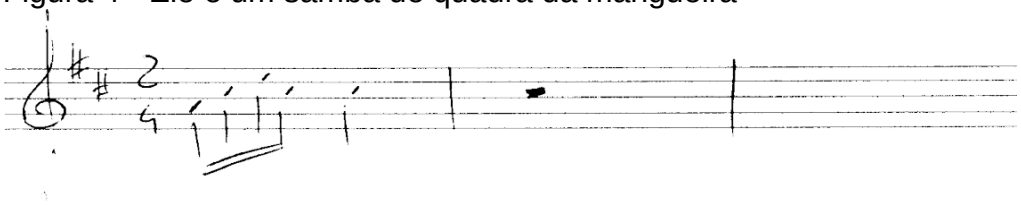
De outra forma, poderíamos sugerir que uma hegemonia econômica não coincide com uma hegemonia cultural, quer dizer, o fato de um determinado grupo ter um maior poder econômico numa dada sociedade não implica que este tenha maior competência para definir as configurações simbólicas a serem partilhadas coletivamente. A recíproca é verdadeira: grupos excluídos economicamente não possuem menor capacidade para intervir no campo do simbólico, sendo essa a ação um meio através do qual possam se incluir, se instituir.

Esse texto teve início com um samba do Nelson, do qual procurei extrair questões que possam contribuir para um pensamento sobre uma educa-ção dialógica que contemple a diversidade de linguagens. Queria encerrá-lo com uma última contribuição,

que acredito, poderá participar do diálogo aberto pelo Nelson Sargento: temos o direito de ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza (SANTOS, 1999, p.62).

2 FLORES EM VIDA

Figura 4 - Ele é um samba de quadra da mangueira



Ele é um samba de quadra da mangueira
Que Deus letrou
dá aula sobre a cidade
E nesta universidade é reitor...
Como dizia outro Nelson
Despedida
Não dá prazer
Pra parar com essa mania de sofrer
Trouxe aqui flores em vida
Pra você
Se a paixão do momento
Engana que é bonita
Nelson Sargento
Diz que acredita
Essa é a grandeza que o samba nos legou
Em cada tristeza
Erguer nosso copo ao humor
Se o riso é mais do que o cansaço
Mangueira cabe em nosso abraço
E toda a dor desse mundo
Enfeita nossa fantasia
Sargento apenas no apelido
Guerreiro negro dos Palmares
Nelson mestre sala dos mares
Singrando as águas da baía...
(Moacir Luz e Aldir Blanc)

A leitura não se restringe, como estamos acostumados a pensar, às palavras. Observar as paisagens em suas formas e dinâmicas, dar significado às suas tramas, inventar possíveis relações e enredos são também leituras. Podemos ler uma história como podemos ler gestos, uma melodia, o movimento das ruas, um personagem marcante do dia-a-dia. (CARNEIRO, 1999, p.19). Assim, emblemas, objetos que compõem o espaço, tudo que é regularmente reconhecido como significando algo faz parte do espectro da linguagem (WAGNER; MIKESELL, 2000, p.116) e, por isso, pode ser lido. Campo semiótico, dedicado a

> toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não [...]. Serve para ler o mundo não verbal: ler um quadro, ler uma dança, ler um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo não verbal (PIGNATARI, 1979, p.11-12).

Assim nos ensina Italo Calvino, a ler e narrar a cidade no livro Cidades Invisíveis, submetendo-a uma geografia fabulosa, investindo insistentemente sobre seu caráter simbólico, fantástico, em que

> o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo que você deve pensar, faz você repetir o discurso
> ... registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas a suas partes... (CALVINO, 2000, p.18).

De forma semelhante, Cosgrove, ao discorrer sobre questões relativas à geografia cultural, considera a paisagem como um texto cultural de muitas dimensões, oferecendo a possibilidade de leituras diferentes simultâneas e igualmente válidas (COSGROVE, 1998, p.101). Este mesmo autor chama a atenção para o fato de a palavra paisagem, surgida no Renascimento, estar intimamente ligada a uma nova maneira de ver o mundo, como uma criação ordenada, designada e harmoniosa, cuja estrutura são acessíveis à mente humana como ao olho (COSGROVE, 1998, p.99), daí que, nos estudos de geografia cultural, por um período, os aspectos visíveis tenham assumido a primazia, parte do processo que foi definido como triunfo da vista ou, mais recentemente, como regime escópico da modernidade. (GINSBURG, 2001, p.189). Neste trabalho, proponho pensar em paisagens sonoras, forma mais adequada à leitura da música, que se manifesta através do movimento melódico e harmônico de diferentes timbres. Ainda que a música possa ser representada numa partitura, e assim submetida a um regime visual, a sua existência de fato é física, pois seu material é o som, através do qual seus signos se movem e permitem ser ouvidos, lidos.

Aldir Blanc e Moacir Luz perceberam em Nelson Sargento um leitor da cidade e, simultaneamente, um símbolo desta. A música que abre esse texto chama a atenção para este fato ao instituí-lo como um samba de quadra da mangueira que dá aula sobre a cidade.

Pudemos acompanhar uma dessas aulas através da canção Encanto da Paisagem, na qual o morro é apresentado em sua pluralidade de vozes, em suas múltiplas regências, como vimos anteriormente.

Para Aldir Blanc e Moacir Luz, autores do samba que tratamos agora, Nelson Sargento passa a ser lido como personagem da cidade, transforma-se em um signo. Neste jogo, aquele que antes observava e explicava a cidade passa a fazer parte desta paisagem, virando uma página do texto urbano, um samba de quadra, uma

representação, podendo agora estar presente e ausente simultaneamente (Idem, p.85), como voz ativa no diálogo com alguém que se encontra distante.

Cabe aqui pensar um pouco sobre a representação usada para referir-se ao Nelson Sargento, os sambas de quadra, que eram os encontros, as rodas de que participavam os compositores nas escolas para compor músicas que não estavam ligadas à disputa para os desfiles de carnaval. Os sambas surgidos ou apresentados nestes encontros eram definidos também como samba de quadra, samba de terreiro ou, ainda, samba de meio de ano. As composições teriam que ser inéditas, ou seja, não poderiam ter sido gravadas ou tocadas no rádio. Deviam então as pastoras, talentosamente, aprendê-los para, em coro, cantá-los na repetição a fim de que o restante dos participantes pudesse ouvir e avaliar os sambas. Muniz Sodré, em seu livro Samba, o dono do corpo, faz a seguinte referência sobre tais locais

> Nesse espaço utópico, as palavras encontram um outro campo semântico, o campo de outra posição cultural. Assim a expressão samba -de- terreiro (ou samba-de-quadra como se diz) designa menos um conjunto de característica morfológicas e mais uma semiótica – a intenção de tornar presentes o corpo, o calor humano, a dinâmica da troca recalcada pelo dispositivos de poder do samba-indústria ou do carnaval-espetáculo (SODRÉ, 1998, p.65).

Esses encontros tinham então o papel de conferir títulos, definir papéis sociais como de músicos, compositores, puxadores ou pastoras.

Podemos pensar, então, o samba como lócus para o debate de diversas interpretações da vida cotidiana, bem como possível campo de desenvolvimento de ideias, instituição de papéis sociais e produção coletiva de identidades.

Partimos aqui do princípio de que toda interação social é uma interação epistemológica, uma troca de conhecimentos (SANTOS, 2000, p.304), sendo assim e compreendendo que todo conhecimento é parcial, local e datado, é premissa que se beba em todas as fontes (ALVES, 2001, p.15), já que as incompletudes a que estão fadadas todas as configurações exigem o debate sobre formas de lidar com a complexidade e a diversidade. Exige pensar num conhecimento que seja tecido em rede (ALVES, 1999) com os vários fios que o cotidiano nos oferece e dos quais as narrativas musicais, entre elas o samba, fazem parte.

Quero então pensar, para efeito desse trabalho, datado, que o samba é um lugar, é um território constituído pelas narrações do cotidiano, e que não possui uma fixação territorial material, mas simbólica, elaborada em códigos, o que lhe permite fluidez suficiente para vencer as perseguições a que foi submetido (Sodré, 1998) e, ao mesmo

tempo, se configurar, se estabelecer inusitadamente no campo da estratégia (CERTEAU, 1994, p.99). Certeau (1994, p.201-202) faz distinção entre lugar – local da ordem, submetido à lei do próprio, da estratégia – e espaço – produzido pelas operações que o orientam. Concluindo: o espaço é um lugar praticado.

Milton Santos (2000, p.26) abdicou da distinção entre e espaço e lugar definindo cada uma dessas noções para cada momento de sua utilização, reparando da necessidade de se falar em território usado.

Quando compreendo o samba como território simbólico, quero exprimir justamente seu caráter de uso, de prática. De se fazer, no espaço do outro. Metáfora espacial que se pretende de um pensamento combatente, que coloca o espaço do discurso como terreno e objeto de práticas políticas (FOUCAULT, 2001, p.159).

A característica migrante deste território simbólico é que permite a sua ocupação por pessoas de espaços sociais diferentes, como auditório privilegiado para debates e encontros de cidadãos que se viram separados espacialmente pelo brutal impacto da ação do Estado e do capital na segmentação social de nosso espaço urbano (ABREU, 1997). Essa é uma das vias como a cidade, ao reunir

> pessoas das mais diversas origens, dos mais diversos níveis de instrução, de riqueza de entendimento, constitui-se em um lugar onde é possível uma mistura de interpretações... de modo a alicerçar um entendimento que produza um sentido. Por enquanto, esse sentido é mais expresso pelos “rapistas”, pelos compositores (SANTOS, 2000, p.60-61)

No início deste trabalho, apresentei uma forma de como esse contato se estabelece através do diálogo ocorrido entre os compositores Chico Buarque e Monarco, esse diálogo reaparece agora entre Nelson Sargento, Aldir Blanc e Moacir Luz. O que começamos a perceber é que o samba ultrapassou as dimensões dos terreiros para se amplificar pela cidade, formando uma intensa rede de saberes que se move como um território simbólico invisível, fazendo uso da cidade planificada, aprisionada pelo olhar.

Um desse lugares em que este território (o samba) se materializa é a rua Dona Maria, na Muda, Zona Norte do Rio de Janeiro, e os dois responsáveis por esse acontecimento são os compositores da música tema deste texto, vou falar um pouco deste evento que, acredito, nos auxiliará a desenvolver questões que estão vinculadas à minha intenção de perceber como a música, sendo parte de um princípio estético da emancipação (SANTOS, 2000 p.75), pode auxiliar no desenvolvimento de uma apreciação de comunidade expressa não numa ordem de colonização, mas de solidariedade entre seus membros, que se contamine dos ideais de prazer e criatividade,

contribuindo para o movimento que busca fortalecer o caráter emancipatório no campo da regulação, atingido uma de suas representações mais inacabadas, a comunidade.

Busco, neste movimento, formas de participar do que foi definido por Boaventura de Sousa Santos (2000) como paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente, compreendido não apenas como um paradigma científico, mas, também um paradigma social. Para este autor,

> o espaço da comunidade é constituído pelas relações sociais desenvolvidas em torno da produção e da reprodução de territórios físicos e simbólicos e de identidades e identificações com referência a origens e a destinos comuns (SANTOS, 2000, p.278).

Procurarei narrar aqui alguns elementos que se encontram nesses eventos ocorridos na Muda que penso coincidirem com esta noção de comunidade na qual as dimensões de participação e solidariedade podem apresentar-se como resistindo à

> especialização e a diferenciação técnico científica através das quais a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência moderna colonizou os outros dois princípios modernos de regulação: o mercado e o Estado (SANTOS, 2000, p.75).

Os encontros na Muda ocorrem na rua em frente ao bar de uma senhora extremamente simpática, Dona Maria, e são marcados e organizados por Aldir Blanc e Moacir Luz, moradores de um prédio vizinho.

Em frente ao bar, são agrupadas as mesas e cadeiras onde ficarão os músicos, que se vão revezando. Várias pessoas puxam os sambas, muitos destes inéditos, que vão sendo cantados com maior ou menor empolgação pela roda. É comum também que se lembre de um samba já há muito esquecido. Talvez conte-se então, sobre o autor, uma história, uma bravata, uma arenga. Às vezes, nesses casos, se descobre uma proximidade com o ocorrido (“meu pai estava lá neste dia”), ou esses fatos se relacionam a outros, e os casos começam a se cruzar, as lembranças se entrelaçam. As memórias vão sendo discretamente tecidas.

Na maior parte do tempo, esses assuntos discorrem enquanto os sambas vão desfilando como pano de fundo, envolvendo o assunto, desvirtuando a conversa (“Ouviu este verso?”), que vai trocando de rumo ao sabor das insinuações da música. Difícil saber quantos, e de quantas formas, esses diálogos recuperaram memórias ou se transformaram em novas músicas, suscitando outras conversas nesse fluxo incessante de sentidos que ocorre neste local. Uma delas, quem sabe, pode ter sido a homenagem feita a Nelson Sargento por Aldir e Moacir flores em vida. Um samba da dupla que faz

grande sucesso nessa roda é o Saudades da Guanabara, hino do local que começa assim

> Eu sei
> Que meu peito é uma lona armada
> Nostalgia não paga entrada
> Circo vive é de ilusão

Essa música, efusivamente cantada pelos participantes da festa, num gesto de aprovação, tem um sentido bastante especial, pois, penso, descreve com leveza o sentido daquele encontro, parte que recolho do meu trabalho de campo para analisá-la em meu texto, meu laboratório.

Então, a rua dona Maria pode ter-se transformado num circo com lona armada para a apresentação do espetáculo, bufo, itinerante, cuja arte consiste em ludibriar o tempo através das artimanhas em curso, propensas às

> divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circulóquios ...
> estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo... uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte. (CALVINO, 1990, p.25).

A morte, propiciada pelo caminhar do tempo, é a partida do circo, o encerramento do encontro. Pois é característica comum ao circo e às rodas de samba a não fixação.

É ideia do circo segue-se a de nostalgia que não paga entrada já que tudo se passa no espaço público, numa rua, em frente a um bar. Lembrar é também uma forma de surpreender o tempo. Ouvir novamente uma canção atualizando-a, preenchendo-a de novos sentidos, é um modo de se apossar do tempo, como faço agora neste texto através desta música, me ausentando do presente visitando fragmentos de lembranças detonados por uma canção. A nostalgia trabalha embaraçando o tempo com tantos tempos possíveis, num devir que abrange passado, presente e futuro... uma pluralidade de vidas (MORIN, 1986, p.358). O que passou e retorna. O que “ é”, o presente mudado pelos fatos que retornam, tornando-o impuro, infinidade de memórias e expectativas que antecipam o futuro, em enunciações de como será, de como se quer, se sonha, se vive o futuro.

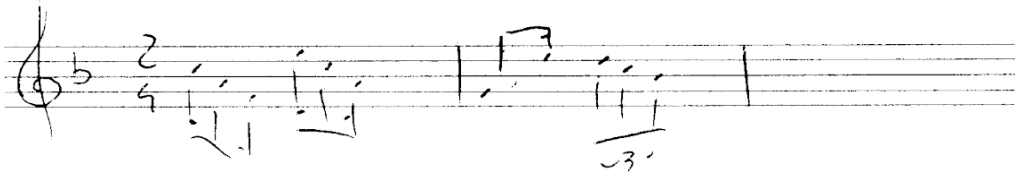
Nesses instantes, na Muda, tal como em Eufêmia,

> para cada palavra que se diz – como “lobo”, “irmã”, “tesouro escondido”, “batalha”, “sarna”, “amantes”, os outros contam uma estória de lobos, de irmãs , de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. E sabem que quando ... puserem-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã, numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios (CALVINO, 1990, p.38).

Logo a seguir, vem a ideia da ilusão, caminho através do qual compõe-se a cidade sonhada, fabricada pela narração musical, mítica, poética. Mágica que refaz um trecho urbano, de uma rua de subúrbio, transformando-o em circo, encerrando o compromisso com o real, com o prático, o operacional, princípios hegemônicos da cidade colonizada pela regulação (SANTOS, 2000). Soando através de seu corpo, a música astuciosamente (CERTEAU, 1994) constrói prédios, praças, coretos, feiras, insondáveis ao olhar, pois, feitos de som, são apenas a vibração de uma pluralidade de vozes a edificar inumeráveis cidades invisíveis.

3 IDIOMA ESQUISITO

Figura 5 - Fui fazer meu samba



Fui fazer meu samba
Na mesa do botequim
Depois de umas e outras
O samba ficou assim
Estrambonástico,
Calepoplético,
Simbalenítico,
Estapafúrdio,
Prosolométrico,
Antropofágico [...]
À isso aí, é isso aí,
ninguém entendeu nada eu também não entendi
Nelson Sargento

3.1 Questões epistemológicas

Neste samba, o autor sugere um estado de embriaguez (na mesa do botequim) que o levou a fazer um samba com palavras esquisitas, que tornaram sua mensagem incompreensível. Este estado de embriaguez, creio não ser necessariamente privilégio dos frequentadores dos botequins. Quando assistimos aos informes econômicos dos noticiários, não é incomum que nos confundam os termos usados, tais como déficit primário, previsão orçamentária, dívida interna, superávit. Noções com as quais nos defrontamos no dia-a-dia e que organizam uma metanarrativa econômica que possui hegemonia na estruturação de um sistema ideológico do qual fazemos parte e ao qual temos grande dificuldade de atribuir sentido (SANTOS, 2000).

Esse caráter hermético da linguagem acadêmica está principalmente associado à especialização e à divisão do conhecimento em disciplinas que tendem à independência por seus conceitos, técnicas e teorias que lhes são próprias, configurando, em alguns casos, um estado de incompreensão entre as diferentes áreas e para sociedade de forma geral (MORIN, 2000).

> O paradigma da ciência moderna travou desde o início uma luta cerrada contra a linguagem vulgar do senso comum, vinculadora de concepções falsas tornadas evidentes pela aparente transparência de uma linguagem comum a todos. Luta de tal maneira cerrada, que a ciência passou a confiar

> exclusivamente numa linguagem incomum por excelência [...] Desde então, foram marginalizadas, tanto a linguagem vulgar, como a linguagem literária e humanística, ambas indignas, pelo seu caráter imagético e metafórico, do rigor técnico do discurso científico (SANTOS, 2000, p.111-112).

Colocando-se no topo da hierarquia dos saberes, a ciência moderna passa a trabalhar com o conhecimento-regulação, no qual a ignorância se designa por caos e o saber pela ordem. O conhecimento-emancipação, que compreende o saber como processo de superação da colonização pela solidariedade, passa a ser dominado por este princípio. (SANTOS, 2000, p.29). Nesse movimento, as pluralidades tendem a ser homogeneizadas, colonizadas por uma forma "superior" de pensamento, que passa a ter plena utilidade no pilar da regulação do paradigma moderno, permitindo a articulação do Estado, Mercado e Comunidade, imprimindo uma lógica de silenciamento das diferenças e ignorando as culturas locais e suas solidariedades.

> O Estado que se constitui [na modernidade] mostra progressivamente sua incompatibilidade com uma sociedade polissegmentada como aquela formada por culturas populares regionais, locais; isto é uma sociedade organizada sobre um sistema composto de multiplicidade de grupos e subgrupos – classes, linhagens, corporações, fraternidades, grupos de idade, etc. – e cujas relações e equilíbrio internos estão regidos por complexos rituais e sistemas de normas. Os foros e particularidades regionais, em que se expressam as diferenças culturais, se convertem em obstáculos à unidade nacional que sustenta o poder estatal. De outra parte, a integração vertical: a implantação de determinadas 38 relações sociais novas mediante as quais cada sujeito é desligado da solidariedade grupal e religado a autoridade central. Desligamento que ao romper a sujeição ao grupo "liberava" cada indivíduo, convertendo-o em mão de obra livre, isto é, disponível para o mercado de trabalho [...] E o Estado, frente à complexa rede de associações de que estava tecida a vida dos indivíduos, as quais estava "sujeito", e das quais recebia segurança, se erguerá mais à frente, bem como lei do soberano, enquanto uma instituição-providência que garante a segurança de todos. [...] É justo nesse momento em que as culturas populares, locais ficam sem chão, no momento em que se lhes nega o direito de existir, quando os estudiosos se interessam por elas. (BARBERO, 2000, p.140-141)

Tais apreciações nos permitem perceber como o conhecimento-regulação teve um papel de grande importância na instauração do Estado moderno, bem como na configuração de uma forma de saber que transformou o que lhe era diferente em seu objeto de estudo, submetido a seu regimento, seu estatuto da verdade. Em cuja justificação se encontra um jogo de normas próprio, uma auto referencialidade.

Esses fatos nos permitem perceber como o conhecimento participa do jogo de forças que compõem nossa sociedade, movimentando as engrenagens do Estado, do Mercado e da Comunidade, representações que configuram o pilar da regulação da modernidade, como nos demonstra Boaventura Santos (2000).

Esse mesmo autor propõe uma ruptura epistemológica que fortaleça a emancipação. Para tanto, o princípio da comunidade e a racionalidade estético-

expressiva, representações mais inacabadas da modernidade ocidental, devem ser reconhecidos como potencialidades epistemológicas no restabelecimento das energias emancipatórias. De outro modo, esse autor propõe um desequilíbrio dinâmico que sobreponha a emancipação à regulação que, para sua concretização deverá contar com a cumplicidade epistemológica do princípio da comunidade e da racionalidade estético expressiva.

Nesse contexto, as rodas de samba se apresentam como território extremamente rico para nossos estudos (práticas), pois dinamizam uma forma especial de vivenciar a comunidade através das solidariedades entre vizinhos, amigos, parceiros, e, sobretudo, através de um discurso estético-musical, o samba. Nas rodas, estabelece-se uma coincidência entre dois princípios potenciais para o desenvolvimento das formas emancipatórias de conhecimento (comunidade e racionalidade estético-expressiva ‘), que primam por maneiras diversas de produção de saberes que, por várias manobras, subvertem a ação do conhecimento regulação, resistindo à especialização e à diferenciação técnico-científica.

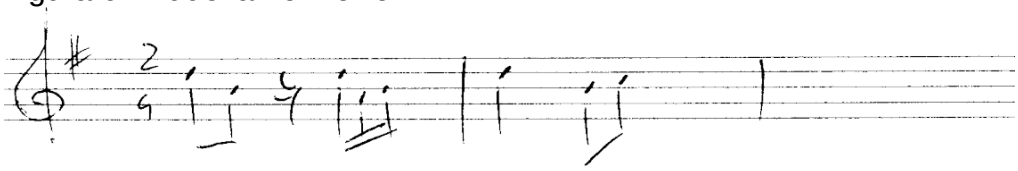
O paradigma da produção do conhecimento em redes partilha, no meu entender, desse movimento de busca de novos caminhos que compreendam o “outro” como produtor de conhecimento, e não como sujeito a ser colonizado ou transformado em objeto de estudo, classificado como categoria em um determinado esquema teórico. Por isso, escolhi esta noção, que incluo no título do trabalho: redes de saberes nas rodas de samba.

O pensamento em redes insere-se num contexto que busca a superação do conhecimento fragmentado e, para além disso, o respeito às várias formas de produção de saberes que se desenvolvem em nossa sociedade, participando da dinâmica de significação do mundo. Dessa forma, consiste em aprender com as práticas, com as experiências do cotidiano, entendidas como saberes, fios que tecem coletivamente redes de subjetividades (SANTOS, 2000) que discretamente configuram o que compreendemos como realidade(s). Assim, procura rever a primazia da teoria, investindo numa relação rica entre teoria e prática, ciência e arte.

Tais fatos implicam uma vocação multicultural. Necessito lançar mão de uma teoria da tradução (SANTOS, 2000, p.31) através da qual uma prática, numa determinada cultura, pode ser compreendida em outra, servindo de suporte epistemológico às práticas emancipatórias, todas elas finitas e incompletas e por isso, apenas sustentáveis quando ligadas em rede (SANTOS, 2000, p.31)

4 LINGUAGEM DO MORRO

Figura 6 - Tudo lá no morro



Tudo lá no morro
À diferente Daquela gente Não se pode duvidar Começando pelo samba quente
Que até um inocente
Sabe o que é sambar
Ouro fato muito importante E também interessante
À a linguagem de lá
Baile lá no morro é fandango
Nome de carro é carango
Discussão é bafafá
Briga de uns e outros
Dizem que é burburim
Velório no morro é gurufim
Erro lá no morro chamam de vacilação
Grupo de cachorro em dinheiro é um cão
Papagaio é rádio
Grinfa é mulher
Nome de otário
É zé mané.
(Padeirinho e Ferreira Santos)

Compreendemos, então, que, dada à incompletude e à parcialidade dos conhecimentos, a produção destes só pode ser sustentada em redes, sendo necessário investir em meios que traduzam sistemas de significações de um domínio a outro, permitindo o entendimento dentro da diversidade, no movimento em que o global se realiza no local e os locais realizam o global (SANTOS, 2000), no jogo de espelhos em que a parte e o todo se confundem.

Esbarramos nesse processo com a dificuldade em lidar com a multiplicidade de culturas de que participamos, mas, sobretudo, reconhecemos a riqueza a que estas pluralidades podem nos levar através de novos diálogos, novos modos de dar sentido à vida.

Essa operação de tradução foi experimenta por Padeirinho e |Ferreira Santos, compositores da Mangueira, em Linguagem do Morro. Cabe ressaltar que a explicação dos termos reapropriados é feita por um morador do morro, que transforma em música códigos cotidianos de comunicação, praticando uma forma de afirmação deste discurso, identificando-o a uma cultura local, o morro. Por outro lado, ao ser fixado em uma música, esse idioma ganha mobilidade espaço-temporal, percorrendo outros contextos,

realizando-se em novas circunstâncias, como, por exemplo, na roda de samba de que participei hoje (02/out/2002), ou no corpo do texto que escrevo.

Esse fato é fundamental na produção deste trabalho pois

> o que se pretende investigar, realmente não são os homens como se fossem peças anatômicas, mas o seu pensamento-linguagem referido à realidade, os níveis de sua percepção desta realidade (FREIRE,1987, p.88).

O que se pretende é aprender com os corpos rebeldes, que não se deixaram colonizar, quem sabe taticamente, fazendo-se passar por corpos dóceis (SANTOS, 2002, p.241), ou utilizando uma linguagem estranha, incompreensível ao saber colonizador. Arte de planejar apenas entre os “seus” na presença do estrangeiro.

Pretensão então de encontrar assinaturas, vínculos entre a ação social e os padrões de formação cultural. Senhas para a compreensão das práticas de conhecimento – inteligibilidade – dos agentes em questão – autoria – e seus projetos – objetivos – (SANTOS, 2002, p.241). Aprender, decifrar sutis rubricas, palimpsestos, breves presenças, que como som usam o corpo alheio sem se deixarem aprisionar.

O que pratiquei hoje na roda de samba através da canção do Padeirinho foi um modo de tradução. Tocar, cantar, dançar a música é preenchê-la de sentidos através da voz, do corpo, da execução dos instrumentos que se entrelaçam dando-lhe movimento e propiciando interações variadas e simultâneas cuja explicação se torna fugidia, subvertida pela emoção, pelas sutis relações de cumplicidades estabelecidas neste momento de encarnação da Linguagem do morro.

Tratada assim, a música concilia linguagem e emoção, se entendermos que

> a linguagem, como fenômeno, como um operar do observador, não ocorre na cabeça, nem consiste num conjunto de regras, mas ocorre no espaço das relações e pertence ao âmbito das coordenações de ação, como um modo de fluir nela (MATURANA, 2001, p.27).

O uso do samba nas rodas incide justamente nesta questão, pois implica a aceitação do outro, sendo esta aceitação emoção fundadora de sociabilidades, ao propiciar conversações que entrelaçam o emocionar e o linguajar, constituindo um mundo de ações possíveis pelas quais se encarnam a cultura e a história em nosso presente (MATURANA, 2001, p.91).

A produção de saberes se dá também através das intertextualidades a que os discursos musicais podem ser submetidos. Por exemplo, o samba em questão

(Linguagem do morro) não foi cantado hoje, ele apenas me foi mencionado pelo cantor que eu acompanharia, que disse que o cantaria, e não o fez.

Mas a menção feita foi suficiente para que um filme interior meu começasse a rodar ao mesmo tempo que acompanhava outras músicas. Esse samba me ocupava mudo, através de imagens que, donas de si, emergiam interferindo no 'texto principal' de uma ou outra canção que estava sendo cantada. Esse diálogo secreto acabou fabricando uma parceria de Padeirinho com Noel Rosa, este segundo compositor da cidade (e não do morro), figura mítica do bairro de Vila Isabel, onde se avizinham a Mangueira (de Padeirinho) e, feliz coincidência, a UERJ. Transcrevo, a seguir, a música de Noel que funcionou como trilha sonora do filme do Padeirinho que, por diversas imagens, fizeram do meu pensamento tela para sua exibição.

> O cinema falado
> é o grande culpado
> da transformação
> dessa gente que sente
> que um barracão
> prende mais que um xadrez
> lá no morro seu fizer uma falseta,
> a Risoleta
> desiste logo do francês e do inglês
> A gíria que o nosso morro criou
> Bem cedo a cidade aceitou e usou
> Mais tarde o malandro deixou
> De sambar dando pinote
> Na gafieira dançando o foxt-trot
> Essa gente hoje em dia
> Que tem a mania
> da exibição
> Não entende 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 "love you" Esse negócio de alô, Alô, boy, Alô, Johnny"
> Só pode ser conversa de telefone.
> (Não tem tradução, Noel Rosa)

As músicas de Padeirinho e de Noel Rosa incidem na mesma temática de forma complementar relacionando o morro e cidade, e instituindo um auditório de debate em que as diferenças sócio-espaciais entre esses dois indivíduos (Noel morador da cidade; Padeirinho, morador do morro) podem ser reconhecidas como fundamentos de um diálogo rico por partirem de contextos diversos, articulando um espaço que, sob a ação do Estado e do Mercado, sofreu um brutal processo de segmentação social (ABREU, 1987), constituindo um modo em que solidariedades desenvolvem-se na comunidade

gerando uma dinâmica de compreensão e ação sobre as fragmentações do território. De outra forma, os dois sambas descrevem novos usos das palavras que, criadas nos morros, acabaram sendo aceitas na cidade, disputando espaço com termos estrangeiros difundidos através do cinema falado, que chegou ao Rio de Janeiro em 1929 (MÁSSIMO; DIDIER, 1929).

> As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma [...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1992, p.41).

O processo coletivo de ressignificação dos termos que Padeirinho nos expõe demonstra a existência de uma linguagem que compõe uma identidade local que interage com os discursos formais de uma cidade, que se movimenta de forma híbrida, embaraçada pelos discursos das planificações, dos técnicos, e os discursos de praticantes que subvertem o campo semântico dos termos, instituindo uma ordem de uso local que se espraia pela planície, multiplicando a cidade, que passa a se comportar como uma e várias ao mesmo tempo, orquestrada polifonicamente por inúmeras vozes , entre estas, o samba.

Apropriando-se do espaço urbano, tais músicas praticam

> uma operação de consumo simbólico que integra os fragmentos em que já se despedaça essa metrópole ao narrativizar os segmentos urbanos na crônica, constrói-se – mediante o que Ramos chama de a ”retórica do passeio”- uma ordem da cidade (CANCLINI, 1995, p.127).

A música, tal como a crônica publicada nos periódicos, é o meio de comunicação próprio desta modernidade incipiente, onde se entrelaçam os sentidos parciais das experiências urbanas (CANCLINI, 1995, p.127).

O consumo como uma forma especial de uso, como tipo específico de recepção, tem sido percebido como uma forma de pensar (CANCLINI, 1995) que se produz na comunidade que digere os textos globais, atualizando-os localmente, conferindo a esses elementos sentidos relacionados às redes locais e, por esse processo, configurações identitárias inteiramente relacionais, percebidas não em sua essência ensimesmada, mas como material simbólico que se narra.

Noel Rosa, no samba Não tem tradução, “traduz”, de certa maneira, essa tensão relacional entre uma narrativa local e uma narrativa com fortes características universalistas, chamando a atenção para um fenômeno, a globalização, que, na data de

composição do samba, 1933, ainda se apresentava de forma incipiente através de um de seus veículos potenciais: o cinema.

Através do cinema, pode-se consumir intensamente outras cidades pela apropriação de outras linguagens, gestos, hábitos, músicas, danças. Essa expansão transforma o lugar, historicizando a cidade por intensos embates com novos elementos simbólicos que passam a ser incorporados.

O filme, segundo Benjamin, é uma criação da coletividade, já que sua produção é tão cara que um só consumidor não poderia mais pagá-lo, como quem compra um quadro, por exemplo. Em 1927, calculou-se que um filme, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. Daí que o cinema falado tenha sido um retrocesso ao delimitar seu público por fronteiras linguísticas, fato que seria compensado pela sincronização. Assim, se numa perspectiva externa, o cinema falado estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica numa escala ainda maior (BENJAMIN, 1993, p.172).

O cinema falado é o grande culpado da transformação, afirma Noel Rosa. O cinema participa das condições para a cosmopolitização do homem, que passa a estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Por isso, porta traços marcantes de uma globalização que se insinua sincronizando as culturas.

Emancipado de sua “aura”, de seu valor ritualístico (BENJAMIN, 1993, p.173), o filme comporta-se como ícone de uma indústria cultural de massa emergente, marca de um globalitarismo (SANTOS, 2000) que se imporá, como emblema do mercado, às culturas locais que transitarão na fronteira entre a mercantilização de seus objetos e a reapropriação de materiais das indústrias de massa para usos próprios.

Benjamin (1993), ao analisar como a reprodutibilidade técnica emancipa a arte de seu ritual, de seu aqui e agora, indica como a função social da arte se transforma.

Deixando de fundar-se no ritual, a arte passa a conciliar os interesses dos Estados Nacionais e do Mercado. Ao analisar as relações entre o surgimento do cinema falado e do fascismo, Benjamin (1993, p.172) observa que

> as mesmas turbulências que de modo geral levaram à tentativa de estabilizar as relações de capital vigentes pela violência aber-ta, isto é, segundo formas fascistas, levaram o capital investido na indústria cinematográfica, ameaçado, a preparar o caminho para o cinema falado.

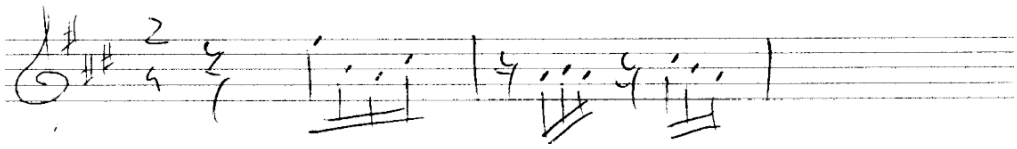
O Cinema falado é o grande culpado da transformação, afirma Noel Rosa. Tal como o filme, o samba passa a ser convocado pelo seu valor de exposição. Fixado em

disco, percorre o caminho da reprodução em massa, submetendo-se às forças do mercado, sendo colonizado. Entretanto, a persistência das rodas de samba em ritualizar esses discursos, identificando-os com o aqui e agora, restituindo-os da aura, implementa um caráter inacabado à ação reguladora. É nesses encontros balizados pela racionalidade estético-expressiva que a arte reassume seu papel de vínculo com a comunidade, momentos em que o prazer, apesar de semi-enclausurado, se pôde imaginar mais do que semi-liberto (SANTOS, 2001, p.76).

Por esse modo, convergem nas rodas de samba os princípios da comunidade e da racionalidade estético-expressiva, representações mais inacabadas da modernidade ocidental que poderão ser cúmplices num desequilíbrio dinâmico que penda para a emancipação.

5 SEI LÁ, MANGUEIRA

Figura 7 - Visto assim do alto



Visto assim do alto
Mas parece um céu no chão
Sei lá, não sei, em mangueira a poesia
Feito mar se alastrou
E a beleza do lugar
Prá se entender
Tem que se achar
Que a vida não é só isso que se vê
É um pouco mais
Que os olhos não conseguem perceber
E as mãos não ousam tocar
E os pés recusam pisar
Em Mangueira a poesia
Num sobe e desce constante
Anda descalço ensinando
Um modo novo da gente viver
De sonhar, de cantar, de sofrer
Sei lá, não sei não,
sei lá, não sei não
A mangueira é tão grande
Que nem cabe explicação
Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho

5.1 Questões metodológicas

Prá se entender o pensamento em rede tem que se achar que a vida não só isso que se vê. Alves (2000) nos ensina alguns caminhos para partilharmos dos saberes produzidos no cotidiano em suas imprevisíveis configurações. Escolho como base para esses movimentos de inserção no cotidiano a não separação clássica entre sujeito e objeto ou entre observador e realidade. Minhas observa-ões, reconheço, são, na verdade, uma ação sobre a realidade. Minhas explicações são, elas mesmas, criadoras de “verdades”, que assumo como parciais e incompletas, carentes de interações com outros enfoques para permanecerem em transformação, em movimento, estado sem o qual não há música, essência deste trabalho.

Do mesmo modo, como músico, compositor, participante das rodas de samba, minha posição é parte da realidade em estudo, não sendo possível a distinção clássica pesquisador-objeto. Pensar as rodas é me pensar em seu movimento é exercitar um

reconhecimento de um espaço do qual participo. É então, em grande parte, um exercício de autoconhecimento.

> Tecer o pensamento em rede, de múltiplos caminhos e sem hierarquia, em um mundo de pensamento linear compartimentado, disciplinarizado e hierarquizado que nos formou a nós mesmos, na disjunção, na separação e na redução (Morin, 1995, p.85), vai exigir um poderoso movimento de superação que não sabemos ainda e que é preciso aprender (ALVES, 1998, p.9).

Segundo Alves (2001), coloca-se hoje a necessidade de se ampliar o uso dos sentidos, buscando-se referências para superar os limites colocados pela primazia da visão. Este movimento implica um mergulho com todos os sentidos. Movimento definido, pela mesma autora, como o sentimento do mundo. (ALVES, 2001, p.15)

Creio que o samba do Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho compartilha desse sentimento abrangente, amplificador de uma vida que é um pouco mais, que os olhos não conseguem perceber. A Mangueira é tão grande que nem cabe explicação.

Parte de um mundo incomensurável, se bem nos percebemos inteirados a ele. Se não o recortamos, o real é tudo. Retirados os processos de seleção, de formulação de categorias, do que é ou não pertinente. O que sobra? ... Tudo. Sobra a vida que é como a música, movimento incessante. Registrá-la é perdê-la. Fora da representação, a vida já é outra.

Incoerentemente, estar mergulhado na roda de samba é estar longe do mundo, do mundo em que fui criado, de como o apre(e)ndi. Fuga do que se cristalizava como conhecimento, como verdades. Semiliberto do que me tinha como seu.

Se me pauto por mapas preexistentes, corro perigo, então não os reconheço. Permanente tensão entre representação e orientação na qual mudar a escala significa mudar o fenômeno. Melhor insistir na cartografia impressa pelos passos no terreno, na escala Borgeana: 1:1 (SANTOS, 2000, p.200-202, 231). Impossível, não existe um mapa que corresponda ao terreno. Mapear é deformar. Princípio cartográfico, assumir as deformações. Descrever é deformar, narrar é assumir a deformação.

> Sei lá, não sei,
> Sei lá, não sei não.

“Você sabe que é só talvez, não é, fulano...?” conhecido bordão de um amigo da roda. Em que situações está previsto seu uso? Nenhuma... todas. Regra do jogo: não é o que “é”, é o “talvez”, o “pode ser”, atrelado ao uso, à arte do instante. Afeiçoado então às circunstâncias, já que, não sendo, estando vazio, pode de tudo ser preenchido. Lição

para se aprender, talvez. Esvaziar-se. Estar leve para poder ser afetado. Fluir com a música, dos sons, dos corpos, dos sinais. Desaprender.

> Em Mangueira a poesia,
> num sobe e desce constante,
> anda descalço ensinando
> um modo novo da gente viver.
>
> Pesquisando o cotidiano, no cotidiano, aprendemos com os nossos parceiros de pesquisa, incorporamos às nossas variáveis" elementos das vidas de todos que, se não servem para a construção de um modelo explicativo das ações pedagógicas empreendidas por eles, nos ajudam a ingressar na rede de valores, crenças e conhecimentos que nelas interferem (OLIVEIRA, 2001, p.41).

Sendo músico atuante das rodas de samba, percebo-me então como nativo. Ação etnográfica que identifica o observador como parte de sua observação. Isto solicita que o campo do conhecimento inclua, dentro de si, a compreendem objeto e sujeito no processo de identificação de seu campo de conhecimento" (BHABHA, 1998, p.212). Devo, talvez, autoobjetificar-me indefinidamente projetando para fora de mim fragmentos cada vez menores de mim mesmo. (BHABHA, 1998, p.42), como textos metaforizados em faixas musicais, canções inacabadas, entre lugares (BHABHA, 1998), híbridos de práticateoria.

Segundo Bhabha, o sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes ou discursos de minoria (1998, p.213). Polifonia de praticantes na qual harmonizo minha voz.

Se não reconheço como "método", o discurso que organiza a maneira de pensar em maneira de fazer, em gestão racional de uma produção e em operação regulada sobre campos apropriados [...] semente da cientificidade moderna, resta a "descrição" que depende da narratividade. (CERTEAU,1994, p.136).

Dependente da narratividade, a descrição, no seu sentido clássico, não se iguala a esta. O ato de narrar não está submetido ao compromisso com a "realidade" como a descrição clássica (ALVES, 2001, p.31).

Calvino, no seu livro Cidades Invisíveis, "narra" episódios em que essas duas formas discursivas se embaraçam. Os diálogos entre o Imperador Kublai Khan e o viajante Marco Polo traduzem fabulosamente a tensão entre uma abordagem imperial(ista), normativa e uma outra fantástica, transgressora, autoridade narrativa de um mercador de histórias. Imbricados, tecidos em inumeráveis conversas, o descritivo e

o narrativo entretecem o inconcebível, o terceiro homem capaz de reunir em si a ciência e a arte (CERTEAU, 1994, p.140).

Calvino (1996, p.67) aponta que

> as cidades visitadas por Marco Polo eram sempre diferente das imaginadas pelo imperador. - Entretanto, construí na minha mente um modelo de cidade do qual extraio todas as cidades possíveis – disse Kublai – Ele contém tudo que vai de acordo com as normas. Uma vez que as cidades que existem se afastam da norma em diferentes graus, basta prever as exceções à regra e calcular as combinações mais prováveis.
> – Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marco – É uma cidade feita só de exceções de impedimentos, contradições, incongruências contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras.

Encontrar a cidade pensada aprioristicamente significa encontrar a norma e não a exceção, se coincide com o modelo a cidade não pode ser verdadeira, seria demais fantástico para ser real.

O livro de areia, de Borges, não pode ser relido. Livro maldito cujas páginas se refazem à cada leitura. Muda o leitor, muda o texto. Tal como o livro, a cidade é outra incessantemente. Os sambas são alguns de seus mapas que se refazem nas rodas, acompanhando, intervindo em sua cadência. Narratividade de uma cartografia fantástica.

Relatos que cedem às práticas cotidianas um espaço de narratividade cuja continuidade sugere uma pertinência teórica ligando-se a um processo que se poderia designar de estetização do saber (CERTEAU, 1994, p.142) fonte de inspiração para uma complementaridade entre ciência e arte.

Aprendemos com a ciência moderna que o conhecimento só pode ser alcançado pela análise dos fatos reais através da mais neutra, objetiva e completa descrição possível. O observador deve, então, abster-se de toda subjetividade. Os observadores seriam seres objetivos, capazes de apreender um mundo real e desprezar suas próprias percepções e afetividades.

Reconhecida como a anulação do sujeito (DESMET, 1999, p.24), a ruptura epistemológica entre razão e subjetividade proclama a renúncia ao sentimento e à imaginação. O homem fica, desta forma, submetido apenas à sua razão, integrando-se a sociedade com papéis delimitados como trabalhador, soldado, cidadão, em vez de ser

ator de sua vida social. Nesse sentido, a razão passa a ser um instrumento de poder e de dominação sobre o homem (DESMET, 1999, p.5).

Em oposição a esse tipo de colonização, procuro perceber a emergência do sujeito autor, narrador, investigador de sua própria vida. Combinação de arte e ciência. O samba, em seu relato sobre o mundo, pode funcionar como uma contribuição para um estado de instabilidade que potencialize a racionalidade estético-expressiva em relação à racionalidade cognitivo-instrumental, de modo a promover relações de desequilíbrio na qual a primeira atue de forma mais decisiva em favor de um movimento marcado pela emancipação, pelo reconhecimento do sujeito como autor, participante da criação da vida.

Tomo o livro de Calvino como suporte metodológico por manter em diálogo razão e subjetividade – valorizando o relato; narrando a vida, literaturizando (musicalizando) a ciência (ALVES,1999).

Por diversas formas, vimos neste trabalho que o samba, como um tipo de narratividade, com seus procedimentos e táticas próprios, consiste numa maneira de fazer textual onde foram fixados vários aspectos da vida cotidiana dos grupos que fazem uso desse recurso. Maneira de contar sua estória dentro de uma forma discursiva artística, a música. Daí que musicalizar o discurso aca-dêmico através do samba, consiste não só em restituir a voz de grupos que foram excluídos do direito de contar sua versão sobre sua própria condição histórica, como em pensar novos modelos estéticos de configuração textual.

Vontade de comunicação entre saberes, correntes de pensamento, di-ferentes teorias. Desejo de

> reencontrar um princípio integrador no meio desse universo decomposto e partido; de passar de uma perspectiva de exclusão à de integração; de visar, para retomar a metáfora de M. Xiberras (1993), a uma sinfonia (DESMET, 1999, p.30).

> Em mangueira a poesia,
> num sobe desce constante,
> anda descalço ensinando
> um modo novo da gente viver.

Estive na quadra da Mangueira este ano para participar, como músico, da comemoração dos cem anos que faria Carlos Cachaça se estivesse vivo.

Alvorada, música deste compositor em parceria com Cartola e Hermínio Bello de Carvalho, foi cantada por todos os compositores e convidados presentes na abertura da apresentação musical. Hino de homenagem. Emocionante.

Monarco, compositor portelense, adentra o salão, impecavelmente vestido. Uniforme azul e branco da Velha Guarda da Portela. Vem prestar homenagem ao velho companheiro. Posso dizer que essa imagem me marcou, pois, na sua chegada, eu já estava tocando e o salão estava confusamente movimentado pelas pessoas que conversavam ou dançavam. Mas me chamou a atenção o fato dele ter ido ao evento, na Mangueira, com o uniforme da Velha Guarda da Portela. Ele foi representar o grupo.

> Minha mangueira
> És a sala de recepção
> Aqui se abraça o inimigo
> Como se fosse um irmão (Cartola)

Sala de recepção, samba cantado naquela tarde pelo cantor Lúcio San Filippo, aluno da Escola de Educação Física da UERJ, vizinha da Mangueira.

> Silenciar a mangueira não
> Disse alguém
> Uma andorinha só
> Não faz verão também [...]
> diz o provérbio
> da discussão é que nasce a luz (Cartola)

Esse samba não foi cantado. Eu o conheci acompanhando Monarco em outras circunstâncias. O samba que dá origem a esse texto musical foi composto por um portelense, Paulinho da Viola, e um Mangueirense, Hermínio Bello de Carvalho. “Escolas” rivais se visitando, confirmando a amizade e a necessidade do diálogo, da interação entre formas diversas de compor o mundo. Cartola inicia sua música Sala de Recepção com uma indagação que, diante desses fatos, talvez possamos tentar responder.

> Habitada por gente simples
> E tão pobre que só tem o sol
> Que a todos cobre
> como pode Mangueira cantar ?

A observação participante pensada por Malinowski para as abordagens etnográficas, ao propor a investigação direta e participação do pesquisador, serve de apoio metodológico à produção desta pesquisa, pois coincide com a situação com a qual, de certa forma, me identifico. Propõe esse autor que o “pesquisador, através da estada de uma longa duração, deve mergulhar profundamente na cultura nativa, impregnando-

se da mentalidade nativa. Deve viver, falar, falar e sentir como os nativos". (GOLDENBERG, 2000, p.22). Essa concepção atua a favor do reconhecimento da teoria do conhecimento como história das práticas sociais (ALVES, 2001, p.23). Entretanto, entendo que, para pesquisar como se tecem as redes de saberes no cotidiano, precisei escolher entre as várias teorias à disposição e muitas vezes usar várias, bem como entendê-las não como apoio e verdade mas como limites, pois permitem ir só até um ponto (ALVES, 2001, p.22).

Nessa linha de pensamento, outras propostas de metodologia poderão ser reconhecidas no trabalho em curso.

Clifford Geertz (apud GOLDEMBERG, 2000, p.23) propõe uma abordagem interpretativa que perceba as culturas como

> "textos" vividos, como teias de significados que devem ser interpretados. [...] os textos antropológicos são interpenetrações sobre as interpretações nativas, já que os nativos produzem interpretações de sua própria experiência. Tais textos são "ficções", no sentido de que são construídos" (não falsos ou inventados). Esta perspectiva se traduz em um permanente questionamento do antropólogo a respeito dos limites de sua capacidade de conhecer o grupo que estuda e da necessidade de expor, em seu texto, suas dúvidas, perplexidade e os caminhos que levaram a sua interpretação, percebida sempre como parcial e provisória.

Essas proposições em muito têm a ver com a posição em que me encontro, integrado como participante do grupo que comtemplo como inspirador para as interpretações dos discursos musicais em sua forma coletiva de execução nas rodas de samba. Apresentam, entretanto, limites, pois não atingem a condição de um nativo, meu caso, propor uma apreciação teórica sobre seu próprio espaço, o que de fato faria desaparecer, pelo menos formalmente, o pesquisador, em relação à pesquisa.

De certa forma, o interacionismo simbólico, desenvolvido pela Escola de Chicago, se aproxima mais do meu lugar de enunciação através dos estudos de caso e histórias de vida. Segundo Goldemberg (2000, p.27),

> o interacionismo simbólico destaca a importância do indivíduo como intérprete do mundo que o cerca e, conseqüentemente, desenvolve métodos de pesquisa que priorizam os indivíduos. O Propósito destes métodos é compreender as significações que os próprios indivíduos põem em prática para construir seu mundo social.

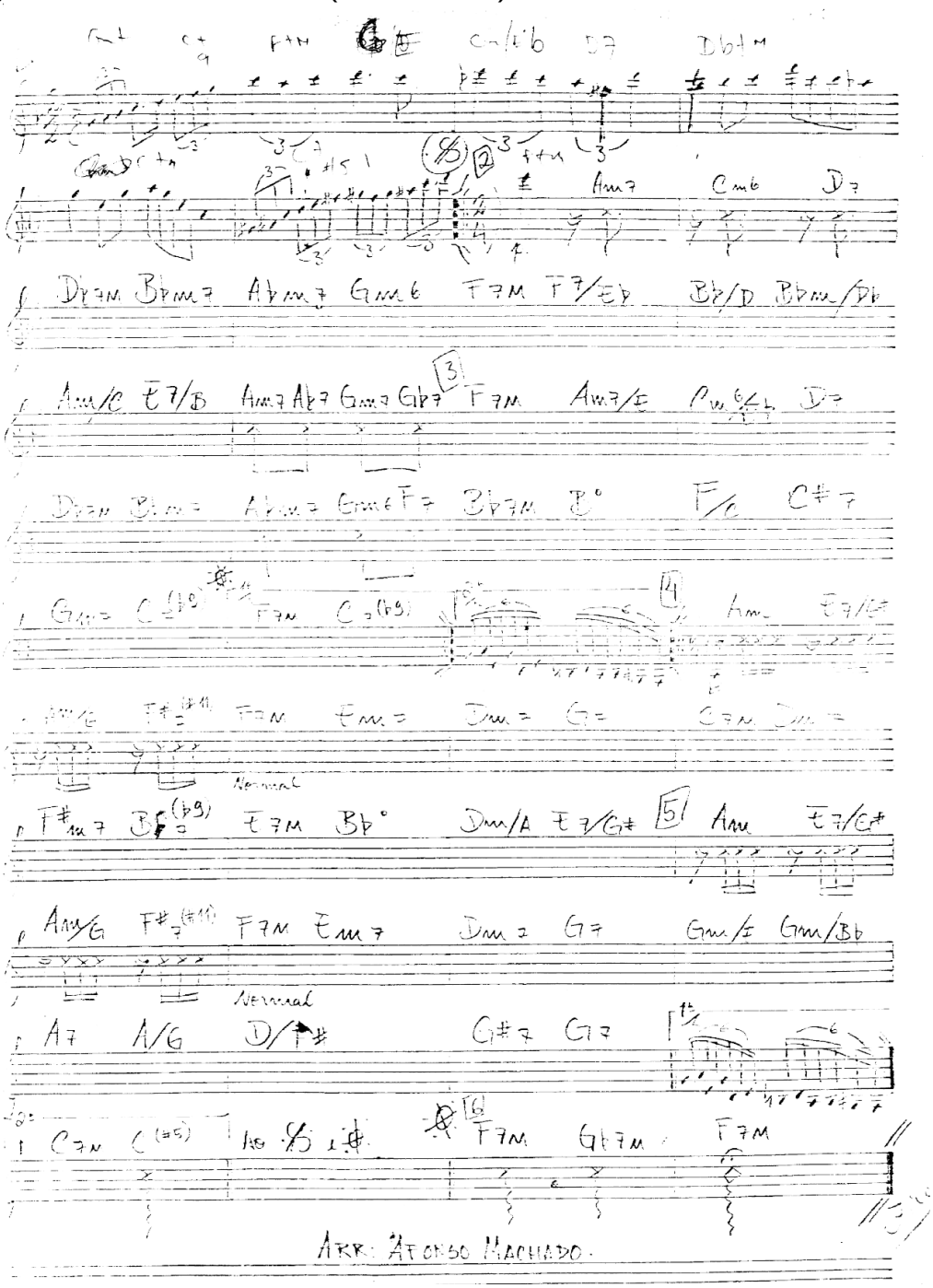
A formulação de regras sobre as técnicas utilizadas sobre estes estudos é difícil, pois os dados não são padronizados, cada entrevista ou observação é única. (GOLDEMBERG, 2000, p.34) Todas essas apreciações estão articuladas, como apoio e limite, nos meus procedimentos metodológicos. Adoto aqui a atitude proposta por Alves

de escolher entre as várias teorias e muitas vezes usar várias (2001, p.22). De qualquer modo, trabalho com a noção de que, como sujeito encarnado, estou dentro do quadro. O sujeito encarnado participa de uma dinâmica criativa de si mesmo e do mundo com que ele está em permanente intercâmbio (NAJMANOVICH, 2001, p.23).

Dentro do quadro, prefiro instituir-me como leitor-autor. Caminhante nas redes/rodas, que leio, escrevo e que se escrevem através de mim, percebendo-me muitas vezes num lugar indefinido onde soam simultâneas, entretecidas, as vozes de um imperador e um viajante. O primeiro descritivo, prático, o segundo narrador, estético-expressivo. Essas vozes tecem entre-lugares instáveis de enunciação onde minha própria identidade se torna imprecisa, pendendo às vezes para um sambista que pesquisa a academia.

6 DEPOIS DOS ARCOS

Figura 8 - Afonso Machado (instrumental)



6.1 Depois dos arcos

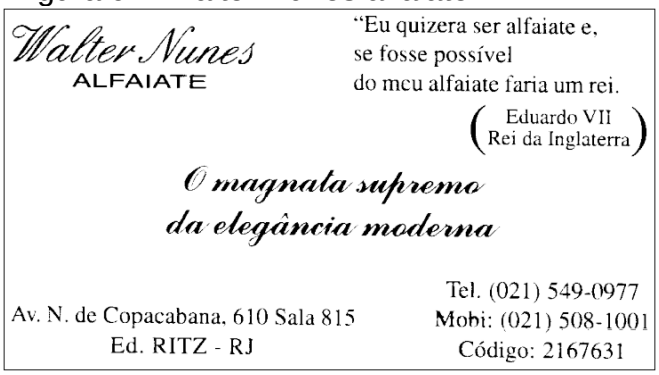
O carro avança sobre a estrada enquanto uma cidade mineira vai-se distanciando de nós. Negreiros, na noite anterior, havia composto um choro no quarto do hotel que eu

e Marcelo cuidamos de harmonizar. Agora, no carro, enquanto olho a paisagem, me vem ao pensamento alguns trechos da melodia, um ou outro acorde, sem uma ordem precisa. No carro além do motorista, encontram-se Marcelo Menezes, Negreiros, Walter Alfaiate e eu.

Negreiros foi um dos convidados por Candeia para fundar, em 1975, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, núcleo de resistência dos sambistas contra a inflação das escolas e a colonização cultural. (LOPES, 1981, p.30). Nos conhecemos alguns meses antes por conta de um projeto musical de que participei como convidado do seu grupo, Repercussão.

Walter Alfaiate é cantor, compositor e, como indica o nome e o cartão ao lado, alfaiate. Grande contador de histórias do samba. Principalmente do bairro de Botafogo, onde nasceu e foi criado. Atualmente reside em Copacabana. Inúmeras vezes eu e Marcelo o acompanhamos em suas apresentações, de bar a palco.

Figura 9 – Walter Nunes alfaiate



Marcelo Menezes é violonista, arranjador e compositor. Juntos fundamos um grupo de samba e choro chamado Dobrando a esquina. Dele e do grupo falarei bastante neste capítulo. Retornemos à viagem.

Eu tinha a expectativa de pescar coisas dos diálogos travados na estrada para o meu trabalho, mas não havia estabelecido um ambiente de entrevista.

Todos, entretanto, sabiam que eu estava fazendo um trabalho sobre rodas de samba para a educação, mas ninguém sabia ao certo do que se tratava, nem eu.

Segui o itinerário silencioso, ouvindo, vez por outra, um contraponto, nada de muita importância. Negreiros foi quem falou mais durante a viagem. Histórias do Quilombo, outras sobre o Candeia. Tínhamos um amigo antigo em comum, mais antigo dele do que meu, Seu Osmar, cavaquinista da Velha Guarda da Portela, que frequentava

a casa de Candeia e com o cavaquinho ia acompanhando os sambas recém compostos por este.

Eu costumava ir bastante à casa de Seu Osmar, em Marechal Hermes, com seu filho Serginho, também cavaquinista, que iria substituí-lo na mesma função na Velha Guarda após sua morte. Seu Osmar era uma pessoa extremamente carinhosa. Pacientemente me passava as músicas de seu pai, Seu Lalau. Gostava de elogiar, de dar incentivo. Serginho foi o primeiro cavaquinista do grupo Dobrando a Esquina, com ele aprendi muitos sambas e fui a muita roda de bamba.

Eu ouvia os relatos e minha memória começava a trabalhar.

Negreiros desfiou mil histórias sobre seu Osmar e Candeia. Falou da importância política da Escola Quilombo, como resistência e respeito aos aspectos tradicionais do samba num momento que se insinuava uma indústria cultural de massa com poder de manipulação e transformação das características das manifestações populares. Contou-me, também, como se tornou instrumentista. Seu mestre foi Abigail Moura, maestro que montou uma orquestra onde primavam os instrumentos africanos, e ele, menino, tocava caneco nesta orquestra. Este assunto ocupou longo percurso da viagem com detalhes cinematográficos de apresentações turbulentas devido ao preconceito a um grupo musical formado só de negros, em que a música misturava aspectos lúdicos e religiosos e cuja composição instrumental em pouco lembrava as orquestras formais de origem europeia. Instrumentos que, a cada citação, me eram explicados didaticamente do que se tratavam, origem, função no conjunto, forma. Chovia bastante, Walter pouco falava e Marcelo parecia dormir. Em certo momento, o nome da orquestra foi citado, Orquestra Afro-brasileira.

Há uma grande dificuldade para se conseguir alguns materiais sobre música. Marcelo me falou do disco dessa orquestra há anos e tínhamos uma tremenda curiosidade por ele, pois seu avô tocava nesta orquestra. E foi por isso que ele interrompeu o relato para informar o fato. Perguntado sobre o nome de seu avô, respondeu, Zé Pedro. Mais inusitado foi o comentário de Negreiros: Eu carregava o instrumento de seu avô.

Estávamos deixando Caxambu onde tínhamos tocado no Encontro Nacional da ANPEd[2], e eu comemorava minha admissão no Programa de Mestrado em Educação da

---

[2] Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação que, a cada ano, realiza uma reunião anual que, nos últimos anos, tem acontecido em Caxambu, Minas Gerais.

Uerj, para desenvolver um trabalho sobre a produção de saberes, sociabilidades, memórias, no samba. As coisas começavam bem.

Minha experiência no samba está fortemente ligada a um coletivo de músicos do qual faço parte, o Dobrando a Esquina. Todas as músicas de que trata esse trabalho foram estudadas por mim neste grupo em diálogos verbais e musicais.

Figura 10 – Compositor veio de São Paulo para única apresentação com o dobrando a esquina

Exercício de pronúncia simultânea. Palavra ritmada num tamborim, fraseado de bordões de violão, perpassado pelo acompanhamento do cavaquinho e contrapontos do bandolim. Dizer sem a palavra, dizer com a palavra. Encontro com a polifonia que dialogicamente musicaliza o discurso acadêmico. (STAM, 1993; FREIRE,1987; BAKHTIN, 1981)

Tráfego de noções que se distraem de suas disciplinas, configurando-se em outro sistema semiótico, estabelecendo ligações entre uma linguagem e outra. (PIGNATARI, 1979, p.12). Encanto da Paisagem, de Nelson Sargento, quando tocada pelo Dobrando a Esquina, realiza o encontro polifônico, musical e verbal, simultaneamente, através de um samba.

Sítio sonoro (CERTEAU, 1994) produzido pela narratividade musical, pelo que as mãos não tocam e os olhos não conseguem perceber, o Dobrando se apresenta povoando de vozes os lugares em que se estabelece. Uma praça pública, um antiquário, uma esquina, um bar. Rompendo, em certos momentos, a relação original entre forma e função do local, tais rodas processam aí ritos de passagem (MATTA, 1981, p.76),

alterando-os simbolicamente, o(s) qual(is), sem deixar de fazer parte da realidade material, passa(m) a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade (BAKHTIN, 1992, p.31). Passa a ser um outro território modificado pelo modo como é usado. Tensão cognitiva revelando pouco a pouco feições imprevisivelmente estranhas de um objeto familiar (GINZBURG, 2001, p.32).

> Não serve falar de território em si mesmo, mas de território usa-do, de modo a incluir todos os atores. O importante é saber que a sociedade exerce permanentemente um diálogo com o território usado, e que esse diálogo inclui as coisas naturais e artificiais, a herança social e a sociedade em seu movimento (SANTOS, 2000, p.23).

Lugar praticado (CERTEAU, 1994, p. 217). O mesmo lugar transmudado em outro pelo deslocamento de papéis sociais ou refuncionalização de objetos. Garrafas, colheres, viram instrumentos musicais; gari, passista; alfaiate, compositor. Tensão entre uma lógica prática, instrumental e um discurso estético musical, que se entrelaçam.

Gesto articulador de diferenças culturais, terreno para a elaboração de subjetivações que dão início a novos signos de identidades e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria sociedade (BHABHA, 2001, p.20).

O Dobrando a Esquina atua nesses interstícios. Por isso, o reconheço como território simbólico formado pelo movimento fronteiriço de entrelugares e desenraizado de um terreno próprio. Território musical, espaço de operações narrativas. Sendo os sambas, lugares percorridos, lugares relocados. Transportados de um espaço a outro, esses lugares se instauram fundindo texto e contexto, já que a música passa a ser habitada pelas estórias locais, pelas pessoas que participam da roda em curso. Afeito mais ao percurso que ao lugar, assume a delinqüência, só existindo deslocando-se, tendo por especificidade viver não à margem mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca. (CERTEAU,1994, p.216).

6.2 **O samba no Buraco do Galo**

O produtor sinaliza e um compositor começa a cantar a primeira faixa de um disco que está sendo gravado naquele momento, na repetição, entra um coro estonteante que acompanha a música até o final, quando o técnico de som à sua frente sinalizar que correu tudo bem.

Figura 11 - O samba no Buraco do Galo

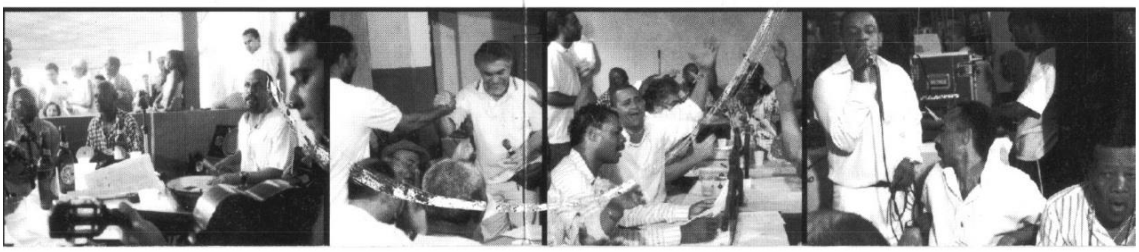
Fonte: As tiras de fotos foram retiradas do Disco Samba do Buraco do Galo.

O lugar da gravação é um botequim, onde foi instalado um estúdio móvel; o coro que entrou na repetição da música veio da rua tomada pelos moradores daquela localidade.

Figura 12 - O samba no Buraco do Galo

Cidadania ativa, solidariedades, táticas, são conceitos que vagam na minha cabeça e bóiam dentro de uma outra noção que parece tomar conta das pessoas naquele instante: a alegria. Cismo um pouco em levar comigo protegida em meu bornal um pouco daquela alegria.

Figura 13 - O samba no Buraco do Galo



Vasculho a memória, tentando reconstituir a experiência que tive junto com Marcelo Menezes do Dobrando a Esquina, na produção do disco dos compositores de Oswaldo Cruz, no Buraco do Galo.

Tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo e tamanha densidade daquela atmosfera me davam a sensação, às vezes, de estar mantendo um trato com o absurdo. Difícil, nessas horas, elaborar algo, diante de um encanto que só existe naquele espaço/tempo em que um tipo de relação especial se instaura e que, neste trabalho, entendo como parte de uma complexa rede de saberes.

Botequim/estúdio, transeuntes/coristas, frequentadores de um bar/compositores. Assistir à instalação de uma tecnologia de gravação bastante sofisticada em um ambiente rústico de um botequim parece uma colagem estranha, o moderno, o meio técnico-científico penetrando em um território que, durante um longo período tempo, esteve excluído do uso dessas inovações.

A produção de um disco na rua, organizada pela comunidade em torno de um bar onde um grupo de pessoas costuma reunir-se para saborear um prato especial – galo ensopado, daí o nome Buraco do Galo – teve para nós, eu e Marcelo, um sentido bastante especial. Nós dois juntos já tocamos em muitas rodas, mas esta foi a primeira vez em que assistimos e participamos de evento daquele tipo.

Acho cumplicidade uma boa palavra para aproximar a forma como as coisas transcorreram em Oswaldo Cruz naquele sábado, até porque o evento possuía uma finalidade em si, o festejo. De fato, o registro que estava sendo feito poderia ter resultados posteriores ou não, compondo parte das táticas de afirmação daquele espaço, mas jogando com imprevisibilidades, inclusive pelas características inusitadas daquele tipo de gravação. O festejo, entretanto, ao permitir os processos de sociabilidade, de ocupação da rua, da experiência de estar junto, de compartilhar as narrativas dos sambas, já era uma conquista em si, conciliação de causa e efeito.

Pude participar de um quadro revelador de novas possibilidades para as ações coletivas que acontecem na articulação de identidades locais diante da pretensa força homogeinizadora da cultura de massa.

A confecção do disco permite a fixação de um pensamento autoral subjetivado coletivamente, dando-lhe fluidez, capacidade de percorrer outros terrenos, penetrando ativamente do movimento de forças que significa o espaço socialmente produzido, se difundindo mediante o uso de instrumentos que, na origem, são próprios da indústria de massa (SANTOS, 2000)

Essa experiência nos marcou muito, a mim e ao Marcelo. Conversamos muito sobre isso num dos ensaios com o Dobrando a Esquina, e a Luciane, que canta e toca cavaquinho no grupo, nos relatou uma estória que portava processos semelhantes: a produção do CD do Jongo da Serrinha.

Segundo ela, o equipamento de gravação foi montado no quintal de Tia Maria, onde ocorre, há anos, encontros de jongueiros. Ali também o grupo costuma encontrar-se para festas e discussões sobre o trabalho. Neste mesmo local, foi organizado o coletivo que deu origem à Escola de Samba Império Serrano.

Palimpsesto (CERTEAU, 1994) que, através da memória de tia Maria, deixa transparecer suas ranhuras, esse terreiro agora se inscreve por imagens sonoras (EISENSTEIN, 1990, p. 20), entrelaçando rastros e passos que vão sendo impressos, dos quais CD é um dos meios.

Participei, em 2002, junto com o Dobrando a Esquina, dos ensaios e do show de lançamento deste disco no Teatro Carlos Gomes. Foram momentos muito bonitos que tinham o sabor da conquista, do registro em gravação e da afirmação do grupo.

Através da Luciane e do Paulino (neto de jongueiro), o jongo se tece no Dobrando a Esquina como ato estético, sendo tocado e dançado nas rodas de que participamos, e como experimentações de como a arte pode participar do movimento de solidariedades entre membros de uma comunidade, visando à recuperação, e uma ação política se desenvolve respeitando as ações e os conhecimentos locais, mas sem perder noção do prazer, do lúdico, do brincar que a dança e a música podem oferecer.

De toda forma, tanto a gravação do Buraco do Galo como a do Jongo da Serrinha indicam usos das tecnologias em favor dos interesses locais, podendo ser percebidos como usos táticos atuantes nos interstícios do campo estratégico do poder: o meio técnico-científico.

Tenho-me referido ao caráter ambulante do Dobrando a Esquina. Uma vivência que nos influenciou bastante ocorreu num bar em Copacabana, o Bip Bip, onde participamos de várias rodas e conhecemos Cristina Buarque e Walter Alfaiate, com quem fizemos muitos shows, aprendemos muitas músicas e ouvimos muitas histórias.

Sobre o Bip Bip foi escrito, por Alfredinho, o proprietário, Francisco Genu, um músico frequente no bar, Luís Pimentel, jornalista do O Dia e Marceu Vieira, jornalista dO Globo, ambos frequentadores, o livro Bip Bip, um bar a serviço da alegria (2000). Vou transcrever alguns depoimentos deste livro, que nos dão algumas pistas de explicação deste local e sua relação com o Dobrando a EsquIna.

Aldir Blanc já foi citado neste trabalho por, junto com Moacir Luz, organizar as rodas na rua Dona Maria na Muda. Ele, poeta, assim escreve na contracapa do livro sobre o Bip Bip:

> O Bip Bip é a cultura do Rio de Janeiro ao vivo, em cores e com o melhor fundo musical possível. Seu proprietário e mestre-sala, meu particular amigo Alfredo, consegue um milagre tipicamente carioca: é o mais simpático e mais irascível dono de bar da cidade. A história do Bip Bip já se confunde, unha e carne, baqueta e tamborim, marcha e rancho, com a estória de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Escolhi este depoimento do Aldir pelas insinuações com que ele indica o contato entre duas rodas: uma na Muda, Zona Norte, a outra em Copacabana, na qual o samba configura-se como meio de debates. Chiquinho Genu, em seu depoimento, nos dá outras pistas sobre este tema:

> Copacabana não é Madureira. Nós adoramos a Surica, o Monarco o Argemiro etc. etc. etc. Quando o Marquinhos de Oswaldo Cruz vem aqui, que é mais raro ou o Renatinho Partideiro, que está sempre conosco, e trazem o samba de Madureira, nós adoramos. Mas nós não somos de Madureira. Aqui o pessoal, predominantemente, classe média da Zona Sul. Claro que a coisa tem outra conotação (GENU, 2000, p.70).

Logo a seguir, é perguntado sobre os músicos assíduos no Bip:

> Isso é complicado, posso esquecer nomes. Além do mais isso varia com o tempo. O Luís Filipe de Lima, violão de 7 cordas, por exemplo, vinha todos os domingos. Depois sumiu. A Manoela, ex-cavaquinho do roda de saia, também. Luciane Menezes, o Lenildo e Paulino do Dobrando a Esquina (GENU, 2000, p.70).

Nos relatos, Aldir e Chiquinho dão dicas de como territórios simbólicos diferentes se configuram numa roda de samba. O Dobrando a Esquina, citado como assíduo no Bip, tem uma história bastante ligada às rodas de choro ocorri-das em São João de Meriti, onde três de seus integrantes (Marcelo, Luciane e Lenildo) se conheceram na escola.

Segundo o livro do Bip Bip, Cristina Buarque foi a iniciadora da tradição musical do bar, sendo ela um arquivo vivo, uma enciclopédia do samba autêntico. Transcrevo o depoimento de Alfredinho, proprietário do bar, sobre o encontro do Dobrando a Esquina com Cristina:

> Eles são quase pioneiros aqui. Vieram pra cá quase meninos. Eram primos ou coisa parecida, do Nunuca. Moravam lá pros lados de São João de Meriti. Quando eles começaram a tocar aqui na roda, todo mundo olhou e falou: “ Pô, esses garotos to-cam bonito pra [...], tudo certinho, tudo afinadinho. [...] Acho que, já na primeira vez fui a casa da Cristina, que naquela época mo-rava do lado e falei: “Cristina, desce lá no Bip. Quero que você veja uns garotos tocando.”Ela veio, ficou de lado. Eles não co-nheciam a Critina. Depois ela se chegou e falou: “No meu próxi-mo Show vou botar esses garotos comigo.” Dito e feito [...] Eles estão aí tocam com todo mundo (GENU, 2000, p.72).

Cristina complementa:

> Fundei o Bloco do bip [...] foi com a desculpa de ensaiar o Bloco – em agosto inclusive – que o Alfredinho me deu as chaves do bar. Passávamos as tardes batucando e tomando cerveja. Algum tempo depois, chegaram os instrumentos de corda, como o Do-brando a Esquina (GENU, 2000, p.72).

Uma roda de samba encravada em plena Copacabana. Boteco que publica livro. Dono de bar, cliente assíduo...

Durante cerca de um ano marcávamos ponto por lá quase todo domingo. Com Cristina, ouvi sambas e histórias de não dar conta. Esses encontros, nas formas imprevisíveis como eles ocorreram, me confirmam o cotidiano como um mundo de heterogeneidade criadora.

Figura 14 - Dobrando a esquina com Cristina Buarque (arquivo pessoal).

Ainda nesse período, o Dobrando a Esquina coproduziu, com a secretária do Meio Ambiente da Prefeitura do Rio de Janeiro, o projeto Chorinho no Largo São Francisco da Prainha. Esses shows foram reeditados por dois anos na Uerj batizados de Roda de Samba. Atuando nesses projetos, mantivemos contatos assíduos com Cristina Buarque, Nelson Sargento, Walter Alfaiate, Wilson Moreira, Moacir Luz, pra citar alguns dos grandes nomes. Nesses espetáculos, o Dobrando a Esquina ficava responsável pelos ensaios e arranjos. Nosso trabalho era levar a roda de samba para o palco. E é esse o trabalho que o Dobrando a Esquina vem realizando atualmente no Carioca da Gema, na Lapa. É desse entrelaçamento de fios, através do Dobrando a Esquina, que parte meu foco enunciador. Minhas leituras dos sambas que compõem essa dissertação estão impregnadas dos diálogos que venho mantendo no grupo ou mesmo por uma escuta sensível das histórias contadas por esses compositores e intérpretes durante os ensaios e rodas de que participamos.

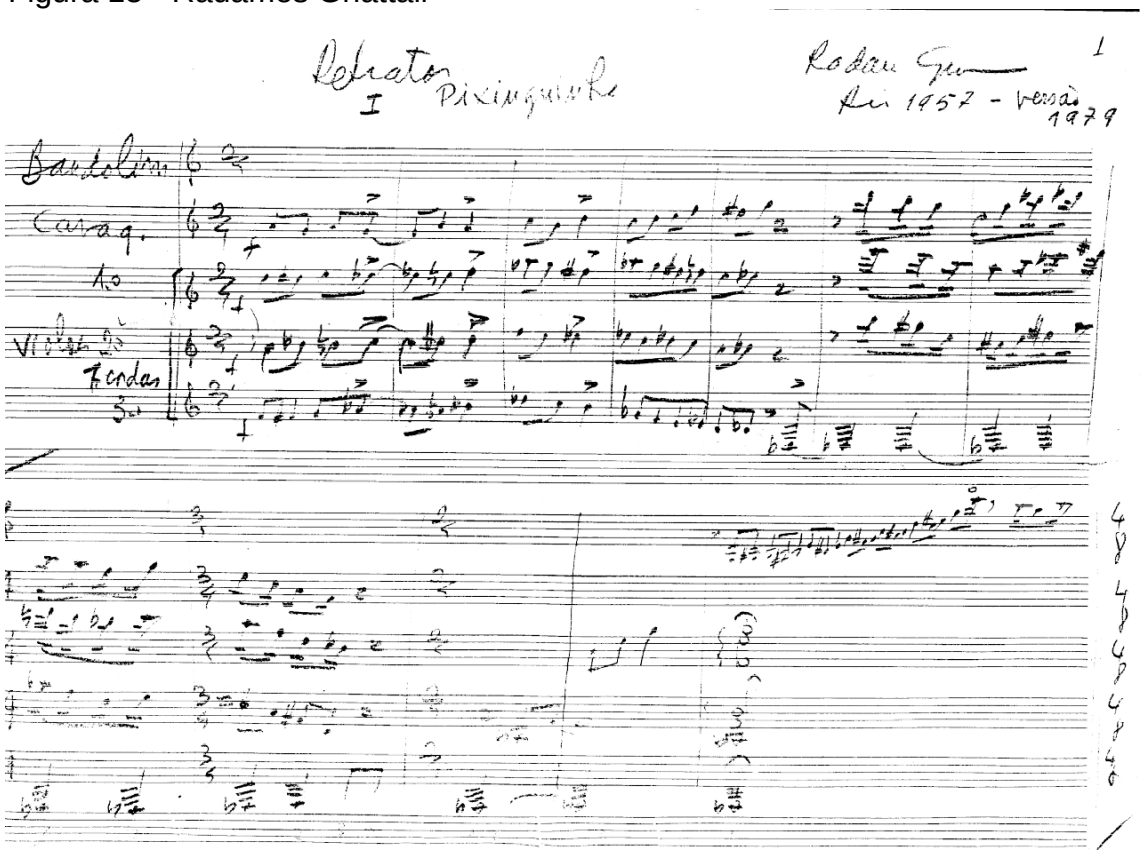
Tenho percebido que, ao concluir o curso de licenciatura na faculdade de Geografia da UFRJ, me foi dada a oportunidade de prosseguir os estudos por outros discursos, outras concepções, outras redes. Essa oportunidade me foi possível pela cumplicidade dos companheiros do Dobrando a Esquina: Paulino, Marcelo e Luciane, aos quais dedico essa faixa.

Até agora, venho selecionando sambas com letras para desenvolver a discussão acerca da produção de conhecimentos nas rodas de samba. Selecionei, para o Dobrando, uma música instrumental, sem palavras, que, por imagens sonoras, descreve o passeio de uma pessoa atravessando os Arcos da Lapa. Uso essa metáfora para o Dobrando pois este, há cerca de oito anos, vem flanando pela Lapa, tocando choro e samba, reconfigurando espaços, atuando na fabricação de uma geografia mítica, por meio do relato musical.

No mais, a música em questão, Depois dos Arcos, é daquelas que me inspiram bons sentimentos, daqueles de que gostamos de partilhar com os amigos.

7 **RETRATOS**

Figura 15 - Radamés Gnattali



7.1 **Imagens sonoras**

A música é portadora de um espaço imaginado constituído por uma forma especial, autoral, de compreender e criar realidades no campo do simbólico. Sua estrutura, por isso, está inteiramente atravessada por signos que lhe servem de suporte, permitem criar sentidos.

A música, por esse aspecto, pode ser compreendida como uma sucessão de representações sonoras, possibilidades de imagens que falam ausentes e que deverão surgir na configuração que o ouvinte lhe dará ao preenchê-la com suas subjetividades.

As canções fotografam um momento, uma paisagem, um fato... que poderá ser compartilhado num outro momento, em outro lugar, num incessante movimento de troca e diálogo. Isto é possível em função da fixação desses elementos em uma folha de papel, uma partitura ou uma letra de música, ou na memória, esperando um detonador, uma circunstância que a faça ressurgir.

Quando acordada novamente, a mesma música é outra, os ícones que a conformam, como num caleidoscópio movido, se apresentarão de forma diversa. Ao mesmo tempo, novos textos lhe serão relacionados, e essa mesma música irá propiciar o surgimento de outras histórias. Esse fenômeno insere o ouvinte num outro papel: o de produtor (CERTEAU, 1994), pois, a partir de uma determina-da narrativa tangenciada em um instante na vida, surge uma outra música, ou seja, a música está constantemente sendo refeita por quem a ouve, a toca, a canta.

> ... nossas roupas comuns dependuradas, na porta qual bandeiras agitadas, pareciam um estranho festival [...] e a lua furando nosso zinco salpicava de estrelas nosso chão... (“Chão de estrelas”, Oreste Barbosa)
>
> A roupa no varal, feriado nacional, e as estrelas salpicadas nas canções ... (“Maninha”, Chico Buarque)

Posso sugerir que Chico Buarque, na música “Maninha”, faz referência (ou mesmo cita, como gosta a academia) a música “Chão de estrelas”, estabelecendo diálogo com um “outro” que se torna presente na sua canção.

A imagem de Oreste Barbosa estaria, então, salpicada na canção de Chico Buarque. Isto pode nos fazer perceber uma das formas pelas quais se dá a descoberta do outro, ou de como nossas produções simbólicas se constituem como singularizações coletivas de subjetividades (GUATTARI, 1994), ou seja, em interação, em redes.

Habermas relata a experiência em que um grupo de trabalhadores de Berlim, devido a um curso colegial noturno, adquiriam meios para sondar a história social da arte européia.

> A partir da construção alegre da mente objetiva que tomava cor-po nas obras de arte que repetidamente viam, começaram a re-mover seus fragmentos, os quais reuniram e reorganizaram no contexto de seu próprio meio (HABERMAS, 1983, p.90).

Observa ainda que, tão logo a experiência estética toque a problemas de vivências pessoais, a arte transforma-se num jogo de linguagem que não é mais o do crítico da arte. Nesse momento, a experiência estética renova a interpretação de nossas carências, ela permeia tanto nossas significações cognitivas, quanto nossas experiências morais, mudando a maneira pela qual estes momentos se referem um ao outro (HABERMAS, 1983, p.90). A recepção da arte passa a ser um uso, uma ação.

Ao recortar dois trechos de músicas colocando-as lado-a-lado, produzo uma montagem (EISENSTEIN, 1990), fabrico um terceiro sentido para essas duas músicas a partir da minha recepção, a partir do fluxo de imagens que a superposição destas

representações me despertaram, e que não devem necessariamente ocorrer da mesma forma a outro ouvinte. Cada um imprimirá suas próprias marcas fruto de sua vivência, do seu modo próprio de imaginar.

De certa maneira, posso perceber esse processo de montagem no choro “Pixinguinha”, primeiro movimento da suíte Retratos, de Radamés Gnattali. Por vários momentos, posso perceber imagens sonoras do compositor Pixinguinha sendo “recitadas”, passeando pelo corpo da música, como um filme sonoro, do qual se ausentam as palavras.

Essa música faz parte do repertório do Dobrando a Esquina, sendo executada com bastante frequência junto com outras do próprio Pixinguinha, um dos compositores mais presentes na parte das apresentações em que tocamos os choros instrumentais, gênero musical que se encontra bastante presente nas rodas de samba atualmente.

Não cabe, no espaço deste trabalho, a apresentação biográfica deste compositor. Devo, entretanto, citar o fato reconhecido de sua obra ter sido fortemente marcada pela articulação de várias culturas musicais entrelaçando gêneros diversos, o que lhe conferiu um caráter extremamente plural.

É essa articulação entre variadas culturas musicais e grupos que se encontram nas rodas de samba que nos dão indícios para compreendermos os chamados sítios sonoros, percebidos não em seu enraizamento telúrico, mas apegado às narrativas, configuradas como territórios sonoros que não possuem o solo, que usam o solo do outro. Paisagens sonoras errantes que fazem girar os signos locais através de imagens musicais. Arquitetura do ar em movimento que torna possível à cidade respirar.

Milton Santos (2000, p. 96) define território como o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence [...] onde se dão trocas materiais e espirituais. Resta-me aceitar a música como o chão onde as pessoas se estabelecem para exercitar os sentimentos de pertencimento e as trocas materiais e simbólicas, no que é possível diferenciá-las. Um chão que se move, se faz e desfaz ao sabor do encontro das pessoas que compartilham de interesses comuns. Pertencente então, mais aos mapas do desejo de que às convencionais coordenadas geográficas da cartografia técnico-instrumental. Territórios táticos entranhados no campo da estratégia (CERTEAU, 1994)

Transumância de pessoas que através de ruídos poluem a cidade de “irrracionalidades”. Momentos em que a recepção estética se torna ação pela vida cotidiana, através de uma instituição oriunda em si mesma, as rodas de samba, celebrando

momentaneamente a vitória da comunidade sobre o Mercado e o Estado através da arte, das imagens sonoras. Instantes em que o modernismo domina porém morto (HABERMAS, 1983, p. 87).

7.2 **Dança – a imagem do som**

A dança é a música visível, é o corpo em seu sentido rítmico, melódico, ocupado pelo som e simultaneamente ocupando o lugar do som. Na Antigüidade, o termo técnico "música" referia-se à palavra, ao canto e à dança.

O maxixe, dança genuinamente carioca derivada da polca, é também nome do gênero musical, tendo sido cunhado por processos semelhantes, em que música e dança se entretecem surgindo juntas com características comuns apesar dos sistemas de representações próprios. O samba como música e dança também estão imbricados.

A dança é então, o lugar em que as linguagens musical e imagética se estabelecem simultaneamente. Ruídos de corpos semi-libertos que perpassam a cidade, casa da razão.

O corpo conduz assim um emaranhado de vozes, que se torna visível através da dança, que fabrica sentidos, detona memórias, articulando diferentes redes de subjetividades nos espaços em que se move como imagem sonora.

7.3 **A música filmada**

Uma relação bastante forte entre som e imagem pode ser percebida por vários lances no cinema. Foi comum, na época do cinema mudo, o filme ser acompanhado por música ao vivo tocada por um ou mais músicos. Capiba, compositor pernambucano, conta que compunha trilhas sonoras durante a exibição das fitas, dando sentido à trama.

No filme "Veja essa canção", o diretor Cacá Diegues fez o contrário: filmou a música, quer dizer, coou-lhe as imagens e transformou-as em tramas, compondo uma série de curtas-metragens.

A música mantém uma relação de semelhança com o filme, pois ambos operam através de um sistema de "montagem".

> Cada palavra foi permeada, como cada imagem foi transformada, pela intensidade da imaginação de um ato criativo instigante. "Pense bem", Diz Abt Vogler sobre o milagre análogo do músico: Pense bem: cada tom de nossa escala em si é nada; está em toda parte do mundo – alto, suave, e tudo está

> dito: Dê-me, para usá-lo! Eu misturo com mais dois em meu pensamento; eis aí! Vocês viram e ouviram: pensem e curvem a cabeça! Dê a Coleridge uma palavra vívida de alguma antiga narrativa; deixe-o misturá-la a outras duas em seu pensamento; e então (traduzindo termos musicais para termos literários), “a partir de três sons ele formará uma estrela” (LOWE apud EISENSTEIN, 1990, p.13).

Eisenstein, ao discorrer sobre a montagem cinematográfica, insinua caminhos para se perceber a produção de imagens a partir do som. Segundo este autor, a obra de arte deve se basear numa cadeia de representações capaz de organizar imagens no sentimento do espectador. Neste caso, de uma representação das doze badaladas deve emergir a imagem da meia noite como uma espécie de “hora do destino”, repleta de significado [...] O exemplo tem uma importância adicional por ser sonoro (LOWE apud EISENSTEIN, 1990, p.21).

Ao ouvir a polca O Gato e o Canário, ou a valsa Glória, ou o choro ligeiro. Um a zero, que narra uma partida de futebol, todas canções de Pixinguinha, ponho-me a perambular pela cidade, imerso em imagens que tais sons me sugerem. Momento em que tais músicas me vestem, imagens que não apenas o autor criou, mas eu também – o espectador que cria – participei. (LOWE apud EISENSTEIN, 1990, p.28). Segundo Eisenstein,

> precisamente o princípio da montagem, diferente do da repre-sentação, que obriga os próprios espectadores a criar, e o princí-pio da montagem, através disso, adquire o grande poder do está-mulo criativo interior do espectador (...) Examinando esta dife-rença, descobrimos que o princípio da montagem do cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio de monta-gem em geral, um princípio que, se entendido plenamente ultra-passa em muito os limites de colagem de fragmentos de filme (LOWE apud EISENSTEIN, 1990, p.29).

Ao ampliar a noção de montagem em algumas músicas de Pixinguinha, posso perceber a articulação de “pedaços” de histórias que, dispersos no espaço, passam a ter um sentido. Uma partida de futebol onde a insistência do som de uma gaita é representada por um trecho melódico, o movimento da música sugerindo os meneios do jogo, podem ser percebidos no choro. Um a zero, que narra a vitória do Brasil sobre o Uruguai pelo placar que dá título à música. Naquele Tempo, choro nostálgico, me faz viajar por tempos que não vivi. Mas, principalmente as músicas de Pixinguinha dão a sensação, a ideia do diálogo entre as diferenças ao passear pela polca, valsa, samba, lundus, maxixes, integrando-os. Este compositor nos fornece receitas de como a música pode articular culturas segmentadas pela lógica de uma razão instrumental que, a serviço do mercado e do dinheiro, fragmentam o espaço, instabilizando os laços de afetividades da comunidade. Por esses motivos, escolhi Pixinguinha como inspiração deste capítulo.

7.4 **Por trás das câmeras**

Em 2001, o Dobrando a Esquina foi convidado para participar de um filme intitulado Cidade do Samba. Nossa participação consistiu em acompanhar os compositores da Velha Guarda do Império Serrano no morro da Serrinha.

A primeira coisa que me chamou a atenção foi a desenvoltura com que aquelas pessoas “de fora” desfilavam pelas ruelas, num tremendo alvoroço. Depois, fico sabendo que Ângelo Vitor, músico que sempre toca com o Dobrando a Esquina, nascido e criado na Serrinha, articulou os contatos com a comunidade para o trânsito das equipes pelo morro. A história de Vitor, ritmista do Império Serrano desde os dez anos de idade, certamente escapará às câmeras, porém terá sido preponderante para a negociação daquela filmagem.

Antes um pouco do início das filmagens, Ângelo me apresenta um samba novo de sua autoria que fala um pouco da história da Serrinha; está pensando em trocar uma palavra ou outra ou mexer num acorde. Está fiando conversa.

Há uma mistura de fios, microfones, instrumentos, refletores. Da casa à minha frente, sai um andaime enorme, se comparado à casa que lhe dá suporte. A configuração é bastante peculiar, casa bem simples, uma praça miúda, ruas justas, integradas a grandes artefatos tecnológicos, sofisticados aparelhos de registro de som e imagem.

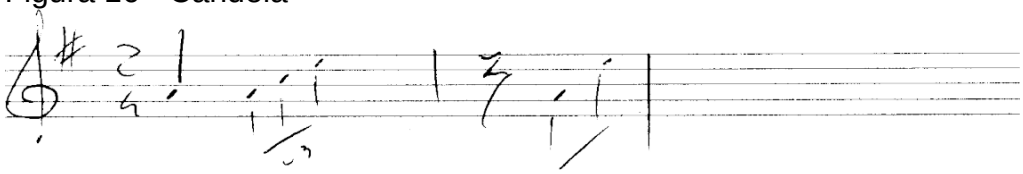
Começa a gravação com Zé Luis. Algumas músicas eram inéditas e tivemos que passar mais de uma vez. A parte de Wilson das Neves foi mais fácil, ele levou as partituras. As músicas, nós não conhecíamos, tivemos que harmonizar na hora, coisas do samba.

No mais, foi tudo tranquilo. Momento especial a chegada de D. Ivone Lara. A sua filmagem vai encerrar o trabalho daquele dia, mas, enquanto aguarda, ela participa do coro, bate palmas, ensaia uns passos, alegra bastante o ambiente.

A luz já está fraca e vamos gravar as últimas músicas de D. Ivone. Ao terminar, pensamos em guardar os instrumentos, mas um grupo de meninas que assistia da janela de uma casa próxima pede em coro “Sonho Meu”. D. Ivone consulta como o olhar o diretor, a coisa está fora do roteiro. Logo o pedido é atendido e o samba é cantado animadamente pelas meninas que assistiam. Realmente, um momento mágico. Essa última cena não foi gravada, já não havia luz suficiente, coisas do cinema.

FILOSOFIA DO SAMBA

Figura 16 - Candeia



Candeia
Pra cantar samba
não preciso de razão
pois a razão está sempre com dois lados
amor é tema tão falado
mas ninguém conseguiu a grande lei
cada qual ama a si próprio
liberdade, igualdade
onde está, não sei.
Mora na filosofia
morou, Maria?
morou, Maria?
morou, Maria?
Pra cantar samba
trago um tema na lembrança
cego é quem vê
só aonde a vista alcança.
Mandei meu dicionário às favas
mudo é quem
só se comunica por palavras.
Se o dia nasce,
renasce o samba.
Se o dia morre,
revive o samba.
Mora na filosofia
morou, Maria?
morou, Maria?
morou, Maria?

Esse trabalho teve a intenção de se tecer na fronteira entre saberes diversos que acredito se tocam, se influenciam reciprocamente. De forma mais aparente, os fios de tons mais fortes que caminham nesta rede são música, educação e geografia.

Ao terminar meu curso de licenciatura em geografia na UFRJ, me foi dada a oportunidade de prosseguir meus estudos em outra escola: as rodas de samba. Pude eleger meus mestres: os compositores da velha guarda; e os colegas de turma; os companheiros do Dobrando a esquina.

Os relatos aqui expostos resultam dessa experiência que completa doze anos. São leituras musicais do espaço a partir dos sambas de alguns compositores que foram convidados pelo caminhar do texto, a participar dessa rede.

Ao ingressar no curso de Mestrado em Educação na UERJ, pude retomar as questões das experiências como músico, meu aprendizado nas redes de samba no espaço acadêmico.

Orientado por Nilda Alves, acompanhado por Inês Barbosa, Paulo Sgarbi e Valter Filé, pude manter ricos diálogos entre a minha experiência nas rodas de samba e a produção acadêmica ligada à educação e ao ensino de geografia, desenvolvidos no grupo de pesquisa “Redes de saberes em educação e comunicação: questão de cidadania”.

Por isso, acredito que, no momento de apresentação deste estudo, acompanhado pelo Dobrando a esquina, por um instante esses saberes diversos se visitem, se entrelacem, conversem.

O samba, repetido insistentemente no presente trabalho, foi compreendido como porta-voz dos excluídos, aqueles para os quais o estado-providência não aconteceu. Apesar do quadro social e econômico desfavorável, alijados dos processos de participação dos bens produzidos pela sociedade letrada e economicamente mais bem sucedida, sua arte e seus caminhos mostram grande produção de conhecimentos, subvertendo, indiferentes aos rótulos acadêmicos, as ações planificadoras e excludentes dos estado e do mercado, potencializando a ação das comunidades através de um fazer/saber próprios.

A potência dessa produção é generosamente oferecida aos ambientes acadêmicos como uma importante leitura deste mundo que, muitas vezes, só conhecemos pelas superficiais articulações da razão científica, sem a força das emoções que envolvem as vidas reais acontecendo nos mundos reais. Na academia, esses ambientes/saberes são um palco, um produto a ser explicado. No palco da vida, esses ambientes/saberes são o real e, como tal, não têm dono, mas viventes com os quais temos muito a aprender/trocar.

Escolhi Filosofia do samba para encerrar este trabalho porque esta música canta coisas, sentimentos que partilho com o grupo “Redes de saberes em educação e comunicação: questão de cidadania”, a vontade de trabalhar por uma educação emancipatória que respeite a tessitura de conhecimentos venha ela de onde vier.

Dedico essa música aos companheiros que, como eu, procuram uma comunicação para além das palavras, do que a vista alcança. Amigos que me emprestaram ouvidos, me ajudaram a ouvir, me sopraram notas. Amigos com os quais aprendi que sentir não se opõe a saber.

Encerro este trabalho feliz e esperançoso. Acima da avaliação e dos resultados aqui alcançados, tenho a convicção de que um diálogo entre as vozes do samba e da educação se estabeleceu. Privilégio meu ter participado deste processo com pessoas extremamente sensíveis e ativas na tessitura de uma sociedade mais justa.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997

ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho: o cotidiano das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de (org.). **Pesquisa no/do cotidiano das escolas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

ALVES, Nilda. Tecer conhecimento em rede. In: ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (org.). **O sentido da escola**. Rio de Janeiro: DPeA, 1999.

ALVES, Nilda et al. **Pesquisar o cotidiano na lógica das redes Cotidianas**. Texto disponível na homepage do GT Currículo http:// www. cfch.ufrj/ gtcurrículo,1998.

ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de (org). **Pesquisa no/do cotidiano das escolas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 6 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas; v. I).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 1998.

CALVINO, Italo. **Cidade invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1995.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

CASSIN, Bárbara. Identidade e catástrofe ou como o cisne se torna elefante. **La Nef**, Nouvelle série, n. 4, 1981.

CASTORIADIS, Cornelius. **Encruzilhadas do Labirinto I**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COSTA, Marisa Vorraber. **Cultura, linguagem e subjetividade no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COSTA, Marisa Vorraber. **O currículo nos limiares do contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COSTA, Marisa Vorraber. Sujeitos e subjetividades nas tramas da linguagem e da cultura. In: COSTA, Marisa Vorraber. **Cultura, linguagem e subjetividade no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

DESMET, Huguette; POURTOUIS, Jean-Pierre**. A educação Pós-moderna**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

FOUCAUL, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

GENU, Francisco. **Bip Bip um bar a serviço da alegria**. Rio de Janeiro: [s. l.], 2000.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDEMBERG, Miriam. **A Arte de Pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HABERMAS, Jungen. Modernidade versus Pós-modernidade. **Arte em revista,** Rio de Janeiro, ano 5, n. 7, ago.1983.

HALL, Stuart. A centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, v. 22, n.2 jul./dez. 1997

LOPES, Nei. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2 Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MATURANA Humberto. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Ed. Universidade de Brasilia, 1990.

MCLAREN, Peter. **Rituais na Escola**: em direção a uma economia política de símbolos e gestos na educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

MORIN, Edgar. **Para sair do séc. XX**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

NASHMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Certeau e as artes de fazer. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. **Pesquisa no/do cotidiano das escolas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. 2 ed. São Paulo: Cortêz e Moraes, 1979.

REIGOTA, Marcos. **Ecologistas**. Rio Grande do Sul: EDUNISC, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A construção multicultural da igualdade e da diferença. **Oficina do Centro de Estudos Sociais**, n. 135, jan. 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência Pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Milton. **Território e sociedade**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

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

STAM, Robert. Mikail Baktin e a crítica cultural de esquerda. In KAPLAN, E. Ann. **O mal estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1993.

WAGNER, P. L.; MIKESELL, M. W. Temas da geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL (org.). **Geografia cultural**: um século. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.